



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

ОДСЕК ЗА СРПСКУ КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

БАРОК У БЕЛЕТРИСТИЧКОМ ОПУСУ МИЛОРАДА ПАВИЋА

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ментор: Проф. др Слободан Владушић

Кандидат: Мср Јелена Марићевић

Нови Сад, 2016. године

образец 5a

УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ НАЗИВ ФАКУЛТЕТА: Филозофски факултет

KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Doktorska disertacija
Ime i prezime autora: AU	Msr Jelena Marićević
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	Prof. dr Slobodan Vladušić, vanredni profesor
Naslov rada: NR	Barok u beletrističkom opusu Milorada Pavića
Jezik publikacije: JP	Srpski jezik
Jezik izvoda: JI	srp. / eng.
Zemlja publikovanja: ZP	Srbija
Uže geografsko područje: UGP	Novi Sad
Godina: GO	2016.
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	

Fizički opis rada: FO	(broj poglavlja 5/ stranica 300/ slika 31/ grafikona 0 / referenci 1136/ priloga 0)
Naučna oblast: NO	Srpska i južnoslovenske književnosti sa teorijom književnosti
Naučna disciplina: ND	Barok, srpska književnost 20. veka
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	Barok, barokni medievalizam, neobarok, manirizam, Mediteran, žanr, preobražaj, maska, slovinstvo, dvoboj, rat, kockanje, kartanje, Bogorodica, godišnja doba, obroci, kalendari, Uskrs, kemp, kulturno pamćenje, duhovnost, opstanak, preporod
UDK	
Čuva se: ČU	Centralna biblioteka filozofskog fakulteta u Novom Sadu
Važna napomena: VN	
Izvod: IZ	<p>Докторска дисертација <i>Барок у белетристичком опусу Милорада Павића</i> састоји се из пет целина јасно структурисаних, које поред уводних и закључних разматрања узимају у обзир стваралачки опус писца од поезије преко романа и приповедака до драмских дела. Увод је дводелно конципиран. Најпре је описан рецепцијски лук стваралаштва Милорада Павића, не би ли се одредила релевантност и иновативност перспективе из које се тумачи опус српског писца, а затим је преиспитан широк опсег и хоризонти семантизације појма барок.</p> <p>Што се тиче досадашње рецепције дела Милорада Павића као књижевног историчара и као писца, чини се да се може поделити на два колосека: афирмативни и порицатељски, и то без превеликих валера, дакле – и рецепција је барокна: напета, динамична, у сукобима и супротностима. Уколико о појединим писцима и делима не можемо да кажемо увек нешто ново, уколико их закључамо у канон и оставимо да</p>

у њему таворе, та литература постаће временом за нас мртва. Управо су ту три највеће рецепцијске опасности по Павићев белетристички опус: 1) естетска неуједначеност његовог дела; 2) таутолошко гомилање радова-труизама који понављају махом догме о Павићевом постмодернизму, чија су полазишта и закључци слични, а не нуде нова читања и тумачења; 3) негативна рецепција.

У том смислу, релативизовао се вредносни потенцијал Павићеве белетристике, који је доведен у питање. Уколико се, међутим, Павићева дела читају са познавањем књижевно-историјских прилика у луку историје српске књижевности, на другачији начин може да се сагледа његова специфична стилистика и необичност израза; може се увидети да је онда већина зачудних метафора или ингениозних кончета заправо функционализован херменеутички изазов, а не облик испразности. Иако је Милорад Павић као књижевни историчар највећу истраживачку посвећеност усмерио на барок, може нас зачудити чињеница да је једина објављена студија која се најдиректније односи на сагледавање барокних елемената у његовој белетристици, управо студија коју је Павић сâм написао – „Барокни слој у 'Хазарском речнику““. Књижевни научници (да поменемо најважније: Јован Делић, Јасмина Михајловић, Петар Пијановић, Александар Јерков, Сава Дамјанов, Сава Бабић, Ала Татаренко) нису пренебрегавали присуство барокног стила, па и духа у Павићевој белетристици, али нису се задржавали или упуштали у шире поставке или херменеутичке изазове задате барокним у Павићевом делу. Једини научник који је у већој мери посветио пажњу овој проблематици, мада је научник из области природних наука, Владан Панковић, написао је студију *Квантна теорија и барок у српској књижевности*, књигу која је интригантна и обећавајућа, али која изван

увиди који се заснивају махом на књижевној примени „принципа комплементарности“ Нилса Бора, нажалост, нема већи интерпретативни замах. Дата запажања дају нам повода да сагледамо опус Милорада Павића кроз призму барока и покушамо да схватимо шта је барокно у делу овог писца, како се оно манифестује, функционализује и какав му је семантички опсег.

Од првостепене користи за схватање барока, али и Павићевог поимања барокног биле су у првом реду студије Андрије Анђала, а затим Чижевског и Морозова, који су са одушевљењем прихватили књигу *Историја српске књижевности барокног доба*. Коришћене су и различите антологије, општи прегледи, али постављено је и питање шта је од литературе било доступно писцу и шта је могао да користи. Милорад Павић пише своју *Историју српске књижевности барокног доба* на темељима које су поставили Јован Скерлић у *Српској књижевности у 18. веку* (1909) и Тихомир Остојић у књигама: *Српска књижевност од Велике сеобе до Доситеја* (1905) и *Историја српске књижевности* (1910/ 1923). Павић напомиње да је за разлику од Скерлића зашао и у 17. столеће, не би ли одговорио „како је дошло до свега онога о чему је Скерлић писао у својој историји“, а да је Тихомир Остојић у предавањима одржаним у Новом Саду 1910. године први пут употребио термин барок, и детаљно га образложио.

Поред, дакле, књижевно-историјских запажања и истраживања, у другом делу Увода било је речи и о односу између барока и маниризма, али и сложене слике струја и праваца унутар барока (барокна готика/ барокни медијеализам; барокни хуманизам и ренесанса; барокни романтизам; барок, класицизам и рококо). Указано је на значај барокнох елемената и у 19. и у 20. веку, с освртом на питање пролазности времена, укус за егзотично, питање дијалекатске поезије и барока у музици и на филму.

Барок у белетристичком опусу Милорада Павића функционише на неколико нивоа. Као одредница за епоху барок обухвата 16. и 17. век на Западу, а 17. и 18. век у Србији и Русији на пример. Тај потенцијал Павић је искористио да успостави дијалог са писцима тог времена и духом епохе, који се осећа и у другој половини 20. века, али и с почетком 21. века. Прелазни период – барокни медијеализам (17. век) карика је у ланцу континуитета српске књижевности, духовности и културе. Павић је то најпре образложио с научног становишта, а затим уметнички инкорпорирао у своје дело. Како је препознатљив и у поезији и у прози испитано је у каквом се смислотворном кључу стилизује. За поезију је несумњиво значајан графостилематски план који преко периферних (бугарштитички припеви) и централних обележја (средишта силабичког оквира песме) открива нове стихове и ствара ефекат који песмама даје патину древног, старог, мистичког, чаробног и тајанственог. Преко поетике бугарштите која управо има ауру тајанственог и песме старца Силуана која иако припада средњовековној књижевности, има назнака барокних формалних стилизација, песник је укључио читаоца у нелинеарно, прстенасто читање, на начин близак оном коме су писци барокне епохе то чинили са својом читалачком публиком. Сложен систем римовања и коришћење графичких средстава, те архаизама, славизама и кованица српскословенског призвука допринео је онеобичавању Павићевог песничког речника, али је допринело и имагинативној свести читаоца на плану зачућености над песничким светом који му се отвара. Што се прозе тиче, функција барокног медијеализма у Павићевим романима и приповеткама има утемељење превасходно у исихазму и исламској мистици као спони између старе и „рађања нове српске књижевности“: сусрету византијског наслеђа и историјских прилика које су донела

османлијска освајања. Имајући у виду и могућности барокне готике, Павић је овај аспект естетизовао причама „Чувар ветрова“ и „Хор птица из Париза“, везујући за њега историјску личност Јелене Анжујске и српско-француске везе којима се исписује линија између уметности српског средњег века и готике карактеристичне за стил француске архитектуре. Овим је сусрету Византије (житијна књижевност) и Османлија (исламска мистика) придружен и Запад (готика). Стуб културолошког сећања Срба, Павић је саградио од културолошког обиља нашег тла. Рекао је „ДА“ плодном калему утицаја, сусрету цивилизација и религија, култура и обичаја, те не чуди што наилазимо на књижевно чвориште: Византија, Османско царство, Запад, настало управо у доба барока, када је српска књижевност своје византијско наслеђе укрстила са западноевропским тековинама културе, и то за време борби са Турцима.

Барокни медијеализам стога је један од најзначајнијих струја и праваца унутар барока који отвара нове хоризонте тумачења Павићевог стваралаштва. Поред неколико примера који су дати у уводу за огледање барока и просветитељства, барока и класицизма, барокног романтизма, у даљем раду запажа се и поигравање са сентиментализмом (Симеон Пишчевић), рококоом (Александар Пишчевић), али и високо естетизованим примером митолошког и амблематског огледања барока и романтизма у сирени и Медузи. Овај потенцијал барока Павић је, може се рећи, ефектно искористио и уобличио.

Поред струја и праваца унутар барока, Павић је искористио и ресурсе барокне поетике и то лепезом метаморфоза у систему барокних жанрова и жанрова којима је писано у доба барока мада строго гледано не припадају тој поетици. Углавном, ради се о жанровима народне књижевности (бугарштица, бајалица, бећарац, балада, бајка), међутим, у *Историји српске*

књижевности барокног доба запажа се да је Павић народну књижевност која паралелно живи са писаном видео као нераскидиву од контекста барокне епохе, штавише, управо је у народној књижевности проналасио примере за рефлекс типично барокних црта. Стога је и оправдано узимати их у обзир када је реч о систему жанрова барока. Остали жанрови прате барокну писану књижевност и успостављају једну линију културолошке повезаности Медитерана, тј. Јадранског басена (мелодрама, маскерата, *commedia del' arte*, ораторијум, вертеп, приказање, проскинитарион, писма „српске књиге“...).

Систем ових жанрова уједно постаје стожер карневала и театара у Павићевом опусу: *Дубровник (Хазарски речник)*, *Венеција (Друго тело)*, *Котор (Кутија за писање)*. Управо су највећа достигнућа барока – театар и фестивал или театарски фестивали, који су имали за циљ да допринесу изградњи сцене која је служила као центар уједињавања. *Метаморфозе* у овом систему с једне стране условљене су карневалском, тј. фестивалском атмосфером (замена улога, маске и сл), а с друге тичу се медитеранске митолошке имагинације и имагинације српских народних бајки, будући да су неки од јунака пола људи пола животиње (сирене-птице, сирене-рибе, Медуза, кентаур, Минотаур, сатир, Међедовић, најчешће људи-змије, људи-пси).

Два типа метаморфоза тицала би се метаморфоза у ратном контексту – људи се најчешће посуврате у сопствену супротност и та врста углавном демонског преображаја илустрована је метафорама волујских очију, изврнуте рукавице, канцерогених ћелија „не-ја“, док жене које не учествују у сукобима постају носиоци духовних вредности, обичаја и сл. па се у ратним контекстима преображаји женских ликова доводе у везу са Богородицом. Коначно, последњи преображај, преображај је у Христу, у Љубави („Љубећи лице твоје, обретох те“,

	<p>како поручује <i>Итика Јерополитика</i>) и тај преображај предуслов је васкрсења и спасења душе сваког понаособ (али и душе једног народа, читавог човечанства). Уосталом и Рука Мистерије поручује да Уметност не треба да служи у друге сврхе осим за спасење душе.</p> <p>Милорад Павић је покушавао да барокном сублимацијом свих уметности окаје смртне грехе и то је жанровски пројекат тоталне уметности или универзалног уметничког дела, вагнеровски <i>Gesamtkunstwerk</i>, у коме ће бити сједињене све уметности, што се препознаје у романима <i>Седам смртних грехова</i> и <i>Веишачки младеж</i>. „Успон Београда“ присутан у кућама оних великана и великих српских задужбинара који су допринели развоју Београда и Србије, а које представљају поглавља романа, дозива барокно стварање грађанске свести која се симболички везује за Жефаровићеву графику о Богородичином Извору живота и отвара ауру престонице која осигурава опстанак, тј. васкрсење српског народа који би се на том Извору окупао и поново родио, уцеловио. Чини се да на примеру Павићевог опуса барок има функцију како борбе за опстанак, тако и хуманистичких, али и естетских тежњи. Писац се зато и служио свим његовим расположивим аспектима.</p>
Datum prihvatanja teme od strane NN veća: DP	
Datum odbrane: DO	

<p>Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO</p>	<p>predsednik: član: član:</p>
---	--

University of Novi Sad
Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	
Author: AU	Msr Jelena Marićević
Mentor: MN	Slobodan Vladušić, PhD
Title: TI	THE BAROQUE IN THE BELLETRISTIC WORKS OF MILORAD PAVIĆ
Language of text: LT	Serbian
Language of abstract: LA	eng. / srp.
Country of publication: CP	Serbia
Locality of publication: LP	Novi Sad
Publication year: PY	2016.
Publisher: PU	
Publication place: PP	

Physical description: PD	5 chapters
Scientific field SF	Serbian literature with literary theory
Scientific discipline SD	Baroque, Serbian literature of 20 th century
Subject, Key words SKW	Baroque, Baroque medievalizam, Neo-Baroque, Mannerism, Mediterranean, genre, transformation, mask, slovinstvo, duel, war, gambling, playing cards, Madonna, seasons, meals, calendars, Easter, kemp, cultural memory, spirituality, survival, rebirth
UC	
Holding data: HD	<p>The doctoral dissertation entitled <i>The Baroque in the Belletristic Works of Milorad Pavić</i> is comprised of five clearly delineated segments, which alongside the introduction and the conclusion, take into consideration the writer's creative output ranging from poetry across novels and short stories to plays. The introduction is divided into two parts. Firstly, it deals with the receptive arch of the works of Milorad Pavić so as to determine its relevance and innovativeness of the perspective from which the works of the Serbian writer are analyzed, and subsequently redetermine the wide scope and the planes of semantization of the term "baroque."</p> <p>As far as the present level of the reception of Milorad Pavić as a literary historian and a writer is concerned, it can seemingly be divided into two categories: affirmative and abnegatory, and with little variation, therefore the reception is baroque: intense, dynamic, abound with conflicts and oppositions. If we find it hard to constantly say new things about certain writers or works, if we lock them into a canon and leave them to rotten there, then such literature will eventually expire. This very fact holds the three most dangerous traps of the reception of</p>

Pavić's belletristic works: 1) the esthetic misbalance of his works; 2) tautological piling up of work-truisms which mainly reiterate dogmas about Pavić's postmodernism, the starting points and conclusions of which are all alike, without providing us with new insights and analyses; 3) negative reception.

In that sense, valorizing potential of Pavić's belletrism has become relative and doubtful. However, if we read Pavić's works with full knowledge of the literary-historical situation in the historical arch of Serbian literature, we can then become aware of the uniqueness of his style and the aberrancy of his expression in a different way; we could realize that the majority of the quaint metaphors or ingenious conceits are actually a functionalized hermeneutical challenge, and not a form of illogicality. Although Milorad Pavić was as a literary historian focused on the Baroque period, we could be taken back by the fact that the only published critical study dealing directly with the baroque elements in his belletrism, was written by Pavić himself: "The Baroque layer of *the Dictionary of the Khazars*." Explorers of literature (we shall name some of the most distinguished ones: Jovan Delić, Jasmina Mihajlović, Petar Pijanović, Aleksandar Jerkov, Sava Damjanov, Sava Babić, Ala Tatarenko) did not oversee the presence of the baroque style, nor its spirit in Pavić's belletrism, but they have not however examined it in detail or endeavored to set it against a wider background, nor have they taken up hermeneutical challenges which were posed by the presence of a baroque style in Pavić's opus. The only scientist which had more or less dealt with this issue, although he comes from the field of natural sciences, was Vladan Panković who

wrote the study *Quantum Theory and Baroque in Serbian Literature*, an intriguing and promising book, which downside is that, beside the insights based on the literary application of Niels Bohr's "complementarity principle," it does not possess a wider interpretative scope. The aforementioned observations enable us to analyze Milorad Pavić's opus through the prism of Baroque and attempt to understand exactly what is baroque in the writer's works, how it is manifested and functionalized, and the nature of its semantic range.

Crucial to the understanding of Baroque and Pavić's reception of the baroque were primarily the studies of Endre Angyal, Cizevsky, and Morozov, which were trilled to embrace the study *History of Serbian Literature in the Age of Baroque*. We used various anthologies, general overviews, but also posed the question which literature was available to the author and which he might have used. Milorad Pavić grounded his *History of Serbian Literature in the Age of Baroque* in the work of Jovan Skerlić and his *Serbian Literature in the 18th century* (1909) and Tihomir Ostojić's books: *Serbian Literature from the Great Migration to Dositej* (1905) and *The History of Serbian Literature* (1910/1923). Pavić noted that, unlike Skerlić, he had ventured into the 17th century so as to answer: "how did all the things Skerlić wrote in his history come to be," and pointed out the fact that Tihomir Ostojić first used and explained in detail the term Baroque during his lectures which took place in Novi Sad in 1910.

Alongside the literary-historical observations and research, the second part of the Introduction covers the relationship between Baroque and Mannerism, as well as the intricate situation between different currents and movements

inside Baroque itself (baroque Gothic / baroque Medievalism; baroque Humanism and Renaissance; baroque Romanticism: Baroque, Classicism and Rococo). We have pointed out the importance of baroque elements in the 19th and 20th century as well, regarding the question of the passage of time, the taste for the exotic, the issue of dialectic poetry and the baroque in music and film.

Baroque in the belletristic works of Milorad Pavić functions on several levels. As a milestone of the epoch in the West, Baroque includes the 16th and 17th century, while in Serbia and Russia it spans across the 17th and 18th century for example. Pavić had harnessed this potential to establish a dialogue with the writers of the time and the spirit of the epoch, which is still felt in the later half of the 20th century and the onset of the 21st century. The transitional period – baroque Medievalism (17th century) is an integral link of continuity of Serbian literature, spirituality, and culture. Pavić's explanation for this is at first scientific, but later becomes incorporated into his artistic output. Since he is famous both for his poetry and prose, we have examined the pattern by which he can be meaningfully styled. In the case of poetry, the graphic-stylistic frame is without a doubt important, since it discovers new verses through peripheral (*bugaraštica* lyric) and central markings (the center stage for the syllabic frame of a poem), and it creates the effect which provides the poems with a patina of the ancient, quaint, mystical, magical, and mysterious. Through the poetics of *bugarštica*, which possesses the aura of the mysterious and the poem by the sage Siluan (although belonging to Medieval literature), there are indications of a baroque style, since the poet included the reader

into the deviating, ring-like reading, in a manner similar to that of the writers of the Baroque epoch. The intricate rhyme pattern and the use of graphic tools, archaisms, Slavisms, and neologisms of Slavonic-Serbian origin, had all contributed to the estrangement of Pavić's poetic vocabulary, as well as the imaginative consciousness of the reader when it comes to being puzzled by the poetic world which he enters.

As far as prose is concerned, the function of baroque Medievalism in Pavić's novels and short stories is primarily based on the Hesychasm and Islamic mysticism as a link between the old and "the birth of a new Serbian Literature." the meeting between Byzantine heritage and the historical factors which were brought forward by Ottoman conquest. Having had in mind the possibility of baroque Gothic, Pavić made this aspect esthetic in the stories: "The Guardian of the Winds" and "A Choir of Birds from Paris", associate it with the historical figure of Helen of Anjou and Serbian ties to France which draw a line between Medieval and Gothic art, characteristic of a French style of architecture.

This encounter of Byzantium (the literature of hagiographies) and the Ottomans (Islamic mysticism) was enriched with the West (the Gothic). Pavić had erected a pillar of Serbian culturological memory from the culturological plenty of our native soil. He said "YES" to the fruitful base influence, to the meeting of civilizations and religions, cultures and customs, and it is not at least surprising we are faced with a literary hotspot: Byzantium, the Ottoman Empire, and the West intersected each other in Baroque, the era when Serbian literature crossed its Byzantine heritage with the

culture of Western Europe, simultaneously fighting the Turks.

Therefore, baroque Medievalism presents of the most important currents and movements inside Baroque, opening new horizons for the interpretation of Pavić's work. Alongside several examples given in the introduction to ease the reflection Baroque had on Enlightenment, Classicism and Romanticism, the following chapters note relations to Sentimentalism (Simon Piščević), Rococo (Aleksandar Piščević), as well as a highly esthetic example of mythological and emblematic reception of Baroque and Romanticism in the figures of the siren and the Medusa. It is safe to say that Pavić had effectively used and reshaped this baroque potential.

Alongside currents and movements inside the Baroque, Pavić had used the resource of baroque poetics, i.e. its wide array of metamorphoses in the system of baroque genres and genres which were used in baroque times, although, narrowly speaking, they do not belong to its poetics. These are mostly the genres of folk literature (*bugarštica*, chant, *bećarac*, ballad, fairy tale), although it is noticeable that in *History of Serbian Literature in the Age of Baroque* Pavić perceived folk literature, which dwells simultaneously with oral tradition, as inseparable from the context of the Baroque epoch; moreover, folk literature was an abundant source of impressions and traits typically belonging to Baroque. It is therefore justifiable to take them into account when we discuss the baroque genre system. Remaining genres are consistent with baroque written literature and form a culturological interconnectedness of the Mediterranean, i.e. the

Adriatic region (melodrama, carnival song, *commedia del' arte*, oratorio, Vertep, Presentation, Proskinitarion, the letters of the "Serbian book" etc.).

The system of these genres becomes the carnival and theatrical base for Pavić's work: Dubrovnik (*The Dictionary of the Khazars*), Venice (*Second Body*), and Kotor (*The Writing Box*). Baroque's greatest achievement – the theater and the festival, or theatrical festival, had the goal of constructing a scene which would serve as a place for unification. Metamorphoses within this system were on one hand conditioned by the carnival, i.e. festival atmosphere (role reversal, masques et cetera), and on the other hand they were influenced by the Mediterranean mythological imagination and the imagination of Serbian folk fairy tales, since some of their characters are half human, half animals (siren-birds, siren-fish, Medusa, centaur, Minotaur, satyr, *Međedović*, most often snake-men, dog-men).

Two types of metamorphoses regarded metamorphoses in the context of war – people often downgrade themselves to their oppositeness and such a form of demonic conversion is illustrated by metaphors of ox eyes, inverted gloves, carcinogen cells "not-me," while women who do not take part in the conflict, become bearers of spiritual values, customs etc. which relates the wartime conversions of female characters with the Virgin Mary. Ultimate and final conversion is the one found in Christ, in Love ("By kissing thy face, I have found you," as are the words of *Itika Jeropolitika*) and that conversion is requisite for resurrection and the salvation of each individual soul (and also the soul of entire nations and humanity in its entirety). After all,

	<p>the Hand of Mystery proclaims that Art should serve no other purpose but to save one's soul.</p> <p>Milorad Pavić endeavored to redeem all mortal sins by the baroque sublimation of all arts, which is in terms of genre, a project of total art or a universal art piece, a Wagnerian <i>Gesamtkunstwerk</i> which would unite all art forms, most recognizably in the novels <i>Seven Deadly Sins</i> and <i>The Artificial Mold</i>. "The Rise of Belgrade," is present in the houses of those great Serbian men and patrons who have contributed to the development of both Belgrade and Serbia, and which represent chapters of the novel, call into mind the baroque shaping of civil awareness which is symbolically associated with Žefarović's diagram on the Virgin Mary's Spring of life, opening the capital's aura which vouches for its longevity, i.e. the resurrection of the Serbian nation which could bathe in that Spring and get reborn, become whole. From the example of Pavić's works, it would seem that the Baroque has both the function of the fight for survival and the humanist and esthetic output of the author. This is precisely why the author had exhausted all its aspects available to him.</p>
<p>Note: N</p>	
<p>Abstract: AB</p>	
<p>Accepted on Scientific Board on: AS</p>	
<p>Defended: DE</p>	

Thesis Defend Board: DB	president: member: member:
----------------------------	----------------------------------

САДРЖАЈ

I УВОД 24

1. РЕЦЕПЦИЈА НАУЧНОГ И БЕЛЕТРИСТИЧКОГ ОПУСА МИЛОРАДА ПАВИЋА	24
2. РАСПОНИ БАРОКА	36
а) Појам барока	36
б) Библиотека барока у соби Андрије Анђала	37
в) Барок код нас.....	39
г) Барок – стил и/ли епоха?.....	43
д) Маниризам и барок.....	45
ђ) Струје и правци у бароку (барокна готика/ барокни медијевализам; барокни хуманизам и ренесанса; барокни романтизам; барок, класицизам и рококо)	47
е) Струје и правци барока у делу Милорада Павића (на одабраним примерима).....	50
ж) Барок и XX век.....	53
з) Поетичке константе барока	
- критеријуми који дело одређују барокним	
- новине барокне поетике.....	59
и) Аспект дијалекатске поезије као барокне могућности.....	60
ј) Популарна уметност (филм, музика) и барок.....	62
II БАРОКНИ МЕДИЈЕВАЛИЗАМ У ДЕЛУ МИЛОРАДА ПАВИЋА	
1. Барокни медијевализам у поезији Милорада Павића.....	66
2. Барокни медијевализам у прози Милорада Павића.....	83
III ОТВОРЕНО МОРЕ ПАВИЋЕВОГ БАРОКА	
1. ПАВИЋЕВ РОМАНЕСКНИ МЕДИТЕРАН ЖАНРОВА.....	105
- ХАЗАРСКИ РЕЧНИК: пародија петраркизма, мелодрама, маскерата, савршена песма.....	108
- ДРУГО ТЕЛО: комедија маске, (commedia del'arte), ораторијум, грађанска поезија.....	121
- УНИКАТ: трагедокомедија, поезија Ерлангенског рукописа, бећарац.....	130
- КУТИЈА ЗА ПИСАЊЕ: маскара, стихира, бајалица, песмарица добротских песника.....	135
- ЗВЕЗДАНИ ПЛАШТ: хорска аутобиографија, планетар/ рожданик/ пистик, бугарштица, псалми.....	140
- СЕДАМ СМРТНИХ ГРЕХОВА и ВЕШТАЧКИ МЛАДЕЖ: Gesamtkunstwerk.....	144
- УНУТРАШЊА СТРАНА ВЕТРА: роман-кадуцеј.....	151
- ПРЕДЕО СЛИКАН ЧАЈЕМ: балада, бугарштица, вертеп, проскинитарион/ алегоријска приповест.....	156
- ПОСЛЕДЊА ЉУБАВ У ЦАРИГРАДУ: бајка, приказанье/ јавленије/ пасија.....	163

-	ПОЗОРИШТЕ ОД ХАРТИЈЕ: готска антологија.....	170
-	ШАРЕНИ ХЛЕБ/ НЕВИДЉИВО ОГЛЕДАЛО: уџбеник/ сликовница.....	178
2.	ПАВИЋЕВ ПРИПОВЕДНИ МЕДИТЕРАН.....	181
-	Блејзер боје мора: словинство и колонијализам.....	183
-	Крчма код седам сиса: свет испод света.....	188
-	Бахус и леопард: инверзија античког мозаика.....	193
-	Аеродром у Конављу и Једанаести прст: писма („српске књиге“, муслиманска и хајдучка писма).....	196
3.	БАРОКНИ ОПИСИ	
-	ПРИРОДНА НЕПОГОДА, ДВОБОЈ, РАТ.....	201
-	Коцкање и картање.....	210
-	Богородица.....	217
-	ВРЕМЕ: Годишња доба.....	222
-	Вечера, Доручак, Ручак.....	225
-	Календари: куварски, обичајни, икона-календар, лунарни, црвени, византијски.....	240
-	Ускрс.....	246
IV	КЕМП КАО ОБЛИК НЕОБАРОКА У ПАВИЋЕВИМ ДРАМАМА	
	Поглед на Павићеве драме кроз Аристотелов дурбин.....	251
V	ЗАКЉУЧАК.....	266
VI	ПРЕГЛЕД ЛИТЕРАТУРЕ.....	275
-	Извори: Милорад Павић (Изабрана дела 2014; Остала коришћена појединачна издања; Научне студије, есеји, чланци, интервјуи и ситни прилози Милорада Павића.....	275
-	Писци и књиге.....	278
-	Литература о бароку.....	280
-	Антологије.....	285

- Студије, чланци, есеји, ситни прилози.....	286
- Књиге.....	295
- Речници.....	299
- Интернет извори.....	299

УВОД

1. РЕЦЕПЦИЈА НАУЧНОГ И БЕЛЕТРИСТИЧКОГ ОПУСА МИЛОРАДА ПАВИЋА

Што се тиче досадашње рецепције дела Милорада Павића као књижевног историчара и као писца, чини се да се може поделити на два колосека: афирмативни и порицатељски, и то без превеликих валера, дакле – рецепција је *барокна*: напета, динамична, у сукобима и супротностима.¹ Када је реч о рецепцији научног рада у домену књижевно-историјских синтеза о бароку, класицизму и предромантизму повољне оцене долазе из пера Драгише Живковића, Драгољуба Драгојловића, Петра Џацића, Предрага Палавестре, Ивана В. Лалића, Миодрага Стојановића, Звонка Ковача², док изразито негативна и политички индоктринисана критика стиже од стране Ивана Педерина,³ мада има негативних назнака и у приказу Душка Арежине.⁴ Слично је и са књигом о Венцловићу и избором *Црни биво у срцу*. Страни слависти објективније указују и на значај открића овог заборављеног писца, али и аргуменују недостатке који се тичу неопремљености књиге прецизном библиографском апаратуром.⁵

¹ О овако осмотреним особинама барока, писао је Мирча Елијаде: Mircea Eliade, „Glosarium (Aspect du baroque)“, *Cascaes*, t. Monique Saint-Côme, Février 1945, p. 204.

² Драгиша Живковић, „Др Милорад Павић: Историја српске књижевности барокног доба“, *Зборник Матице српске за славистику*, књ. 1, 1970, стр. 197-201. Драгиша Живковић изнео је додуше две одрживе критичке примедбе: Павић није дао преглед коришћења термина барок, нити се задржавао на теоријским поставкама о бароку, мада нас је његовом студијом први упознао с барокним стилем (стр. 198-200); и није се задржавао на проблему грађанске поезије, мада се често на њу позивао (стр. 201).

- Dragoljub Dragojlović, „Milorad Pavić: Istorija srpske književnosti baroknog doba“, *Delo*, XVII/ 1971, књ. XVII, sv. 4, str. 482-488.
- Петар Џацић, „Визија историје“, *Нин*, XXI, (3. јануар 1971), бр. 40, стр. 45. Џацић је на анкету *Политике* „Шта је за вас био догађај сезоне?“ одговорио да је то Павићева књига о српском бароку јер је „пронашао карику у ланцу једног непрекинутог духовног развоја“ (*Политика*, 7. август 1971, стр. 19).
- Предраг Палавестра, „Историјска визија једне књижевности“, *Политика* (26. 12. 1971), LXVII, 20556, стр. 14.
- Иван В. Лалић, „Културна баштина у тачној перспективи“, *Књижевност*, XXVI, (1971), књ. LII, св. 2, 169-173.
- Миодраг Стојановић, „Разуђеност античке мисли: М. Павић: Историја српске књижевности класицизма и предромантизма: КЛАСИЦИЗАМ“, *Књижевна реч*, VIII, бр. 126, 10. јун 1979, стр. 15.
- Zvonko Kovač, „Suggestivne sinteze“, *Oko*, XII, br. 325 (30. kolovoz – 13. rujan 1984), str. 20.

³ Ivan Pederin, „Srpski krug kredom doktora Milorada Pavića“, *Dubrovnik*, Dubrovnik, XIV/ 1971, sv. 3, str. 58-66.

⁴ Duško Arežina, „Ипак, све није барок...“, *Vjesnik*, Zagreb, XX/ 1971, br. 976, 13. siječanj, str. 46.

⁵ О рецепцији Павићевог научног рада (и белетристике) у оквирима италијанске славистике писала је подробно Персида Лазаревић ди Ђакомо, „Рецепција дела Милорада Павића у Италији“, *Летопис Матице српске*, год. 182, књ. 478, св. 4, октобар 2006, стр. 627-664. У истом броју *Летописа* објављени су и чланци о рецепцији Павићевих дела у Француској (Миливој Сребро), Немачкој (Весна Цидилко), Шпанији (Драгана Бабић), Русији (Сергеј Мешчерјаков) и Украјини (Ала Татаренко). Тадашњи уредник овог угледног српског часописа, након три године приредио је темат који се наставља на овај број из 2006. године, а који доноси

По питању рецепције Павићевог рада и приређивања дела Гаврила Стефановића Венцловића код нас, оно иде од одушевљења савремених песника, антологичара, есејиста (Попа, Павловић, Аћин⁶) до Деретићеве поставке да су Павићеве „мистификације“ – „смртни грех“.⁷ Но, да бисмо ушли у суштину ове оштро подељене рецепције, покушаћемо да детаљнијим приступом не само преиспитамо и позитивну и негативну критику, већ и да схватимо Павићеву књижевноисторијску визуру, слагали се са њом или не.

У „Предговору ненаписаној историји књижевности“ (1963) Милорада Павића, објављеном, наиме, тик непосредно пре изласка из штампе првог издања *Антологије српског песништва XIII – XX век*⁸ (1964), Миодрага Павловића, проблематизована су запажања по којима „живимо у времену специјалности када морамо да знамо све више и више о све мањем и мањем; освојили смо простор и изгубили ширину“⁹. У истом контексту постављено је питање „огромног периода нашег књижевног развитка од XI¹⁰] до XVIII века са свим својим фондовима и искуствима“ који остају „психолошки неуклопљени у процес његовог стварања [...] културна пасива“¹¹.

чланке о рецепцији Павићевог стваралаштва у Грчкој (Миодраг Стојановић), Јапану (Ајако Оку) и Кини (Радосав Пушић). У истом броју штампана су и три краћа прилога о Павићевом роману *Вештачки младеж* (Миро Вуксановић, Славко Гордић, Драган Симеуновић): *Летопис Матице српске*, год. 185, књ. 484, св. 1-2, јул-август 2009, стр. 86-128. О овим тематима Негришорац је оставио белешку у чланку „Прозорљиво око Милорада Павића“, *Летопис Матице српске*, год. 186, књ. 485, св. 5, мај 2010, стр. 901: „Замолио ме је [М. Павић] да неким ауторима пренесем његове поруке и утиске од читања оних текстова објављених у октобарској свесци 'Летописа' из 2006. Нове текстове, управо објављене у јулско-августовској свесци 'Летописа' за 2009. годину, он више није имао снаге да чита, одлажући то за дане после операције“. У овом броју *Летописа*, штампаном непосредно након Павићеве смрти, објављен је осим овог Негришорчевог чланка и есеј Јована Делића „Вријеме и времена Милорада Павића“ као и необјављена Павићева песма „Дубровачки фрагмент“ (1953) коју је љубазни дародавац уступио Рукописном одељењу Матице српске (ради се о Боривоју Маринковићу).

⁶ Јовица Аћин, „Логотет и херменеут: М. Павић, Гаврил Стефановић Венцловић“, *Књижевна реч*, 8/2, 17. 8. 1973, стр. 14.

⁷ Јован Деретић, „Мистификације око Венцловића и старе поезије“, *Књижевна историја*, IV/ 16, 1972, стр. 720.

⁸ *Антологија српског песништва XIII – XX век*, прир. Миодраг Павловић, СКЗ, Београд 1964.

⁹ Милорад Павић, „Предговор ненаписаној историји књижевности“, *Књижевност*, књ. XXXVI, год. XVIII, св. II, 1963, стр. 98.

¹⁰ Касније је Миодраг Павловић, унеколико изменио концепт *Антологије*, и, поред осталог, обухватио временски распон од XI до XX века. Предговори првом издању из 1964. године и петом допуњеном издању из 1984. године могу се прочитати под окриљем 110. књиге антологијске едиције *Десет векова српске књижевности*, Нови Сад: Матица српска 2010, стр. 15-62; 62-79.

¹¹ М. Павић, „Предговор ненаписаној историји књижевности“, стр. 99.

До *Антологије старије српске поезије*¹² (1953) Младена Лесковца, Павловићеве *Антологије српског песништва* (1964), те *Антологије српског родољубивог песништва (XIV- XVIII)*¹³ (1967) Зорана Гавриловића, антологичари махом нису узимали у обзир старије епохе српске књижевности, градећи своје *цветнике* углавном почев од Бранка Радичевића. Овим је потенцијална литерарна вредност предбранковске поезије била еуфемистички речено – *културна пасива*. У актуелизовању *културне пасиве*, од антологичара најдаље је отишао управо Миодраг Павловић, својом књижевноисторијском *ширином* концепта. Да се за педесетак година, од 1964. па до данас у погледу таквог посла није превише одмакло, мада су неретке критике и замерке упућене Павловићевој визији, сведоче и антологијски избори који по релевантности нису ни изблиза аутентични, кохерентни и *ризични* као његов.

Исто важи и за Павићеву историјску *визију*¹⁴ српске књижевности, започету „Предговором ненаписаној историји књижевности“, а коначно уобличеној „сугестивном синтезом“¹⁵ *Рађање нове српске књижевности* (1983) и штампаном непосредно пре Павловићевог петог допуњеног издања *Антологије српског песништва* (1984). Двојица књижевних прегалаца, чије се основне замисли и идеје ослањају на елиотовски преплет традиције и индивидуалног талента, добијали су и похвале, али и неретке, чак малициозне замерке за своја остварења.

Са данашње тачке гледишта, не можемо да не приметимо како српској књижевности недостаје више стручњака (уметничког сензибилитета) са визијом, али визијом која би се елиотовски потврђивала памћењем минулог рада претходника. „Сви су само аналитичари и сви само припремају грађу, а нико од ње ништа не гради“, примећивао је Павић. „Године аналитичких студија потребне су за 'сат' синтезе, а постоји и један неравноправан однос између синтетичара и колеге који обделава само своју најужу област. Лакше је ако ништа друго, кретати се на малом и омеђеном терену, него улазити у ризике (стручне, идеолошке и друге, ризике великих уопштавања и синтетичких

¹² *Антологија старије српске поезије*, прир. Младен Лесковац, Матица српска, Нови Сад 1953. (Друго издање објављено је иначе 1964. године, када и прво издање Павловићеве *Антологије* и то код истог издавача – Српске књижевне задруге).

¹³ *Антологија српског родољубивог песништва (XIV- XVIII)*, прир. Зоран Гавриловић, Рад, Београд 1967.

¹⁴ Предраг Палавестра, „Историјска визија једне књижевности“, *Политика* (26. 12. 1971), LXVII, 20556, стр.

14. Петар Цацић, „Визија историје“, *Нин*, XXI, (3. јануар 1971), бр. 40, стр. 45.

¹⁵ Zvonko Kovač, „Suggestivne sinteze“, *Око*, XII, br. 325 (30. kolovoz – 13. rujan 1984), str. 20.

сагледања читавих епоха)¹⁶. Ако имамо у виду и Павићево потцртавање размишљања историчара енглеске књижевности, Џорџа Сампсона, по којем нема расправе или студије у једној области, а да упркос свим квалитетима кроз педесет година неће застарети, треба упозорити да је од Павић-Павловићеве 1963. и 1964. прошло тих педесет година и да је време за једну нову *вољу* и озбиљан, предани рад на том пољу.

У том смислу, треба изнова преиспитати све досадашње резултате истраживања и поново прећи кроз уметничку грађу стваралаца. Уколико се поводи таквом *одговорношћу*, неће се десити да се *ad hoc* и олако оцењују Павићеве синтезе као „не увек тачне и прецизне“, а да се притом уопште не конкретизује у погледу чега су нетачне и непрецизне. Или да се ишчуђава над Павловићевим увођењем народне лирике у *Антологију српског песништва*, будући да наводно такав гест представља насилно успостављање континуитета који је немогућ!¹⁷ Да је научник који је узгредно критиковао Павића и концепт Павловићеве *Антологије*, имао у читалачко-промишљајућем искуству Павићеву књигу *Рађање нове српске књижевности*, не би могао да не примети читава поглавља попут „Усмена књижевност у време барока (до 1774)“ или „Усмена књижевност у време предромантизма“,¹⁸ која управо указују на нераскидивост и прожимање усмене и писане књижевности, па би онда у складу са тим искуством могао да аргументовано супротстави своје виђење.

Неретке су и замерке везане за *поезију* Кипријана Рачанина, Арсенија Чарнојевића, Гаврила Венцловића, које је Милорад Павић преточио у стихове¹⁹, а Миодраг Павловић инкорпорирао у своју *Антологију* управо у стихованом виду: „Речи пророчких казивања“, „Молитва заспалом господу“, „Ловци адови“!²⁰ Пишући чланак „Ђорђе Трифуновић и питање континуитета српске књижевности“, Јован Пејчић, иако наводи нетачне библиографске податке о критичким чланцима Јована Деретића и Ђорђа Трифуновића,

¹⁶ Милорад Павић, „Зашто немамо историју савремене књижевности?“, *Политика*, (16. 12. 1976), стр. 12.

¹⁷ Уз коментар: „Несумљива би грешка била да Павловићеву антологију након 1984. тумачимо као успелу везу усмене и писане традиције“. Уп. Станко Кржић, „Концепт континуитета у 'Антологији српског песништва' Миодрага Павловића“, *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића (зборник)*, ур. Јован Делић, Институт за књижевност и уметност; Учитељски факултет, Београд 2010, стр. 497-502.

¹⁸ Милорад Павић, *Рађање нове српске књижевности: Историја српске књижевности барока, класицизма и предромантизма*, СКЗ, Београд 1983, стр. 111-213; 521-561.

¹⁹ Гаврил Стефановић Венцловић, *Црни биво у срцу: легенде, беседе, песме*, избор, предговор и редакција: Милорад Павић, Просвета, Београд 1966.

²⁰ „Ловци адови“ остали су у непромењеном облику у Павловићевој *Антологији* и у издању из 2010.

истиче да Павић на њихове „с научног гледишта нимало безазлене“ примедбе никада није одговорио, већ је напротив: „остао при својим првобитним ставовима изложеним у 'Црном бивољу у срцу' [...] потпуно заобилазећи, као да и не постоје, полемичко-критичке текстове Ј. Деретића и Ђ. Трифуновића“²¹.

Интересантно је да Павић никада није на ове текстове одговорио, као и то да Павловић није касније уносио измене у погледу спорних *песама*. Можда би сваки улазак у полемику и био излишан, управо стога што се једноставним паралелним ишчитавањем *Антологије српског песништва*, Павићевих синтеза и приређених књига и „полемичко-критичких текстова“ поменутих аутора могу наслутити разлози за ћутање, мада стоји као одржива примедба да у *Црном бивољу у срцу* нема библиографских података и да је требало ставити посебне напомене о свакој интервенцији! Но, овакви поступци могли би се и донекле оправдати. Најпре, Павловић у предговору *Антологије* конкретно – Венцловића помиње као „писца моћног језичког израза [...] који је стављао у своје 'омилије' и песме и приче [...] и дао једно књижевно завештање за чије домаћаје је нашој култури требало доста времена да их схвати“²². То што су *песме* штампане засебно и што су као такве, ван пуног омилитичког контекста ушле и у *Антологију*, по Јовану Деретићу, да поновимо, представља „'смртни' грех“²³. А Павић је „чак замаглио ствар горе наведеном тврдњом да је у питању само начин графичког презентирања^[24] тих текстова а не начин њиховог књижевног постојања“²⁵. У свом расуђивању Деретић је занемарио писање in

²¹ Јован Пејчић, „Ђорђе Трифуновић и питање континуитета српске књижевности“, *Philologia Mediana*, год. 3, бр. 3, 2011, стр.29-30.

²² *Антологија српског песништва*, стр. 72.

²³ Ј. Деретић, „Мистификације око Венцловића и старе поезије“, стр. 720.

²⁴ Проблем графичког представљања старих књижевних текстова, Ђорђе Трифуновић изложио је још пре објављивања Венцловићевог *Црног бивоља у срцу* (1966), у чланку „Облици и мотиви старе поезије“: „Како ове ритамске и мелодијске особине старих текстова треба представити савременом читаоцу? Да ли смемо ове ритамске низове графички да постављамо као стихове? Понављам, то нису стихови. То су ритамски низови, то су логичко-ритамске целине“ (*Летопис Матице српске*, год. 141, књ. 396, св. 1, 1965, стр. 52). Ипак, Трифуновић се није определио за неко коначно решење овог проблема. Поврх свега, Деретић по овом питању износи читаве примере различитих начина у представљању старих текстова код различитих аутора: „Васко Попа и Ђорђе Трифуновић у избору поетских ставова из Доментијана [...] опредељују се за прозни начин презентирања. У малој хрестоматији 'Стара српска књижевност' (Београд 1967) Трифуновић се користи и обликом стиха. Миодраг Павловић у 'Антологији српског песништва' све старе поетске текстове презентира у форми стиха. М. Павић у начину презентирања Венцловићевих поетских фрагмената такође користи стих“ (Ј. Деретић, „Мистификације око Венцловића и старе поезије“, стр. 718). Ако је, дакле, ово „нерешено“ питање ствар избора, које ни сам Јован Деретић не негира (већ самопобија своје ставове) онда у коначници није баш најјасније из којих „научних“ и „небезазлених“ побуда је критички текст уопште писан, изузев ако их не треба тражити на страни академске сујете.

²⁵ Исто, стр. 722.

continuum у старијим епохама, па у том смислу савремени читалац на графичком (али и формалном) плану поезију у том руху не би ни могао да препозна.

У оквиру чланка „Језичко памћење и песнички облик“, Павић је изнео следеће: „Наиме, старо српско песништво, оно писано између IX и XVI века, дакле у периоду пре укључивања српске књижевности у западноевропску књижевну породицу, било је стварано пуних шест столећа у једној веома рафинованој врсти литургијског слободног стиха, који, за разлику од грчког византијског литургијског песништва истог времена, није имао ни одређен број слогова, ни риму, ни систематизован распоред акцентованих и неакцентованих слогова [...] Укратко, поезија у силабичком или акценатском стиху и с римом, поезија 'везаног слога', само је кратка епизода од три столећа у хиљадугодишњој историји српског песништва“²⁶. Овакво успостављање континуитета за Деретића је спорно и изазива *чуђење*, међутим, у својој критици он прећуткује битан сегмент Павићеве студије који указује на важност *песничке логике*.

Поезија је, наиме, најстабилнија „када се ослони на обе своје основне врлине: на песничку форму сигурно ситуирану у језик и на песничку логику [...] Попут роде она свој век проводи стојећи на једној од своје две ноге [...] Погледајте, међутим, шта се догађа с родом ако хоће да прогута жабу. Да не би умрла од глади стојећи на једној нози, она мора кад-тад спустити и другу, чврсто се ослонити на обе и ухватити плен који ће јој омогућити да преживи“²⁷. *Песничка логика*, наравно, није исто што и „ритмичка проза“ на којој Деретић упорно инсистира када говори о средњовековној књижевности. *Песничка логика* претпоставља додуше један ирационални осећај у читаоца или научника, који је, не можемо спорити, ствар и индивидуалног сензибилитета.

Књижевни историчар и аутор синтезе *Историја српске књижевности*²⁸ (1983), Јован Деретић, ипак је био другачијег књижевноисторијског сензибилитета од Павића и Павловића. Отуда према његовој *Историји* читалац стиче утисак да су „историју српске књижевности детерминисали пре свега књижевни идеолози а не велики ствараоци [...] С једне стране он говори о романтизму који јесте стилска формација (дакле, књижевно-уметничка пре свега!), с друге стране говори о рационализму: рационализам је, међутим,

²⁶ Милорад Павић, „Језичко памћење и песнички облик“, *Језичко памћење и песнички облик*, Матица српска, Нови Сад 1976, стр. 473-474.

²⁷ Исто, стр. 472.

²⁸ Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Нолит, Београд 1983.

утилитарно-идеолошка категорија²⁹,²⁹ поистовећујући *књижевну идеологију и књижевни дискурс*. Павићеве и Павловићеве искорак Деретић, њихов по ширини познавања српске књижевности – сродник, а заправо – антипод, зато не може да прихвати: Павићев уметнички приступ у начину актуелизовања традиције, или пак Павловићев *мистицизам*, „одсуство разумског и логоцентриног просуђивања поезије“, који су његовој *Антологији* замерали Оскар Давичо, Марко Ристић, Драгољуб Игњатовић³⁰.

У рационалним и ирационалним тежњама ка целини књижевноисторијске визије, Миодраг Павловић и Милорад Павић, својевремено и двојица блиских сарадника у издавачкој кући *Просвета*³¹, ишли су *тандемски* и кроз своје научно-есејистичко и белетристичко стваралаштво. Није тешко запазити суптилне, ингениозне кореспонденције између Павловићеве песме „Солунска браћа“ из збирке *Нова скитија*³² (1970) и Павићевих одредница о Ћирилу и Методију у *Хазарском речнику*³³ (1984). Недовољно истражен период српске књижевности они су белетристички надограђивали и проблематизовали, назначујући да се о овој *заборављеној традицији* ваља једном и научно проговорити. Димитрије Богдановић управо је указао на „период претхришћански и општесловенски (од Ћирила и Методија), чији је српска књижевност била интегрални део. Он каже: „српска књижевност је старија од Светога Саве, постоје српскословенске редакције разних зборника и књига већ од 10. века, само су Немањићи елиминисали ту грађу желећи да сакрализују историју која – наравно (по њима)! – почиње од њих“³⁴.

Надаље, наслови и мотиви појединих песама из *Светлих и тамних празника*³⁵ (1971), Миодрага Павловића у битној мери рачунају са појединим Павићевим причама и песмама. Да поменемо Павловићеве песме „Силазак у Лимб“, „Хлеб и вино“, „Силуан“ и

²⁹ Сава Дамјанов, „Нова периодизација српске књижевности: културни идентитет прошлости или 21. века?“, *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности*, зборник, ур. Горана Раичевић, Филозофски факултет, Нови Сад 2014, стр. 12.

³⁰ С. Кржић, „Концепт континуитета...“, стр. 492.

³¹ „Ја сам у 'Просвети' радио на публикавању старих српских писаца и неких новијих српских писаца [...] Читао сам поезију, са Стевом Раичковићем и Миодрагом Павловићем [...] Рецензирао сам те нове рукописе. Сећам се да смо једне године добили 350 рукописа поезије [...] Ми смо могли да објавимо највише десет или дванаест књига [...] Сећам се да смо се сва тројица питали шта да радимо са тим рецензијама. Помислили смо да би било добро да објавимо те рецензије, јер су све биле забележене. Разуме се, у оно време то је била права јерес“ (Милош Јевтић, *Разговори са Павићем*, Научна књига, Београд 1990, стр. 29-30).

³² Миодраг Павловић, *Нова скитија*, Култура, Београд 1970.

³³ Милорад Павић, *Хазарски речник*, Просвета, Београд 1984.

³⁴ С. Дамјанов, „Нова периодизација српске књижевности...“, стр. 14.

³⁵ Миодраг Павловић, *Светли и тамни празници*, Матица српска, Нови Сад 1971.

Павићеве приче „Силазак у Лимб“, „Вино и хлеб“ из *Гвоздене завесе*³⁶ (1973) и песму „Светилан“ из *Месечевог камена*³⁷ (1971). Песма „Силуан“ насловом упућује на старца Силуана из 14. века, чија се песма „Слави отбегнув, славу обрете, Саво“ нашла и у Павловићевој *Антологији*. Светилан је с једне стране средњовековни жанр, а са друге – у нераскидивој је вези са антологијском песмом старца Силуана, у чијем је средишту реч *светило*.

У уметничком грађењу културолошке вертикале са најстаријим цивилизацијама на нашем поднебљу, Павловић је испевао *Певања на виру*³⁸ (1976), а Павић песму „Лепенски вир“ у *Месечевом камену*³⁹. Недалеко од археолошког налазишта Лепенски вир (откривеног 1964), боравио је својевремено као учитељ Војислав Илић, песник о коме је Милорад Павић написао студију *Војислав Илић и европско песништво*⁴⁰ (1971), а о коме је Миодраг Павловић 1971. године написао есеј „Културноисторијска свест Војислава Илића (песма 'Овидије')“⁴¹. Пишући о Павловићевом есеју о Илићу, Ђорђе Деспих указао је да је оно што привлачи Павловића „културно-историјска свест Војислава Илића, односно песнички идентитет, који се артикулише као део националног друштвено-политичког ментума“, а скопчан је са амбивалентношћу нашег положаја, културноисторијских опредељења и избора⁴². Такав идентитет подразумевао је, најпосле, избор по којем је могућно бити део европске књижевности, али са једном развијеном и чврстом свешћу о сопственој традицији.

Очито да је непоседовање ове свести било пресудно у тренуцима када је Павић требало да брани своју докторску дисертацију о Војиславу Илићу, иначе прву компаративну студију након Другог светског рата, па је одбранио у Загребу 1960. године: „Чудна је та моја прича о дисертацији. Када нисам могао да је браним у Београду, дуго

³⁶ Милорад Павић, *Гвоздена завеса*, Матица српска, Нови Сад 1973.

³⁷ Милорад Павић, *Месечев камен*, Нолит, Београд 1971.

³⁸ Миодраг Павловић, *Певања на виру*, ФПУ, Београд 1976.

³⁹ О Павићевом и Павловићевом песничком виђењу културе Лепенског вира, писали су Даница Трифуњагић и Марко Ђукић у раду: „'Лепенски вир' Милорада Павића (анализа и синтеза)“, *Летеће виолине Милорада Павића (зборник)*, ур. Јелена Марићевић, Студентска асоцијација Филозофског факултета, Нови Сад 2015, стр. 151-157.

⁴⁰ Милорад Павић, *Војислав Илић и европско песништво*, Матица српска, Нови Сад 1971.

⁴¹ Миодраг Павловић, „Културноисторијска свест Војислава Илића (песма 'Овидије')“, *Поезија и култура: огледи о српским песницима XIX и XX века*, Нолит, Београд 1974.

⁴² Ђорђе Деспих, „Културно-историјска свест и песнички идентитет“, *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности*, стр. 218-219.

сам дисертацију држао у фиоци. Заправо, тако је било годинама. Чекао сам шта ће рећи у Београду где она, истина је, званично никад није била одбијена [...] Чак сам, у једном тренутку, био потпуно одустао од одбране дисертације“.⁴³ Ипак, када је дисертацију штампала Матица српска године 1971. књига је доживела солидну рецепцију,⁴⁴ мада је донекле остала у сенци рецепција књига *Историја српске књижевности барокног доба* (1970) која је добила Просветину награду,⁴⁵ *Месечев камен* (1971) и *Гаврил Стефановић Венцловић* (1972) које су све објављене у релативно кратким временским размацама.

Стиче се, дакле, утисак да је Павићев научни поглед на књижевност био битно условљен уметничким сензибилитетом, што јесте било инспиративно и плодносно, али је понекад ишло на уштрб научне прецизности и потпуности апаратуре коју захтева приређивачки посао, посебно када је у питању текст коме претходи архивски рад (Венцловић). Чињеница је да је Павић осетио колико је Венцловић по свом сликовитом говору и стилу близак поетичким стремљењима савремених песника (Попе, Павловића преваходно), али можда није требало да испусти неколико страница напомена о свом поступку. Извакши, међутим, из заборав овог барокног уметника, ставио се у ред писаца какав је примера ради Октавио Паз, који је слично учинио са поезијом своје сународнице, мексичке барокне песникиње Сор Хуане Инес де ла Круз, објавивши 1982. године густих 600 страница о својој претходници.⁴⁶ Овим је Паз не само сачинио омаж песникињи, већ је допринео њеној рецепцији на глобалном нивоу, будући да је 1990. године добио Нобелову награду за књижевност. И Павићева слава, иако није добио Нобелову награду, допринела је интересовању страних стручњака за Венцловића и стару српску књижевност.

⁴³ М. Јевтић, *Разговори са Павићем*, стр. 32.

⁴⁴ Аноним, “Нова студија Милорада Павића. М. Павић: ‘Војислав Илић и европско песништво’”, *Политика*, 22. 1. 1972, стр. 12. Зоран Стојановић, „Милорад Павић: Војислав Илић и европско песништво“, *Поља*, год. 18, бр. 157, март 1972, стр. 25-26. Николај Тимченко, „Милорад Павић: Војислав Илић и европско песништво“, *Савременик*, XXXI/ 5, 1972, стр. 478-490. Драгољуб Влатковић, „Милорад Павић: Војислав Илић и европско песништво“, *Мостови*, IV/ 13, 1973, 59-63.

Зоран Константиновић оценио је књигу као драгоцен рад: З. Константиновић, *Увод у упоредно проучавање књижевности*, СКЗ, Београд 1984, стр. 38-39. За задњих неколико година нашли су за сходно да Павићеву студију о Војиславу Илићу прикажу: Даница Столић Радуновић, „Сликовитост у поезији“, *Стремљења*, год. 40, бр. 1, 2005, стр. 107-113. и Милан Громовић, „Један Павићев осврт на дело Војислава Илића“, *Записи из студентског дома*, СКЦ, Крагујевац 2014, стр. 112-125.

⁴⁵ Радивој Цветићанин, “Срби у бароку“ (рубрика: Награде), *НИН*, XX, бр. 39/ 41, 29. XII 1970, стр. 41.

⁴⁶ Коља Мићевић, “Сор Хуана Инес де ла Круз или La Poesía la poseía“, у књизи: Сор Хуана Инес де ла Круз, *Први сан*, прев. и поговор: Коља Мићевић, Мали врт, Београд 2012, стр. 65.

Тиме је и српска књижевност у новом таласу изашла из ужих оквира проучавања и постала предмет интересовања како у Европи, тако и шире. Милорад Павић је својим научним радом, треба то истаћи, ишао стазама које су српску књижевност стављале у контекст светске литерарне баштине⁴⁷ и у том смислу илустративне примере представља студија о песнику Војиславу Илићу (великој инспирацији песника медитеранских видика – Јована Дучића, Ивана В. Лалића), али и две књиге чланака *Језичко памћење и песнички облик* и *Историја, сталеж, стил*, где су Орфелин и Змај раме уз раме са Пушкином, Змај и Ракић превазилазе Готфрида Келера, а Илић и Шантић пореде се са Лудвигом Пфауом, док се Доситеју приступа у контексту светске књижевности и херменутички.⁴⁸

Са Павићевим радом на пољу науке, опште узев, српска књижевност добијала је сјај полираног старог сребра са кога је нестајало црnilо и заборав, а увиђала се њена вредност. Са белетристиком Милорада Павића, српска књижевност присутна је у свету. Поред Нобеловца Андрића, Црњанског, Булатовића, Шћепановића, Пекића, Данила Киша⁴⁹ ..., и с Павићем је српска књижевност на добром гласу,⁵⁰ али и утиче на књижевне токове најшире узев.⁵¹

То, ипак, није довољан гарант да ће књижевност Милорада Павића преживети и остати леп репрезент српске књижевности у свету, али и жив део саме српске књижевности. Уколико о појединим писцима и делима не можемо да кажемо увек нешто ново, уколико их закључамо у канон и оставимо да у њему таворе, та литература постаће временом за нас мртва. Управо су ту три највеће рецепцијске опасности по Павићев

⁴⁷ У том смислу, Павић је ишао стазама Драгише Живковића: *Европски оквири српске књижевности I-V*, Просвета, Београд 1994.

⁴⁸ О Павићевим приступима и тумачењима дела и рецепције дела Доситеја Обрадовића, писано је у раду: Јелена Марићевић, „Палимпсестни портрет Доситеја Обрадовића: Боривоје Мариновић – Милорад Павић“, *Доситејев врт*, год. 2, бр. 2, 2014, стр. 185-200.

⁴⁹ Када је Киш преминуо 1989. године, у *Борби* (16. октобар 1989, без пагинације) и *Политици експрес* (16. октобар 1989, без пагинације) Милорад Павић огласио се са неколико реченица: „Лично се осећам погођеним, као и сваки други писац из Србије и Југославије. Јер смо у свету били јачи с Кишом и увек смо јачи ако нас је више на светској сцени. Та сцена је од вечерас сиромашнија за једну особену личност. Кишово дело је трајан споменик српског и јеврејског народа и као такво представља још једну спону између та два народа, између Југославије и Израела, спону која ће нам у будућности бити све неопходнија“.

⁵⁰ Леп пример Павићеве рецепције у свету пружа, сада већ ретка *Кратка историја једне књиге*; избор написа о роману лексикону у 100.000 речи *Хазарски речник* од Милорада Павића/ *Short History of a Book. Critics choice on a lexicon novel in 100.000 words Dictionary of the Khazars* by Milorad Pavic, приредила Јасмина Тешановић, Књижевна општина Вршац, Вршац 1991.

⁵¹ Као прилог сагледавању утицаја који је *Хазарски речник* имао на светску књижевност, Душан Живковић написао је студију „Значај 'Хазарског речника' у контексту светске књижевности“, *Летеће виолине Милорада Павића (зборник)*, стр. 77-90.

белетристички опус: 1) естетска неуједначеност његовог дела; 2) таутолошко гомилање радова-труизама који понављају махом догме о Павићевом постмодернизму, чија су полазишта и закључци слични, а не нуде нова читања и тумачења; 3) негативна рецепција.⁵²

У том смислу, релативизовао се вредносни потенцијал Павићеве белетристике, који је доведен у питање. Уколико се, међутим, Павићева дела читају са познавањем књижевно-историјских прилика у луку историје српске књижевности, на другачији начин може да се сагледа његова специфична стилистика и необичност израза; може се увидети да је онда већина зачудних метафора или ингениозних кончета заправо функционализован херменеутички изазов, а не облик испразности.

Постмодернизам није једини кључ за читање Милорада Павића. Друга половина 20. столећа, период је и необарокних и неоавангардних струјања. Не случајно, историјски барок и историјска авангарда сплели су се у доба постмодерне. Разуме се да је писац осетио како дух времена негдашње епохе кореспондира са временом у коме и он живи и пише. Дело нашег писца баштиник је духа епохе у којој је настало, традиције и полифоних токова српске књижевности и посредно – може да представља белетризовану барокну (и)сторију српске литературе.

Иако је Милорад Павић као књижевни историчар највећу истраживачку посвећеност усмерио на барок, може нас зачудити чињеница да је једина објављена студија која се најдиректније односи на сагледавање барокних елемената у његовој белетристици, управо студија коју је Павић сâм написао – „Барокни слој у 'Хазарском речнику“⁵³. Књижевни научници (да поменемо најважније: Јован Делић,⁵⁴ Јасмина Михајловић,⁵⁵ Петар Пијановић,⁵⁶ Александар Јерков,⁵⁷ Сава Дамјанов,⁵⁸ Сава Бабић,⁵⁹

⁵² Ради се превасходно о књигама: Миливој Марковић, *Књижевна обмана: студија о прози Милорада Павића*, Слободна књига, Београд 1999. и књизи Јасмине Ахметагић, *Унутрашња страна постмодернизма: Павић*, Рашка школа, Београд 2005.

⁵³ Milorad Pavić, „Barokni sloj u 'Hazarskom rečniku““, *Delo*, god. XXXII, knj. 32, br. 6, 1986, str. 1-20.

⁵⁴ Прва књига о Павићу објављена код нас је књига Јована Делића, *Хазарска призма: тумачење прозе Милорада Павића*, Просвета; Досије; Октоих; Дечје новине, Београд; Титоград; Горњи Милановац 1991.

⁵⁵ Јасмина Михајловић ауторка је више студија и чланака о делу Милорада Павића, библиографије како писца, тако и његове рецепције (<http://www.khazars.com/>), као и књиге *Прича о души и телу: слојеви и значења у прози Милорада Павића*, Просвета, Београд 1992. Као његова удовица, води Легат Милорада Павића.

⁵⁶ Петар Пијановић објавио је књигу *Павић*, Филип Вишњић, Београд 1998.

Ала Татаренко⁶⁰) нису пренебрегавали присуство барокног стила, па и духа у Павићевој белетристици, али нису се задржавали или упуштали у шире поставке или херменеутичке изазове задате *барокним* у Павићевом делу. Једини научник који је у већој мери посветио пажњу овој проблематици, мада је научник из области природних наука, Владан Панковић, написао је студију *Квантна теорија и барок у српској књижевности*,⁶¹ књигу која је интригантна и обећавајућа, али која изван увида који се заснивају махом на књижевној примени „принципа комплементарности“ Нилса Бора, нажалост, нема већи интерпретативни замах.

Ова запажања дају нам повода да сагледамо опус Милорада Павића кроз призму барока и покушамо да схватимо шта је барокно у делу овог писца, како се оно манифестује, функционализује и какав му је семантички опсег.

2. РАСПОНИ БАРОКА

а) Појам барока

Барок као појам⁶² не само да је тешко прецизно дефинисати, да садржи бројне терминолошке варијанте јер се углавном користио у области историје уметности,⁶³ већ се

⁵⁷ Александар Јерков аутор је више опсежних студија о Павићу, од којих бисмо издвојили “Нову текстуалност” и књигу *Нова текстуалност: огледи о српској прози постмодерног доба*, Октоих; Унирекс, Подгорица; Никшић 1992. Јерков је приређивач и аутор поговора у појединим Павићевим делима, а године 2014. приредио је *Изабрана дела Милорада Павића* у десет књига у оквиру издавачке куће Вулкан.

⁵⁸ Сава Дамјанов био је Павићев близак научни сарадник и пријатељ, а о њему написао је више чланака. Један део њих одабран је за издање: Сава Дамјанов, *Српска књижевност искоса књ. 1: Вртови нестварног*, Службени гласник, Београд 2011, стр. 271-273; 342-355.

⁵⁹ Сава Бабић, поред чланака у периодици, написао је књигу *Милорад Павић мора причати приче* (Stylos, Нови Сад 2000), посветивши посебну пажњу преводима пишчевих дела на словеначки, словачки, мађарски, италијански, пољски, руски језик, мада је књига мањег обима и домета.

⁶⁰ Ала Татаренко ауторка је бројних студија о Павићевом делу, али и заслужна за лепу рецепцију његовог стваралаштва у Украјини. У књизи (хабилитацији) *Поетика форме у прози српског постмодернизма* (Службени гласник, Београд 2013) Павићевом делу посветила је највећи број страница, готово књигу у књизи.

⁶¹ Владан Панковић, *Квантна теорија и барок у српској књижевности*, Народна библиотека, Крушевац 1991. Аутор је део студије који се односи на дело Милорада Павића штампао и засебно у периодици: В. Панковић, „Захарија Орфелин, Нилс Бор, Милорад Павић и Умберто Еко (1)“, *Поља*, год. 36, бр. 371-372, јануар-фебруар 1990, стр. 20-22. В. Панковић, „Захарија Орфелин, Нилс Бор, Милорад Павић и Умберто Еко (2)“, *Поља*, год. 36, бр. 373, март 1990, стр. 82-83. В. Панковић, „Захарија Орфелин, Нилс Бор, Милорад Павић и Умберто Еко [3]“, *Поља*, год. 36, бр. 374, април 1990, стр. 144-146.

⁶² Барок потиче од шпанске речи **baruecco**, тј. португалске **barocco** за неправилне, необрађене перле, а затим све што је претерано и искривљено (Д.[рагиша] Ж.[ивковић] и З.[оран] К.[равар], „Барок“, *Речник књижевних термина*, главни уредник: Д. Живковић, Нолит, Београд 1986, стр. 67). У студији „О проблему барока у југословенској књижевности“, Драгољуб Павловић износи запажање да се „у последње време [у односу на 1958. годину када Павловић пише своју студију за Четврти међународни конгрес слависта у

појединим стручњацима попут Мјечислава Хартлеба (Mieczysław Hartleb) чини да је немогуће пронаћи „сезам“ који би отворио приступ феномену читавог барока.⁶⁴ Ако не постоји „магична реч“ за „сезам барока“ засигурно да постоји неки кључ или добро полазиште. Полазећи од претпоставке да треба кренути не одмах од Павићеве *Историје српске књижевности барокног доба*, како би се у први мах помислило, већ од рецепције ове књиге и од назнака из његове белетристике, пажњу нам је привукла кратка прича „Соба Андрије Анђала“.⁶⁵ Интересантно је и да је своју научну књигу о бароку из 1974. Северо Сардуј отпочео уводном причом „Соба одјека“ („Cámara de eco“).⁶⁶ Андрија Анђал (Angyal Endre, 1915-1976), врхунски мађарски слависта и изучавалац барока не само да је постао јунак Павићеве приче, већ је и аутор чланака о Павићевој монументалној студији о српском бароку⁶⁷. Метафоричким језиком говорећи, у потрази за аспектима барока, треба послушати „одјеке“ *собе-шкољке* мађарског научника. *Соба-шкољка* призива откривање башларовског простора сањарења, али и књижевности и науке о књижевности, смештених на месту на коме се ствара „бисер неправилног облика“, етимолошки – барок.

Москви: *Постоји ли тзв. б а р о к н а л и т е р а т у р а у с л о в е н с к и м з е м љ а м а ?*] узима као вероватнија претпоставка да овај термин долази од средњовековног логичног силогизма **б а р о с о**, а да је мање вероватно његово довођење у везу са шпанском речи **б а р г у е с о**“ (Д. Павловић, *Старија југословенска књижевност*, Народна књига, Београд 1971, стр. 196). Постоје, међутим, и претпоставке да се ради о речи „**barroco**“ у значењу лоше истесаног камена, нечисте воде, нечег што није у складу са одређеним укусом и нормама. У кастиљанском језику, „**barrueco**“ означава неправилне стене у каменој пустињи, које се још зову „**berrocal**“ (Миодраг Б. Шијаковић, „Претпоставке о бароку“, *Багдала*, год. XXV, 286, јануар 1983, стр. 16).

⁶³ Ради се о посебним националним терминима: сеичентизам у Италији, прециозни стил у Француској, гонгоризам у Шпанији, еуфуизам у Енглеској, немачка формалистичка школа (Д. Павловић, *Нав. дело*, стр. 196). Шијаковић („Претпоставке о бароку“, стр. 18) издваја: маниризам и маринизам, гонгоризам, Плејаду, *art nuova*, *stile moderno*, метафизичку поезију у Енглеској, прециозну литературу у Француској.

⁶⁴ Mieczysław Hartleb, „Początki poezji barokowej w Polsce“, *Studja staropolskie*, Księga ku czci A. Brucknera, Kraków 1928, s. 466-501.

⁶⁵ Прича је првобитно штампана заједно са „Укусом соли“ и „Теразијама“ у часопису *Савременик*, књ. XLII/1, 1978, стр. 8-19. Уврштена је у збирку приповедака *Руски хрт*, Слово љубве, Београд 1979.

⁶⁶ Severo Sarduy, „Cámara de eco“, *Barroco*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1974, p. 14-15.

⁶⁷ Angyal, E/ndre/, „Milorad Pavić: Istorija srpske književnosti baroknog doba“, *Acta litteraria Academiae scientiarum Hungaricae*, Budapest 1973, pp. 481-483.

- Angyal, Endre, „Milorad Pavić: Istorija srpske književnosti baroknog doba“, *Helicon*, Budapest, XXI/1974, pp. 113-114.
- Страни слависти Павићеву књигу о српском бароку дочекали су са одушевљењем, о чему сведоче и рецензије у СССР-у, Чешкој, Америци... Једна од најзначајнијих јесте из пера Александра Александровича Морозова, „Новые аспекты изучения славянского барокко“, *Русская литература*, Академия наук СССР, Институт русской литературы, Ленинград, 3/1973, стр. 8-9.
- О рецепцији књиге о српском бароку у иностранству постоје и чланци у дневној штампи: Д. А. „Нови аспекти изучавања српског барока (Совјетски часопис о делу М. Павића)“, *Политика*, 4. 11. 1973, стр. 18. Д. Д. „Писање америчког и мађарског часописа о 'Историји српске књижевности' М. Павића“, *Политика*, 31. 8. 1974, стр. 17. Д. А. „Прашка 'Славија' о 'Историји српске књижевности' од Милорада Павића“, *Политика*, 2. 9. 1976, стр. 11.

б) Библиотека барока Андрије Анђала

Анђал је објавио више студија и чланака код нас, углавном у *Прилозима за књижевност, језик, историју и фолклор* и *Задарској ревији*. Захваљујући радовима мађарског стручњака који су умногоме корисни за сваког изучаваоца барока, запажа се невероватна обавештеност о токовима изучавања барока у словенском свету, Европи, али и Латинској Америци (највише Бразилу). Анђал се креће у текстовима не само на матерњем мађарском језику већ га интересује најпре јужнословенски контекст: књижевност Дубровника, Боке Которске, Далмације, Војне границе (дакле приморска и подунавска регија) са којом он изналази битне спреге са мађарском барокном литературом; а затим повезаност са словачком, чешком, особито пољском, па онда и руском и украјинском књижевношћу које све по њему чине једну целину. Анђал, међутим, наводи и примере из румунске уметности, а поставља и питање барока у Грчкој, не би ли указао природу кореспонденција са западноевропским бароком. Како је Анђал редак пример човека који је посвећен барокној проблематици и то најшире узев, не чуди што, метафорички говорећи, у његовој *соби* или *библиотеци његове собе* треба трагати за кључевима барока.

Од Анђала сазнајемо да је први научник који је употребио израз „барок“ на једном предавању 22. децембра 1860. године, био италијански песник Кардучи (Giosuè Carducci), професор романистике на Универзитету у Болоњи.⁶⁸ Поред Кардучија и Ненцуонија, истакнуто место припада швајцарским историчарима Хајнриху Велфлину (Heinrich Wölfflin) и Јакобу Буркхарту (Jakob Burckhardt), али и Карлу Јустују (Carl Just) и Корнелијусу Гурлиту (Cornelius Gurlitt). Први пут термин барок именован је за раздобље Аугуст В. Амброс. Интересовање за барок у словенском свету иницирали су пољски

⁶⁸ Иначе, термин барок се појављује у говору још у 17. веку. Сен Симон користи овај термин у својим *Мемоарима* (1711) да означи неки непристојни подухват, а *Речник Француске Академије* из 1740. барок дефинише неправилним, бизарним и неједнаким облицима. Барокни је дух, израз, облик (М. Б. Шијаковић, „Претпоставке о бароку“, стр. 16).

Кроче је термин барок први пут употребио на немачком језику 1925. године, а пре Првог светског рата књижевност није називао барокном, мада је расправљао о бароку у уметностима (Mirka Zogović, „Књижевнотеоријска мисао барока у Италији XX века“, *Barok: književna teorija i praksa*, Narodna knjiga; Alfa, Beograd 2007, str. 21).

Валтер Бењамин је конципирао 1916, а написао 1925. књигу *Porijeklo njemačke žalobne igre*, prev. Javorka Finci-Pocrnja, Veselin Masleša, Sarajevo 1989.

књижевник Порембович (Edward Porembowicz)⁶⁹ и Драгутин Прохаска докторатом о Игњату Ђорђићу и Антуну Канижлићу. Након Другог светског рата, све се више рехабилитује барокна култура, иако постоје струје антибарокнизма (наследници Крочеа и Курцијуса који су се залагали за термин *маниризам*).⁷⁰ Од значаја за све веће интересовање за барок је (поред конференције у Москви 1958.⁷¹) и италијански зборник из 1962. године (*Barocco europeo e barocco veneziano*, a cura di Vittore Branca) али и постојање центра за истраживање барока близу Тулуза у Француској (Centre de Recherches du Baroque).

Жан Русе (Jean Rousset) саставио је антологију француског барока у два тома,⁷² Јадвига Соколовска (Jadwiga Sokołowska) и Казимјера Жуковска (Kazimiera Żukowska) пољског барока,⁷³ док је Вацлав Черњи (Václav Černý) на чешком објавио збирку светске барокне поезије.⁷⁴ Баш тих шездесетих година двадесетог столећа долази, дакле, до појачаног

⁶⁹ Украјински слависта Дмитриј Чижевскиј (Дмитрий Иванович Чижевский) додатно осветљава овај тренутак указујући да је године 1893. Порембович објавио барокног пољског песника Морштина (Morsztyn), указавши на утицаје италијанског барока на његову поезију. Чижевскиј додаје као кључну годину 1930. када је Ј. Вашица (Vašica) ревитализовао чешког барокног песника Бридела (Bridel) и публикувао низ чланака о чешким песницима барока. Ускоро, стижу и научна прегалаштва из Украјине (Чижевскиј) и Русије (Чижевскиј, Еремин). Уп. Dmitry Cizevsky, *Comparative History of Slavic Literatures*, translated by Richard Noel Porter and Martin P. Rice; edited, with a foreword, by Serge A. Zenkovsky, Vanderbilt university press, Baltimore 1971, p. 89. (Издање које је користио Павић објављено је у Бостону 1952. године). Књига је доступна и на: https://books.google.rs/books?printsec=frontcover&vid=LCCN74124115&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (приступљено: 26. новембра 2015).

⁷⁰ Већина података изнета је према чланку: Andrija Angyal, „Aspekti književnog baroka“, *Zadarska revija*, god. XIII, br. 2, travanj 1964, str. 97-98.

Треба, међутим, поменути и *Критичке појмове* („Појам барока у књижевном зналству“), Рене Велека, *Барок и рококо*, Жермена Безена и истоимену књигу Лизелоте Андерсен, али и Еухенија Д’Орса, Крочеа, Тапијеа, Рејмона, Сарпантра, Дибоа... (М. Б. Шијаковић, „Претпоставке о бароку“, стр. 16-17).

На српски језик преведене су: Буркхартова: *Kultura renesanse u Italiji*, прев. Milan Prelog, Matica hrvatska, Zagreb 1953. (Издавачка књижарница З. Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад 1989), Велфлинова: *Renesansa i barok: istraživanje o suštini i nastanku baroknog stila u Italiji*, прев. Branka Rajlić, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, S. Karlovci, Novi Sad 2000. Ернст Роберт Курцијус, *Европска књижевност и латински средњи век*, прев. Јосип Бабић, СКЗ, Београд 1996.

⁷¹ Од руских зборника поменули бисмо још: *Барокко в славянских культурах*, Наука, Москва 1982.

⁷² *Anthologie de la poésie baroque française*, I-II, textes choisis et presents par J. Rousset, Librairie Armand Colin, Paris 1961. Жан Русе аутор је и драгоцене књиге *Književnost baroknog doba u Francuskoj: Kirka i paun*, прев. Tamara Valčić-Bulić, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad 1998. Прво издање на француском језику објављено је 1953.

⁷³ *Poeci polskiego baroku*, I-II, орг. J. Sokołowska, K. Żukowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965.

⁷⁴ *Kéž hoří popel můj, výbor z poezie evropského baroka sestavený Václavem Černým*, Mláda fronta, Praha 1967. Постоји и антологија руске барокне поезије, али тек из каснијих деценија: *Поэзия русского барокко: вторая половина XVII-начало XVIII в.*, Лидия Ивановна Сазонова, Наука, Москва 1991. Милорад Павић користи, пак: Herbert Cysarz, *Douste Barocklyrik*, Stuttgart 1962. *Poetik des Barock*, Herausgegeben von Marian Szyrocki, Rowohlt 1968. и *Хрестоматия по древней русской литературе*, сост. Н.К. Гудзий, Москва 1962.

интереса за барок и проблеме барока. Ни ми нисмо у томе заостајали. На београдском међународног конгресу за упоредну књижевност о бароку су говорили Аустралијанац Тич (Tisch), Пољакиња Шалкова (Strzałkowa), амерички научник Ханак (Hanak) и Анђал (Angyal), па су искористили прилику да посете Нови Сад и Галерију Матице српске, те видели Жефаровићеве бођанске фреске и слике на којима је „византијско-старосрпска традиција већ уједињена с неким елементима маниризма и барока“.⁷⁵

в) Барок код нас

Од наших антологија барока треба поменути *Антологију дубровачке лирике* (1960) Драгољуба Павловића,⁷⁶ Мирослава Пантића и његову антологију *Песништво ренесансе и барока*,⁷⁷ која је објављена први пут 1968. године, антологију *Поезија барока* Милоша Милошевића и Грације Брајковић из 1976⁷⁸, те новији избор Злате Бојовић у оквиру едиције Десет векова српске књижевности из 2010.⁷⁹

Павићева *Историја српске књижевности барокног доба* је из 1970.⁸⁰ а на њој је аутор радио читаву деценију, дакле, почев још од краја педесетих година. Сама књига права је антологија барокних текстова из необјављене архивске грађе, али и илустрација: бакрореза, мапа, портрета и сл. Када се, пак, прегледа литература коју је Павић користио пишући *Историју* запажа се да он бира оне претходнике из своје области на чија се достигнућа наставља, уопште се не обазире и не полемичује са онима са којима се не слаже.

Хрестоматия по русской литературе XVIII века, Москва 1965 (*Историја српске књижевности барокног доба*, стр. 501-503).

⁷⁵ Сви подаци наведени су према Анђаловом чланку: „Današnji problemi istraživanja baroka“, *Zadarska revija*, XVI/1968, sv. 5 (rujan-listopad), str. 417-419.

⁷⁶ *Антологија дубровачке лирике*, прир. Драгољуб Павловић, Нолит, Београд 1960.

⁷⁷ *Песништво ренесансе и барока: Дубровник, Далмација, Бока Которска*, прир. Мирослав Пантић, Просвета, Београд 1968.

⁷⁸ *Поезија барока: 17. и 18. вијек*, избор, коментари, предговор и преводи: Милош Милошевић и Грација Брајковић, Побједа, Титоград 1976.

⁷⁹ *Поезија Дубровника и Боке Которске*, приредила и предговор написала Злата Бојовић, Антологијска едиција Десет векова српске књижевности, књ. 111, Матица српска, Нови Сад 2010.

⁸⁰ Године 1966. Милорад Павић приредио је и зборник радова *Од барока до класицизма*, Нолит, Београд 1966. Друго издање објављено је 1973. године. У зборнику су објављени чланци и студије о писцима: Ђорђу Бранковићу, Венцловићу, Орфелину, Јовану Рајићу, Симеону Пишчевићу, Сави Текелији, Павлу Јулинцу, Доситеју, Мушкатиревићу, Емануилу Јанковићу, Еустахији Арсић, Миловану Видаковићу, Вуку Караџићу, Мушицком и Стерији. „По први пут у српској историографији писци и њихова дела периодизовани су с обзиром на стилске токове којима припадају а не, као што је дотад био случај, по просветитељским, филозофским или неким другим идејама“ (Јован Пејчић, „Јединство српске националне књижевности: основи, вредности – трајање: Пут Милорада Павића до 'Рађања нове српске књижевности'“, *Philologia Mediana*, год. 2, бр. 2, Ниш 2010, стр. 195).

Милорад Павић пише своју *Историју српске књижевности барокног доба* на темељима које су поставили Јован Скерлић у *Српској књижевности у 18. веку* (1909)⁸¹ и Тихомир Остојић у књигама: *Српска књижевност од Велике сеобе до Доситеја* (1905) и *Историја српске књижевности* (1910/ 1923).⁸² Павић напомиње да је за разлику од Скерлића зашао и у 17. столеће, не би ли одговорио „како је дошло до свега онога о чему је Скерлић писао у својој историји“⁸³, а да је Тихомир Остојић у предавањима одржаним у Новом Саду 1910. године први пут употребио термин *барок*, и детаљно га образложио.⁸⁴ То нам може и објаснити могући Павићев разлог да се не упушта у терминолошку расправу, образлагање и опште прегледе, што му је замерио Драгиша Живковић. Вероватно да је замислио своју књигу као интегрални наставак Остојићевих студија.

За јужнословенски контекст обично се узима да је први који је употребио термин *барок* као стилску категорију био Драгутин Прохаска,⁸⁵ пишући докторат *Игњат Ђорђић и Антун Канижлић: Студија о бароку у нашој књижевности*, који је одбрањен 1905. године у Бечу код Јагића и Јиречека, а штампан у виду сепарата 1909.⁸⁶ Међутим, у варијанти дисертације на немачком језику, уместо *барока* у наслову имамо одређење о писцима као језуитима (*Zwei Jesuiten in der serbokroatischen Literatur des XVIII Jahrhunderts*) док сам аутор у сепарату из 1909. године напомиње да су белешке о бароку у уводу и закључку настале касније. Наравно, одређење везано за језуите има везе са барокним, што је засигурно и усмерило Прохаску на модификацију научног оквира.⁸⁷ Што

⁸¹ Јован Скерлић, *Српска књижевност у XVIII веку, 1-2*, Штампано у Државној штампарији Краљевине Србије, Београд 1909.

⁸² Тихомир Остојић, *Српска књижевност од Велике сеобе до Доситеја*, Српска манастирска штампарија, Сремски Карловци 1905. Тихомир Остојић, *Историја српско-хрватске књижевности*, Нови Сад 1910 (Предавања у Новом Саду: Скрипта обложена марморираном хартијом са платном на хрпту и умножена на писањој машини). Тихомир Остојић, *Историја српске књижевности*, Геца Кон, Београд 1923.

⁸³ М. Павић, *Историја српске књижевности барокног доба (17. и 18. век)*, Нолит, Београд 1970, стр. 17.

⁸⁴ Исто, стр. 18.

⁸⁵ Податак помиње и Анђал како смо већ истакли, затим Драгољуб Павловић, „О проблему барока у југословенској књижевности“, стр. 197, а може се прочитати и у чланцима тематског броја о бароку осечке *Književne revije*, god. 30, br. 6, 1990: Helena Sablić, „Pojam baroka u hrvatskoj znanosti i književnosti“, str. 571; Leopoldina Mijatović, „Relacija barok – metafora“, str. 598.

⁸⁶ Dragutin Prohaska, *Ignjat Đorđić i Antun Kanižlić: Studija o baroku u našoj književnosti*, Tisak Dioničarske tiskare, separat, Zagreb 1909. Примерак се може прочитати и у Библиотеци Матице српске (БМС III 434342), али и на сајту Хрватске академије знаности и умјетности: <http://dizbi.hazu.hr/object/view/jA1VcgN2RP> (приступљено: 8. новембра 2015).

⁸⁷ „Зграде у бароку, особито храмове, нарочито су волели језуити, те овај стил зову и језуитским. И китњаста стил у књижевности зову бароком. Главни представник барока у српској књижевности је језуит Игњат Ђорђић“ (Тихомир Остојић, *Историја српске књижевности*, Геца Кон, Београд 1923, стр. 109).

се пак тиче српске књижевности, није занемарљиво, двојица писаца – дубровачки Ђорђевић и славонски Канижлић узимају се и као српски и као хрватски писци, отуда у сепарату стоји „у нашој књижевности“, а дисертацији „српскохрватски“. Драгољуб Павловић је такође то имао на уму, мада он то поставља под проблематичан оквир југословенске књижевности. Остали истраживачи (углавном хрватски) не подразумевају да су писци део и српске књижевне баштине.

Када је реч о раду Тихомира Остојића који први пут помиње и образлаже барок од српских научних делатника приближно када и Прохаска (око 1910. године), може се рећи да код њега по први пут имамо назнаке и о поимању барока као одреднице за епоху, о чему најбоље сведочи књига *Српска књижевност од Велике сеобе до Доситеја*. Та књига штампана је 1905. године, али је још 1904. године објављена у наставцима у *Бранковом колу*, с напоменом аутора да је ова предавања саставио још 1902. године, а да је неке делове штампао у *Србобрану* и *Политици*, почев од 1896. године.⁸⁸ Остојић је концептом обухватио део 17. и 18. век и сегментирао поглавља на сличан начин на који је то и Павић касније учинио, али је Павић за почетак барокне епохе узео Кандијски рат (1646-1649), и наравно приступио проблематици разуђеније, свеобухватније, с модернијом научном апаратуром и са историјског, књижевно-историјског, књижевно-уметничког, социолошког аспекта.

Дакле, може се рећи да је у погледу барокне проблематике српска књижевна историја имала у Тихомиру Остојићу значајног антиципатора. Драгољуб Павловић на пример у чланку о југословенском бароку не реферише на њега, док Павић у *Историји српске књижевности барокног доба* нити на једном месту не реферише на Драгољуба Павловића (иако му је био професор).

Павић то засигурно не чини из необавештености, већ пре из поштовања или отмености која би се састојала из тога да се професор јавно не прозива, већ да сама његова књига довољно говори. С друге стране, Павић је у једном интервјуу прокоментарисао да је Павловић сјајан стручњак за барок: „Имали смо једног сјајнога архивског радника и стручњака за књижевност Дубровника Петра Колендића. Нажалост, нисмо имали

⁸⁸ Тихомир Остојић, „Српска књижевност од Велике сеобе до Доситеја“, *Бранково коло*, год. 10, бр. 2/ 51-52, 1904, стр. 686.

наставника који би нам предавао српски средњи век. Стару српску књижевност предавао је Драгољуб Павловић, иначе сјајан стручњак за барок, за XVII век. Он није волео то што предаје, тако да се у његовим предавањима осећало да он стару српску књижевност није осећао као неко своје присно подручје. Млади људи то одмах осете и примете⁸⁹.

Разлози за ову дистанцу од професора Павловића леже у самим његовим чланцима и књигама. Поменули смо да су књижевни оквири Павловићеве науке југословенски; претпостављамо да се Павић није могао сложити са овим атрибутом из разлога што тиме српска књижевност умногоме губи и што границе националне српске баштине постају алармантно релативизоване, што је, најпосле, оставило за последицу да се књижевност Срба католика и Срба муслимана, (и свих Срба који су се нашли изван граница Србије) изоставља из корпуса српске књижевности. Драгољуб Павловић инсистирао је на префиксу југословенска (књижевност) и на писању *Историје југословенске књижевности*, историја покрајинских књижевности и сл, а барок би у тим стремљењима имао објединитељску улогу⁹⁰. Павић је схватио колико је то опасно и можемо му бити посве захвални што његова књига о бароку носи у наслову атрибут српске (књижевности), а то што није полемисао са професором Павловићем поред осталог значило је можда и стрепњу од одмазде *братства и јединства*.

г) БАРОК – стил и/ли епоха?

Барок као одредница за епоху која би у српској књижевности обухвала 17. и 18. век своје утемељење могла је, дакле, имати у научном раду Тихомира Остојића. Разуме се, барок јесте превасходно стил, али постоје релевантне расправе које доказују да стил боји епоху.⁹¹ Очито је да за ова два века унутар барока као доминантног стила опстојавају и друге формације које онда мање или више могу да се подведу под појам барока.

⁸⁹ Милош Јевтић, *Разговори са Павићем*, Научна књига, Београд 1990, стр. 21-22.

⁹⁰ Д. Павловић, „О подели југословенске књижевности на периоде“, *Старија југословенска књижевност*, стр. 2

⁹¹ Према Зорану Кравару, барок не може означавати епоху јер наводно није био доминантни стил XVII века. Zoran Kravar, „Književnost 17. stoljeća i pojam barok“, *Književni barok (proučavanje baroka na Filozofskom fakultetu u Zagrebu)* (zbornik radova), ur. Živa Benčić i Dunja Fališevac, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb 1988, str. 31.

Код нас је о овој проблематици најдиректније промишљао Небојша Кузмановић у огледу „Барок – стил или епоха?“⁹², ослањајући се на Велеково разматрање барока као типолошке (стилске) и историјске (периодизацијске) категорије, али не заузимајући став који би се залагао за примат једне од те две категорије. У првом реду Кузмановић износи махом полазишта о бароку као времену 17. века, западноевропском простору, идеологији либерализма и католичкој конфесији, мада назначавача да га је било и међу Словенима, па и у православном свету. Као китњаст стил, барок је по њему „декадентан“ и понавља се у свим добима и земљама на крају сваког друштвено-историјског раздобља, па тако „ми о Католу можемо говорити као о барокном песнику, као што и о савременом песнику Драгану Јовановићу Данилову⁹³ можемо говорити као о барокном српском песнику“.⁹⁴

Ипак, чини се да у литератури доминира схватање барока као стила, ређе се прихвата за одређење епохе. Студија Живе Бенчић, коју ваља издвојити поред исцрпних промишљања Зорана Кривара, даје типологизацију различитих виђења барока угледних светских научника, не би ли се и сама определила да да предност бароку као стилу, мада се пита „како да се тај готово двостолетни континуитет барокних црта термилошки изрази“⁹⁵: „П. Н. Берков, О. Державин, В. Д. Кузмин – сматрају да у Русији барока није било. Раздобље о којем је ријеч (друга половина 17. столјећа – прва четвртина 18. столјећа) они схваћају као пријелазни период између средњовековља и класицизма, а књижевни правац који неки називају бароком обиљежавају термином 'предкласицизам' односно 'школски' или 'схоластички класицизам' [...] Књижевни хисторичари А. Анђал, Д. Чижевскиј и А. Морозов склони су интерпретирати барок као стил епохе [...] За хисторичаре И. П. Еремина, Д. С. Лихачева, И. Н. Голеншчева-Кутузова и многе друге, барок, насупрот томе, није универзално проширен стил епохе него књижевни правац“.⁹⁶

Иако Жива Бенчић сужава фокус на руску књижевност, ваља приметити барем две ствари. Присталице барока као одреднице за епоху управо су стручњаци на које се и

⁹² Небојша Кузмановић, „Барок – стил или епоха?“, у књизи: *Ка словенском истолику*, Атом; Кровови; Алеком, Бачка Паланка; Сремски Карловци; Београд 2001, стр. 55-61.

⁹³ Данилов је аутор есеја „О барокној вероисповести“, *Књижевне новине*, год. 47, бр. 913, 1. 9. 1995, стр. 8.

⁹⁴ Исто, стр. 57; 61.

⁹⁵ Živa Benčić, „Upotrebljivost termina 'barok' u proučavanju slavenskih književnosti 17. i 18. stoljeća (na primeru ruske književnosti)“, *Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*, ur. Aleksander Skaza, Ada Vidovič-Muha, ss. Jožeta Severja, Filozofska fakulteta, Ljubljana 1989, str. 60.

⁹⁶ Исто, стр. 55.

Павић позива или који су приказали његову *Историју српске књижевности барокног доба* (Анђал, Чижевскиј, Морозов) и коначно – и у руској и у српској књижевности барокна епоха обухватала би 17. и 18. век. Ово нас најпосле наводи да поставимо питање како Павић схвата барок, те како се то испољава на његов белетристички опус. Може се констатовати да Павић прихвата барок најшире узев – и као период и као стил, што се да сагледати примарно из његове студије о српском бароку. С тим у вези треба имати у виду током истраживања барем два полазишта: 1. Српску књижевност 17. и 18. века у целисти, рачунајући и усмену књижевност, и грађанску поезију и ауторску, писану књижевност (поезију, драме, путописе, писма...), али и словенске и европске писце барокне епохе и: 2. Књижевност других периода и стилских формација у којима се препознају елементи барокне поетике.

д) Маниризам и барок

Када је реч о елементима барокног изван оквира епохе, обично се користи термин маниризам, којим је могуће описати континуитет барокног стила, поетике, духа и у делима писаца који нису стварали у време доминације ових стремљења. Маниризам, пак, нема устаљено виђење и то је појам лабавији од барока, али ваља указати на неколико момената који би за саму тезу могли бити од значаја. Однос маниризма и барока, Хаузер је одредио као сукоб два стила који је социолошке природе: „Маниризам је уметнички стил аристократске класе са суштински интернационалном културом, док је рани барок израз једне популарније, осећајније, више националне струје“⁹⁷ и маниризам као уметнички стил одговара једном нејединственом погледу на живот, док је барок израз једног суштински јединственог погледа на свет.⁹⁸

Хоке (Носке), пак, мисли да је маниризам посебан период уметности и књижевности између ренесанса и „високог барока“, Вили Сајфер (Wylie Sypher) да ренесанса обухвата 15, 16. и 17. столеће али има четири одсека: права ренесанса, маниризам, барок, касни барок или класицизам, док Хелмуд Хацфелд (Hatzfeld) сматра да

⁹⁷ Arnold Hauzer, „Pojam manirizma: manirizam i barok“, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti 1*, prev. Veselin Kostić, Kultura, Beograd 1966, str. 352.

⁹⁸ Исто, стр. 414.

је маниризам прелазна фаза између ренесансе и барока.⁹⁹ Треба указати и на још једно Хокеово и Курцијусово схватање маниризма као стилске тежње европске књижевности од антике до данас које су противне класици¹⁰⁰, али и визуру Акиле Бонито Оливе који расправља о маниризму у оквирима кореспонденција између 16. и 20. столећа: „Оживљавање маниризма у 20. веку подударило се са историјском ситуацијом која подсећа управо на контрадикције и отуђење 16. века у коме је владао принцип политичког реализма, а нису постојала животна упоришта на која би се могао позивати, услед чега је уметник заузимао читав низ ставова који су антиципирани безнађе и отуђени положај модерног интелектуалца“.¹⁰¹

Једно другачије виђење кореспонденција између епохе барока и савременог тренутка понудио је Ги Скарпета у књизи *Повратак барока*: „оно што је овде важно јесте идеја 'повратка' (у смислу у којем психоанализа, на пример, говори о 'враћању потиснутог'): што подразумева утисак 'накнадног дејства'. На известан начин, оно што ме интересује јесте начин на који ми Пикасо омогућава да видим Рубенса, Берио да слушам Монтевердија, Лезама Лима или Фуентес да читам Гонгору“.¹⁰² Интересантно је да Павић управо замишља омиљене барокне писце као своје читаоце, дакле, као људе барока који би разумели време у коме Павић живи и ствара (20. век): „Треба да кажем да сам пишући 'Хазарски речник' примењивао за потребе лабораторије један мали трик. Замишљао сам читаоца за којег пишем. Сасвим конкретно. С именом и презименом. Нема разлога да прећутим та имена. То су писци које сам волео и желео да их видим нагнуте над мојом књигом. Гроф Ђорђе Бранковић, Гаврил Стефановић Венцловић, Арсеније III Чарнојевић, Захарија Орфелин, дакле, писци српског барока, одавно покојни“¹⁰³. На том трагу је и Дамјановљева инверзна научна перспектива читања која поставља питање „Како би Венцловић читао Павића?“. „уверен сам да би Венцловић Павића читао не само као свог

⁹⁹ Андрија Анђал, „Неколико питања словенског барока: 1. Маниризам и барок“, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, XXV/1959, св. 1-2, стр. 13.

¹⁰⁰ Никола Грдинић, *Формални маниризми*, Народна књига; Алфа, Београд 2000, стр. 7. Никола Грдинић користи термин „формални маниризам“ да би описао појаве кроз историју српске књижевности које се тичу „игара са смислом“, „графичких поступака“ и „звучних страна поезије“.

¹⁰¹ Akile Bonito Oliva, „Izdaja, lateralnost, navođenje“, *Ideologija izdajnika: umetnost, manir, manirizam*, prev. Mirjana Jovanović, red. Srđan Musić, Bratstvo jedinstvo, Novi Sad 1989, str. 11.

¹⁰² Ги Скарпета, *Повратак барока*, прев. Павле Секеруш, Светови, Нови Сад 2003, стр. 15. Књига је први пут публикована године 1988. у Паризу.

¹⁰³ Milorad Pavić, „Barokni sloj u 'Hazarskom rečniku'“, *Delo*, god. XXXII, knj. 32, br. 6, 1986, str. 2

истинског поетичког сродника и наследника, већ би неке његове тектове можда могао доживети чак и аутопоетички“.¹⁰⁴

То су, чини се, довољни аргументи који речито наглашавају не само књижевни укус или стил, већ рекло би се, суштинску блискост двају посве удаљених епоха,¹⁰⁵ док само наизглед барок и маниризам постају синоними за исти период.¹⁰⁶ Међутим, на плану промишљања о барокном као „потиснутом“, можда би требало поменути да је барокна поетика независно од термина маниризам, тихо присутна и у 19. а нешто видније и у првој половини 20. столећа. Примера ради, писац српског предромантизма – Викентије Ракић објавио је поједина дела у барокним зборницима, српски класициста Стерија пише поезију на трагу барокне поетике,¹⁰⁷ Његошева филозофичност, мистика и религиозност, али и песничка имагинација неке корене налазе у бароку¹⁰⁸, док су (нео)авангарда¹⁰⁹ и

¹⁰⁴ Сава Дамјанов, „Како би Венцловић читао Павића?“, *Апокрифна историја српске (пост)модерне*, Службени гласник, Београд 2009, стр. 33. Дамјанова такође интересује и како би Кодер читао Настасијевића, Видаковић – Добрила Ненадића, а Стерија – Душка Ковачевића (стр. 32).

¹⁰⁵ Силвија Новак Бајцар је пишући о прози српског постмодернизма, конкретно о „Мапи маште. Прози Горана Петровића“, указала и на релације маниризам – постмодернизам – барок: Сардух је оно што је постмодерно означило као необарокно; Еко је поставио провокативну тезу да свака епоха има своју постмодерну, као што свака епоха има свој маниризам; хрватски критичари су прозу својих „фантастичара“ називали маниристичком позивајући се на Хокеа... (Silvija Novak Bajcar, *Мапе времена: Српска постмодернистичка проза пред изазовима епохе*, прев. Ljubica Rosić, Службени гласник, Београд 2015, стр. 232-234).

¹⁰⁶ Барок и маниризам могу деловати као синоними јер поједини научници који не прихватају коришћење термина барок, све што други приписују под барокним – подводе под маниризам. „Доиста они се употребљавају на три основна начин: једанпут се узима да су то два имена за једну исту ствар, други пут се подразумева да је маниризам својство барока [...] трећи пут се држи да су то два слична и сусједна раздобља у повијести књижевности“ (Pavao Pavličić, „Manirizam i barok: jedno ili dvoje?“, *Poetika manirizma*, August Cesarec, Zagreb 1988, стр. 11).

¹⁰⁷ Милорад Павић, „Стерија и српска књижевност XVIII века“, *Историја, сталеж, стил*, Матица српска, Нови Сад 1985, стр. 132-153. Војана Стојановић, „Barokni elementi u Prešernovoj i Sterijinoj poeziji“, *Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*, стр. 79-87.

¹⁰⁸ Мисли се на барокне зборнике амблема из којих је Његош црпео инспирацију за упечатљиве песничке слике. Никола Грдинић, „Уз Његошев стих: Гледа мајмун себе у зрцало“, *Синхроничко и дијахроничко изучавање врста у српској књижевности: зборник*, књ. 1, ур. Зоја Карановић и Радмила Гикић-Петровић, Филозофски факултет, Дневник, Нови Сад 2007, стр. 131-136.

¹⁰⁹ Živa Benčić, *Barok i avangarda*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb 1988. Josef Vojvodík, *Povrch, skrytost, ambivalence: manyrismus, baroko a (česka) avantgarda*, Argo, Praha 2008. Dagmar Burkhart, „Od carmina figurata ka vizuelnoj poeziji: na srpskim primerima od baroka do naših dana“, *Signal*, br. 25-26-27, Beograd 2003. Доступно на: <http://signalism1.blogspot.rs/2009/08/od-carmina-figurata-ka-vizuelnoj.html> (приступљено: 27. новембра 2015). Предраг Палавестра сматрао је да Павић „у великој мери продужава надреалистичку поетику опсенарства и очаравања. Симулирани надреалистички аутоматизам добио је код њега морално усмерење и чврст критички телос, стегнуту и контролисану интенционалност, коју споља маскира привидни и прерушени хаос, изокренута слика света померена у лежишту“ (Предраг Палавестра, „Чаролије Милорада Павића“, *Књижевност, критика идеологије*, СКЗ, Београд 1991, стр. 259).

експресионизам,¹¹⁰ али и модернизам 50-их година 20. века,¹¹¹ одвећ узели маха у уметничкој обради барокних форми, стила, поетике.

ђ) Струје и правци у бароку

Барокна готика/ барокни медијеализам: Барокни трагови проналазе се у Антици, а епоха барока специфично се између осталог односи према античкој традицији.¹¹² Интересантне су у том кључу компаративне анализе Валтера Бењамина, који је расправљао о сличностима и размимоилажењима између античке трагедије и немачке барокне жалобне игре, тј. тужног играказа, и то на плану слободе фабуле, форме светачке трагедије преко драме мученика, ћутања трагичног јунака, изменама легенде или мита, питања хора, Дирерове „Меланхолије“ итд. Њихов однос пластично је описао следећим призором: „На тријумфалним колима барокне жалобне игре античка трагедија је окована робиња“.¹¹³

У даљим токовима, проналажени су елементи барокног и у средњем веку – Анђал предлаже термин „барокна готика“,¹¹⁴ док Павић за контекст српске књижевности дефинише „барокни медијеализам“.¹¹⁵

¹¹⁰ Из српске књижевности могу се издвојити примери Андрића, Црњанског, Станислава Кракова... док би за хрватску књижевност парадигматичан пример представљало дело Мирослава Крлеже. Видети: Aleksandar Flaker, „Krlęzin barok“, *Knjięevni barok* (zbornik), str. 341-354.

¹¹¹ Издвојили бисмо пример поезије Васка Попе: Весна Цидилко, „Барокни елементи у поезији Васка Попе“, *Студије о поетици Васка Попе*, Службени гласник, Београд 2008, стр. 238-263. Светлана Шеатовић Димитријевић, „Барокна култура као интегративна веза Попиног песништва“, *Књижевност и култура* (књ. 2): *Научни састанак слависта у Вукове дане*, МСЦ, Београд 2010, стр. 545-565.

¹¹² Хеленистички, касносредњовековни, импресионистички и прави барок имају онолико заједничких карактеристика колико има сличних чинилаца у њиховој социолошкој позадини. Уп. А. Hauzer, „Poјam baroka“, *Sociјalna istorija umetnosti i knjięevnosti 1*, str. 420.

¹¹³ Walter Benjamin, *Porijeklo njemačke žalobne igre*, prev. Javorka Finci-Pocrnја, Veselin Masleša, Sarajevo 1989, str. 70.

¹¹⁴ „Има у европском бароку и правац који можемо назвати 'барокном готиком' [...] Волфрам фон ден Штајен (Wolfram von den Steien) утврђује да овај интерес за Средњи век и готску уметност жив и у Западној Европи [...] Пољски писац Јан Пасек у својим мемоарима с одушевљењем описује готичке слике и архитектуру [...] барокна готика се запажа у црквеној литератури, легендама и проповедима. У чешкој књижевности овај стил је испитивао Јосип Вашица, у словеначкој у извесној мери Мирко Рупел [...] Веома су карактеристичне за барокну готику 'алегоричне проповеди'“ (А. Анђал, „Неколико питања словенског барока: 2. Струје и смерови барока“, стр. 21-22).

¹¹⁵ „Барокни медијеализам карактеристичан је за све оне песнике који се тешко опредељују за силабички римовани стих, новину која долази из пољске и украјинске књижевности. Они се најрадије држе формалних обележја старог српског песништва [...] У прози карактеристично је да се маниризам XV века обнавља са новом снагом у стилским напорима грофа Ђорђа Бранковића, који на граници XVII и XVIII века добијају барокну боју, или у писмима светогорских монаха Дубровачкој републици из XVII столећа, која се ослањају на древни маниристички поступак византијске и српске књижевности“ (М. Павић, „Песништво српског

Барокни хуманизам и ренесанса: У даљњем је и Велфлинов став да је барок произишао из ренесансе: „под именом 'барок' подразумевамо онај стил којим је окончана ренесанса или – како се често изражавамо – у који се изродила ренесанса [...] прелаз од строгости ка слободном и живописном, од уобличеног ка безобличном“.¹¹⁶ Анђал не пренебрегава ни „барокни хуманизам“, чија је важна грана „барокни славизам“ о коме су писали Франк Волман (Wollman), Руде Бртањ (Brtáň) и Матија Мурко.¹¹⁷ Такође, Анђал се посебно осврће на значај ренесансе и 16. столећа које је обележило стварање самосталних националних култура с једне стране, а са друге – различита укрштања и сливања готско-средњовековне и античко-хуманистичке традиције, с посебним освртом на језовито у касној ренесанси (на немачком и низоземском подручју).¹¹⁸ Бењамин је ренесансу и барок, пак видео као огледање два различита типа истраживања. Ренесанса, наиме, истражује свемирски простор, а барок библиотеке. „Барокне медитације посвећене су књигама“, јер – ништа није бесмртније од књига.¹¹⁹

Барокни романтизам: Поред „барокне готике“ и „барокног хуманизма“, издваја се и „барокни романтизам“, кога је увидео италијански филозоф и естетичар Ђусо (Lorenzo Giusso), а препознаје се у *Андромеди* Џона Палмотића и у пољској књижевности на челу са Твардовским (Twardowski).¹²⁰ Жан Русе, такође се бавио овом проблематиком и мада истиче да су „нека формална обележја заједничка барокном и романтичарском сликарству“, „барок се не може поистоветити са романтизмом [...] барок тражи своју истину у прерушавању и украшавању, романтизам објављује рат свим маскама; барок украшава оно што романтизам огољује; барокно 'ја' унутрашњост је која се приказује, романтичарско 'ја' тајна је која се открива у самоћи; барок тежи да истисне биће у корист привида, романтизам изражава повлачење ка дубини бића; барок се изражава кроз позориште, романтизам кроз исповести“.¹²¹

барока: 1. Прелазно доба или барокни медијеализам“, *Рађање нове српске књижевности*, стр. 41-42). Рефлексија барокног медијеализма у делу Милорада Павића биће посвећено засебно поглавље.

¹¹⁶ Hajnrh Velflin, *Renesansa i barok: istraživanje o suštini i nastanku baroknog stila u Italiji*, prev. Branka Rajlić, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad 2000, str. 9.

¹¹⁷ А. Анђал, „Неколико питања словенског барока“, стр. 23.

¹¹⁸ Андрија Анђал, „Касна ренесанса на просторима југоисточне Европе“: Andreas Angyal, „Renaissance und Humanismus in Mittel- und Osteuropa“, Bd. 1, Akademie – Verlag, Berlin 1962, s. 287.

¹¹⁹ W. Benjamin, *Porijeklo njemačke žalobne igre*, str. 107.

¹²⁰ А. Анђал, „Неколико питања словенског барока“, стр. 20.

¹²¹ Ž. Ruse, *Književnost baroknog doba u Francuskoj: Kirka i paun*, str. 241.

Класицизам и рококо: Са бароком су у спрези и класицизам и рококо – Сајфер класицизам види као касни барок, руски историчари књижевности који негирају барок као одредницу за епоху виде овај период као класицистички, док је рококо у аустријско-мађарско-српско-хрватско-словеначким крајевима последња фаза барока.¹²² Русе је на примеру француске литературе пластично дефинисао однос између барока и класицизма који се „гледају непријатељски, али тако као што се то чини у истој породици; они се међусобно супротстављају на благонаклон начин“,¹²³ што унеколико одговара и односу алегорије и симбола. За барок је типична техника алегорије, а за класику – уметност симбола.¹²⁴

е) Струје и смерови барока у делу Милорада Павића

Наравно, треба поставити питање и да ли се ове струје и смерови барока могу тицати белетристике Милорада Павића, те ако је потврдан одговор – на које начине се манифестују. Павић је, наиме, одређене стилске, идеолошке или епохалне категорије које су у спрези са барокним, или представљао упечатљивим метафорама или су оне отелотворене у ликове:

Барок и просветитељство: У причама „Руски хрт“ и „Анђео с наочарима“ јавља се мотив руског хрта.¹²⁵ За Милорада Павића мотив руског хрта незанемарљиво је важан, будући да се може говорити о руском хрту као метафори за барок, спрам чега је вук метафора за просветитељство. Аналогија је изведена по кружном трчању руских хртова који лове вука, чија је линија кретања за разлику од хртова увек праволинијска. Постоји веровање по којем „зли духови могу да лете само право“,¹²⁶ те је стога требало избећи зао дух „просветитељског линеаризма“¹²⁷ и као читалац трчати барокно кружно, тј. спирално попут Павићевог руског хрта на вука, јер вук бежи увек у правој линији. Ова сликовита представа или сукоб барока и просветитељства уједно је аргументација којом се Павић

¹²² А. Анђал, „Неколико питања словенског барока“, стр. 24.

¹²³ Ž. Ruse, *Književnost baroknog doba u Francuskoj: Kirka i paun*, str. 234. Русе иначе расправља и о односу барока и прециозности (стр. 232-234) и мишљења је да је рококо – прециозност барока (стр. 233).

¹²⁴ W. Benjamin, *Porijeklo njemačke žalobne igre*, str. 126.

¹²⁵ Мотив руског хрта присутан је и у романима *Последња љубав у Цариграду* и *Уникат*, и „Причи која је убила Емилију Кнор“, али у другачијој конотацији.

¹²⁶ Херман Керн, „Увођење у лавиринт“, прев. Бранка Јовановић, *Зенит*, год. 2, бр. 4, април 2007, стр. 88.

¹²⁷ Јован Зивлак, „Поговор“, *Анђео с наочарима и друге приче: панонске легенде*, Драганић, Београд 2000, стр. 236.

ставио на страну уметности (барок), којој је супротстављена идеологија (просветитељство). Уколико бисмо ову аналогију покушали да применимо и на метафоре штапа и змије који се појављују на крају приче „Анђео с наочарима“, могло би се евентуално говорити о лепом штапу као праволинијском концепту погледа на ствари, а змији (која се увија) као барокном, од које је (као потенцијално опасне) Доситеј као просветитељ симболички побегао на крају Павићеве приче.

Барок и романтичарско: За Доситеја Обрадовића штап је значио путнички штап (странствовање), опредељење за Запад и просветитељство, разум и *очи ума*. На другој страни тог штапа била је Византија, Исток, *очи срца*, не тек предмет, помагало или статусни симбол, већ живи (отровни и лековити) организам – змија. Можда се ради о Доситеју као просветитељу (са отвореним *очима ума*), али и Доситеју као сентименталисти, предромантичару (са отвореним *очима срца*, које заједно отварају и барокне – *духовне очи слепог Дидима* из Венцловићевих беседа). Но, треба осветлити и интригантну метафору којом је именован Доситеј; он је „анђео с наочарима“.

Позната песма „Романтика“ Адама Мицкјевича (Adam Mickiewicz), пољског песника романтизма, отпочиње, наиме, цитирањем Шекспирових стихова о *очима ума*: „Methinks I see/ Where?.../ In my mind's eye“¹²⁸ којима је супротставио *очи срца*: „Осећа дјева, - велим ја смјерени,/ Вјерује чељад дубоко,/ Чувство и вјера јаче зборе мени,/ Нег мудрог стакло и око./ Незнану људма, мртву знаш истину,/ У прашку св'јет, у зв'језди, ма гдје врца:/ Жив закон не знаш, чудо ти не сину!/ Имај и проматрај срца!“¹²⁹ Ови аутопоетички стихови Адама Мицкјевича (кога Павић помиње у роману *Предео сликан чајем*) у пољској науци о књижевности парадигматичан су пример разликовања просветитељства и романтизма: човек просветитељства гледа на свет наочарима („стакло“) јер му је поглед усмерен на спољашње сазнање, док је романтичар (али и човек барока) *очима срца и духа* усредсређен на осећања и унутрашња чувства.

Колебање Доситејево између штапа и змије илуструје Доситејево подвојеност: он јесте просветитељ („анђео с наочарима“) усмерен на Запад, али је као писац

¹²⁸ Adam Mickiewicz, *Soneti. – Romance i balade. – Grazyna. – Konrad Wallenrod*, preveo: Isa Velikanović, Matica hrvatska, Zagreb 1908, str. 36.

¹²⁹ Исто, стр. 38.

сентименталиста и предромантичар¹³⁰ („анђелима наочари не требају“¹³¹), чији је портрет који подсећа на буцмасте анђелчиће, у барокној естетизацији израдио 1801. године Стефан Суботић¹³².

Барок и класицизам: Један од ликова барокног слоја романа *Хазарски речник* јесте Аврам Бранковић, који има двојицу синова: Гргура и још једног болесног, али покушава да створи и сина од земље који ће бити толико реалан да нико неће приметити да није настао природним путем (нема мајку). Тај његов син/ посинак је Петкутин и један сегмент одреднице о Авраму Бранковићу посвећен је љубавној сторији Петкутина и Калине. Увидом у машинопис *Хазарског речника*¹³³ може се запазити да су првобитне варијанте имена Петкутина и Калине гласиле: Лукијан и Кристина, што је интересантно ако се има у виду да је један од типичних представника српског класицизма управо Лукијан Мушицки¹³⁴. У зборнику *Од барока до класицизма*,¹³⁵ Павић је приредио текстове почев од оних о грофу Бранковићу па све до студија о Стерији и Мушичком.

Ако се има у виду да је однос барока и класицизма Жан Русе одредио као „непријатељски, али тако као што се то чини у истој породици“, онда је можда Павићева првобитна идеја била да однос оца Аврама Бранковића (барок) и сина Лукијана (класицизам) буде илустрован управо овим Русевим описом. Аврамов син Гргур Столпник, пак, грађен је тако да апсолутно одговара естетици барокних мартрија: „Гргур Бранковић у свом надимку као да је изједначен са светим испосницима хришћанске цркве [...] Заробљеног, Турци су Бранковића ставили на један грчки стуб и три стрелца су га гађала стрелама [...] Избројао је до седамнаест и тада је пао са стуба мртав“.¹³⁶ У оквиру барокних приказа смрти, Русе је издвојио „позориште суровости“ и „врт мучења“, тј.

¹³⁰ О Доситеју као сентименталисти и предромантичару писао је М. Павић у „Живот и прикљученија“ или роман у писмима“, *Језичко памћење и песнички облик*, стр. 191-260.

¹³¹ М. Павић, „Анђеоске наочаре“, *Анђеоске наочаре...*, стр. 38.

¹³² Према Дејану Медаковићу сликар Стефан Суботић није припадао епоси Арсе Теодоровића који је напустио парадну монументалност и идеализовање личности, већ је био укључен у период барокне естетике. Уп. Боровије Маринковић, „Доситејев портрет сликара Стефана Суботића из 1801.“, *Трагом Доситеја*, Службени гласник, Београд 2008, стр. 156.

¹³³ Машинопис *Хазарског речника* чува се у Легату Милорада Павића у Београду. Налази се у регистратору А3 формата који је украшен изатканим пауном (рад Павићеве мајке Вере).

¹³⁴ Мушицки је јунак Павићеве приповетке „Двобој“. Павић је припремио поезију Лукијана Мушичког за штампу у Српској књижевној задрузи, али то издање никад није видело светлост дана.

¹³⁵ М. Павић, *Од барока до класицизма*, Нолит, Београд 1966.

¹³⁶ Милорад Павић, *Хазарски речник*, Завод за уџбенике, Београд 2012, стр. 78-79.

„вољу да се окрвави позорница“ и то је у коначници довео у везу са „преживелим остацима готике“.¹³⁷

Павић је одустао од имена Лукијан, те о „непријатељској“ енкаустици барока и класицизма најпосле нема говора у *Хазарском речнику*, међутим, синови Аврама Бранковића два су отелотворења једног аспекта барока: Гргур – суровог мучења које је резултовало његовом смрћу, а Петкутин је у готској атмосфери античког театра растргнут: „Крикну [Калина] препознавши Петкутина и растрже га као стрвину пијући жудно његову крв и бацајући кости у гледалиште, одакле су навирали остали“.¹³⁸

ж) Барок и 20. век

Мemento мори: Још код песника и писаца српске модерне могу се препознати поједини елементи барокне поетике. У гробним атмосферама, у „Долапу“ Милана Ракића, Миткетовом „жалу за младос“, декаденцији Софкине породице провејава тема и метафоре пролазности, која је најдоминантнија била у доба барока, мада је присутна као универзални топос светске књижевности.¹³⁹ На почетку и пред крај опуса Милоша Црњанског стоје дела која уоквирују његово стваралаштво, а у знаку су проблематизовања ништавности живота: драма *Маска* (1918) где доминирају призори *vanitas* и барокна естетика, и „Ламент над Београдом“ (1956): „прах, пепео, смрт је то“ где је пропадљивост и пролазност супротстављена Београду који „међутим, расте“. Лабудова песма Црњанског уједно је можда најупечатљиви пример превладавања овог књижевног топоса.

Егзотично: У прози српског (али и хрватског) експресионизма појављују се и елементи готског (Станислав Краков), интересовање за егзотично које код нас први пут долази управо у бароку. Још од Орфелиновог *Магазина* („Писмо Ахмета, сина Солиманова“, 1768) уведена је источњачка повест у српску периодику, а затим је прихвата

¹³⁷ Ž. Ruse, *Književnost baroknog doba u Francuskoj*, str. 84; 89.

¹³⁸ М. Павић, *Хазарски речник*, стр. 48.

¹³⁹ Тема и метафоре пролазности књижевни су топос који се јавља у књижевности од епа о Гилгамешу, античке литературе (Хомер, Семонид, Мимнермо, Теогнид, Анакреонт) и старозаветних текстова, преко позног средњег века (Бернар из Клинија, Вијон), барока (Ди Беле, Шекспир, Марино, Кеведо, Калдерон, Грасијан, Грифијус, Гримелсхаузен, Паскал) и романтизма (Пушкин) до модерне књижевности (Џојс, Ракић, Раичковић)... Јован Попов, „Метафоре пролазности: неколико примера меланхоличног доживљаја времена у књижевности“, *Аспекти времена у књижевности*, зборник, ур. Лидија Делић, Институт за књижевност и уметност, Београд 2012, стр. 163-180. О начелу *memento mori* писала је Исидора Ана Стокин у раду „Начело *memento mori* у српској средњовековној књижевности“, *Летопис Матице српске*, год. 191, књ. 495, св. 1-2, јануар-фебруар 2015, стр. 154-168.

и Доситеј у *Собранију*, што је све одраз помодарског интересовања за егзотику Европе оног времена (Монтескије, Џонсон, Волтер). Наши предромантичари посебно су били инспирисани *источњачким – Кандор или откровеније египетских таин* Атанасија Стојковића (1800), тј. *Аристид и Наталија* (1801), а управо „источњачки колорит и укус за тајанствену повест чине ова дела предромантичком прозом“.¹⁴⁰

Овом маниру били су склони и романтичари и симболисти: Лаза Костић – *Махараџа* (1861), Јанко Веселиновић – *Вечност* (1894), Драгутин Илић – *Секунд вечности* (1921), како запажа Радован Вучковић у контексту тумачења интересовања за Индију и егзотично у експресионистичкој књижевности.¹⁴¹ Ни Црњански, Андрић, Винавер, Растко Тодор Манојловић, Станислав Краков, нису остали дужни овом књижевном укусу. Да поменемо само Црњанске преводе кинеске и јапанске лирике, есеј о Флоберовој *Саламби*, али и *Приче о мушком*, Андрићеву „Причу из Јапана“, Винаверове преводе *1001 ноћи*, Расткову *Африку*, „Интуитивну лирику“ Тодора Манојловића, есеј у коме су хијероглифи виђени као најсавршенији тип уметничког дела који обилује вишестепеним симболима... Разуме се, и након Другог светског рата долази до новог таласа у интересовању за егзотично, источњачко и сл. Преводе се и коментаришу древни текстови, инкорпорирају у белетристику (Павић, Албахари, Писарев, Дамјанов...), Павић чак преводи педесетих година бурманску књижевност.¹⁴² Овим је, дакле, исписан један од праваца у трагању за континуитетима који постоји у српској књижевности од барока до данас.

Барок у прози 20. века: Парадигматични примери за естетско функционализовање барокног доба у српској прози 20. века била би дела Милоша Црњанског, Иве Андрића, Меше Селимовића, Милорада Павића...

¹⁴⁰ М. Павић, *Рађање нове српске књижевности*, стр. 491-493.

¹⁴¹ Радован Вучковић, *Проза српске авангарде*, Службени гласник, Београд 2011, стр. 71.

¹⁴² *Iz persijske poezije*, izbor i prepev Fehim Bajraktarević, predgovor, napomene i beleške o piscima Marija Đukanović, Komitet za proslavu 2500-godišnjice Persijske carevine, Beograd 1971. *Stara arapska poezija*, izbor, prevod, komentar, predgovor: Sulejman Grozdanić, Svjetlost, Sarajevo 1971. *Egipatska poezija*, preveo Božo Kukolja, Epoha, Zagreb 1963. Vesna Krmpotić, *Čas je, Ozirise: antiantologija stare egipatske književnosti*, Nolit, Beograd 1976. *Tibetanska knjiga mrtvih*, sakupio i izdao V. J. Evans-Venc, preveo Branislav Mišković, Zamak kulture, Vrnjačka Banja 1978.

О интересовању Милоша Црњанског за овај период одвећ је писано у литератури и односи се преваходно на роман *Сеобе* и *Другу књигу Сеоба*,¹⁴³ али и есеје, *Код Хиперборејаца*, углавном због незаобилазне фигуре Микеланђела и његове уметности.¹⁴⁴ Интересантно је и да је према неким сведочанствима Црњански написао драму *Гундулић* (1906-1908) и да је постојало у њега лепо интересовање за стари Дубровник, његову историју, културу, књижевност.¹⁴⁵ Роман *Дневник о Чарнојевићу* посебан је, пак, пример како је Црњански вешто изградио лик главног јунака Чарнојевића/ Петра Рајића. Заправо из тог поступка открива се један заборављени писац српског 18. столећа. Познати барокни српски писац био је Јован Рајић, а вођа Велике сеобе Срба 1690. Арсеније III Чарнојевић. Заборављени писац о коме је реч могао би да буде унук рођеног брата Арсенија III Чарнојевића, коме су родитељи примили племство – граничарски официр Јован Чарнојевић (1713?-1759), српски латиниста, аутор првог и јединог српског епа на латинском језику – *De bello Pannonico libri VI*, који је штампан у Јени 1740 (?).¹⁴⁶ Препознавање овог аутора можда је она спона која иде у прилог тези да су Чарнојевић и Петар Рајић заправо један јунак који је (барокно) подвојен на јунака сна (Чарнојевић) и јунака јаве (Рајић).

Андрићево интересовање за барок препознатљиво је у „Разговору са Гојом“, будући да је Гоја био сликар барокне естетике која је нагињала ка романтичарској. Има

¹⁴³ Тања Поповић, „Пишчевићеви 'Мемоари' и неки други извори 'Сеоба'“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, XLI, св. 2-3, 1993, 221-239. Павле Ботић, *Нови Црњански: Сlike осамнаестог века у 'Сеобама' и 'Другој књизи Сеоба' Милоша Црњанског*, Писменик, Футог 2011. Према *Другој књизи Сеоба*, снимана је серија, која није завршена па је уобличена у филм *Сеобе 2*. „Филм је на мене оставио снажан утисак. То је заиста монументално дело, које сведочи о огромном таленту Саше Петровића и његовој способности да визуелизује и сачува на екрану један свет српског барока какав нам је познат само са слика из тог периода. Филмске реконструкције тог периода су увек биле 'костимиране', или stagey, како би то рекли Американци. Глумци у костимима са хемијског чишћења, или са јаком дозом позоришне костимографије. У Сеобама II запањује тај утисак аутентичности призора, што је очигледно Сашина најјача страна“ (Slobodan Šijan, *Filmus: priče o filmu*, Službeni glasnik, Beograd 2015, str. 81).

¹⁴⁴ Горана Раичевић, „Барок Микеланђелов“, *Есеји Милоша Црњанског*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад 2005, стр. 332-343. Горана Раичевић скренула ми је пажњу и на то да је Црњански одржао предавање о Захарији Орфелину.

¹⁴⁵ Злата Бојовић, „Стари Дубровник у виђењима Милоша Црњанског“, *Стари Дубровник у српској књижевности*, Службени гласник, Београд 2010, стр. 92-93.

¹⁴⁶ Ненад Ристовић, „Српска књижевност на латинском језику“, *XVIII столеће*, ур. Никола Грдинић, Завод за културу Војводине, Нови Сад 2012, стр. 152. Боривоје Маринковић каже да су штампани у Будиму, „Списи о заборављеној традицији (Јован Чарнојевић, Јован Стефановић Баловић, Димитрије Чарнојевић, Мојсеј Рашковић)“, *Савременик*, год. 14, књ. 28, бр. 10, 1968, стр. 247-250. Боривоје Маринковић, „Литература о српским писцима XVIII столећа: подаци о животу Јована Чарнојевића (1713?-1759) и његовом у тамни времена скривеном песничком раду“, *Зборник Матице српске за историју*, 12/ 1975, стр. 212-213.

трагова и да је Андрић пажљиво читао писце дубровачке ренесансне и барокне књижевности: исписи из дела Џива Гундулића, Јакете Палмотића, Николе Бунића, Меда Пуцића...¹⁴⁷ Тома Галус, надаље, јунак његове тамничке прозе и могући (барокни) двојник, можда је био грађен према лику барокног композитора Јакоба Галуса (Jacobus Gallus). Тома на арамејском језику значи близанац, двојник, а галус је на латинском петао, па је према Жанети Ђукић-Перишић Андрићев јунак прозе *На сунчаној страни* пре времена кукурикнуо и тиме себе прогласио кривцем.¹⁴⁸ Но, не можемо не поставити питање да ли Јакоб Галус, композитор коме се као ни Јовану Чарнојевићу не може са сигурношћу тврдити датум рођења, може бити повод да Андрић сопственог двојника крсти овим презименом.

Интересантно је да су и Јован Чарнојевић и Јакоб Галус везани за словенско тле, а да су обојица латинисти. Јован Чарнојевић био је граничарски официр, а Јакоб Галус рођен је у словеначком месту Рибница које је припадало Аустрији до 1918. године, а школовао се у Ријеци, Трсту и Бечу. Музика барокног композитора одликовала се личном и интимном експресијом, а музички имагинаторијум обиловао је обојеним тоновима и живописном поезијом, са ефектима еха. Његов чувен мадригал *Heroes pugnate* пример је дескриптивне методе компоновања која проблематизује битку са непријатељем, изражену кроз брзе декламативне пасаже који стварају привид помаме и жестоке борбе.¹⁴⁹ У причи „Занос и страдање Томе Галуса“, јунак је ухапшен у Трсту 1914, а у „Искушењу у ћелији број 38“, чувар ћелије зове се Јаков, тако да постоје ситне назнаке које воде на траг Јакоба Галуса, међутим, није неискључено да је за свог двојника Андрић одабрао име композитора чија је музика богата дубоко интимним тоновима и која кроз акорде симулира бес ратног вртлога који је обузео како Андрића 1914. тако и Тому Галуса 1914.

¹⁴⁷ Злата Бојовић, „Занимање Иве Андрића за дубровачке теме“, *Стари Дубровник у српској књижевности*, стр. 133-151.

¹⁴⁸ Жанета Ђукић-Перишић, „Писац и маска: поетика скривања“ (разговор водила: Тамара Крстић), *Летопис Матице српске*, год. 189, књ. 492, св. 6, децембар 2013, стр. 900. Силвија Новак Бајцар тумачи име и презиме Томе Галуса, између осталог, и именом мистичара и тумача дела Псеудо-Дионисија Ареопагита, који је познат под именом Тома Галус, Thomas Vercellensis, Thomas Parisiensis, Tommaso Gallo и указује на реплику скулптуре „Gallo morente“ коју је Андрић гледао у Риму 1921. Уп. Silviya Novak Bajcar, *Jelena, žena koje ima: Krakovska biografija Ive Andrića*, Službeni glasnik, Beograd 2015, str. 166-167.

¹⁴⁹ Подаци су дати према чланку: Paul F. Cutter, „A program of renaissance and baroque music by the slovenian composers Jacobus Gallus and Joannes Baptista Dolar“, *Slavic Papers*, The Florida state University, Florida, vol. 1, 1967, p. 100-105.

Андрић је за грађење романа *Проклета авлија* одабрао баш причу о Џем султану који је Ћамилов двојник, тј. са којим се поистовећује. Не само да између Ћамила и Томе Галуса постоје линије додира, већ је одабир жижне приче о Џему особито значајан када се има у виду да је Џем био нека врста јунака једног доба о коме је подоста писано све до краја 17. века.¹⁵⁰

Ако имамо у виду и подразумевани историјски тренутак у који је смештен Андрићев цариградски затвор (Авлија), што се може закључити из „чињенице да и садашњи султан има брата ког је прогласио малоумним и ког држи у заточењу“,¹⁵¹ можемо у Абдулхамиду II (1842-1918) препознати „садашњег султана“, а у Мурату V (1840-1904) „брата у заточењу“, а историјског побратима Џем-султана и Ћамила. Као што је један свет био на заласку (или пропасти) 1453. године, када је Џемов отац освојио Цариград, тако се и тада створени поредак сила нашао пред прекретницом крајем 19. и почетком 20. века, када се динамичније осећају последице колонијалног поретка насталог после Великих географских открића, те када се наслућује Велики рат (1914-1918) и стварање нове слике света, са чије сцене сада јењава Османска империја, што је и историјски и симболично присутно у години смрти Абдулхамида II, која се подудара са годином окончања Првог светског рата. Између хапшења Томе Галуса (1914) и Ћамиловог нестанка (1918), јасно је – стоји Први светски рат и магловито питање њихових кривица.

Роман неразјашњиве кривице јесте и *Дервиш и смрт* Меше Селимовића,¹⁵² чија је радња такође можда смештена у доба барока које је историјски гледано време смутњи у Османској империји. У овом Селимовићевом роману могу се препознати елементи барокне поетике: сенке слова, варке и привиди. Прати се путања дервишевих метаморфоза: он је дечак, дервиш-аскер, мирни-шејх, дервиш-кадија; он умире кад се

¹⁵⁰ Податке о популарности прича о Џем султановој судбини управо у доба барока, износи Петар Цацић, „О Проклетој авлији: Дело са дугом генезом зрења“, у књизи: Иво Андрић, *Проклета авлија*, Просвета, Београд 1972, стр. 19.

¹⁵¹ Иво Андрић, Антологијска едиција Десет векова српске књижевности: Иво Андрић I: *На Дрини ћуприја/Проклета авлија*, прир. Славко Гордић, Матица српска, Нови Сад, 2010, стр. 286.

¹⁵² „Алијага сумња у очинство кадије [...] 'Толике године мој ваљани зет није успио ништа да посије, а старост му, бели, није донијела снагу [...] Једино ако је когод млађи, Боже ми опрости, прескочио тарабу [...] али тешко је вјеровати ко је познаје. Никома она не да власт над собом, због поноса, и опасности. Једино ако би га убила послије. А не чусмо да је ико убијен'. Нико није убијен? А дервишев брат?“ (Ала Татаренко, „Слова и њихове сенке: ликови равнотеже у 'Дервишу и смрти' Меше Селимовића“, *Из чиста немира: читања*, Завод за уџбенике, Београд 2013, стр. 90).

врати из рата за жене, за породицу, за дервишки мир и за веру у златну птицу снова; он је неухватљив као сенка, његова прича прича се кроз одјеке сторија других јунака, он је склон „одвајањима“, њега прате четири златне Анке птице са две мараме и двају књига (среће, пријатељства, љубави и успеха и моћи), оне су варка, он је варка! И дервиш има свог двојника Мулу Јусуфа и што није безначајно – Дубровчане, па се према томе време романа може одредити као време пре великог земљотреса 1667. у Дубровнику, када је град био на успону.

Белетристички дијалог који Павићево дело води са појединим делима српских писаца 20. века тиче се управо барокног. Нису случајно издвојени Црњански, Андрић и Селимовић. И Павел Рудјаков у књизи *Историја као роман: Иво Андрић, Меша Селимовић, Милош Црњански, Милорад Павић* расправља о делима управо ових писаца,¹⁵³ додуше у другачијем светлу, али је на плану историјског могућно и промишљати о барокном као категорији епохе.

Са Црњанским Павић остварује дијалог на плану барокне поетике (тема двојника, сенке, привиди, маске, преображаји, реквизиторијум)¹⁵⁴, са Андрићем на плану барокне стилистике (кончето),¹⁵⁵ а са Селимовићем на плану барокне метафизике и исламске мистике¹⁵⁶. Одговор на питање чиме се може објаснити ова окренутост ка барокном у 20.

¹⁵³ Павел Рудјаков, *Историја као роман: Иво Андрић, Меша Селимовић, Милош Црњански, Милорад Павић*, прев. Алексеј Риковски, Матица српска; Завод за уџбенике, Нови Сад; Београд 1998.

¹⁵⁴ Јелена Марићевић, “У барокном оглед(ал)у: Црњански – Павић“, *Летопис Матице српске*, год. 189, књ. 492, св. 1-2, јул-август 2013, стр. 163-176.

¹⁵⁵ И код Андрића и код Павића присутна је језгровитост и драматичност поенти („Од себе се не може оздравити“ и „Ко се од себе излечи пропаће“), заогруљеност мотива „болести од сопства“, тј. централног признања „Ја сам то!“, које оличава онај „преокрет“, настао у души Ћамила, тј. неимара из приче „Плава џамија“. Не само да Андрићева и Павићева поента имају везе са Хајзеовом „теоријом о соколу“, већ је и Јован Делић сагледавао Павићеве поенте као: одгонетке, нумеричке загонетке и одгонетке, митске парадоксе, вишестрана огледала и тумачења тајног знака, двоструке поенте, лирске епифаније. Поенту „Плаве џамије“, управо је назвао лирском епифанијом, која се „памти као афоризам“. Ова поента, без обзира на то што је у суштинској вези са Андрићевом, може се приближити и одређењу кончета, схваћеног као зачудна опаска скупљена у кратку изреку, а која представља велики украс стила, чија је лепота у новини. На основу начина на који барокни теоретичари описују кончета, можемо закључити да су их сматрали својственим поезији. Јелена Марићевић, „Плава џамија' Милорада Павића као облик књижевног сећања на 'Проклету авлију' Иве Андрића“, *Przestrzenie, których już nie ma. Pamięć w południowej i zachodniej Słowiańszczyźnie*, ред. Robert Sendek, Krzysztof Popek, Magdalena Maszkiewicz, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2015, s. 38-39.

¹⁵⁶ Можда би лепа, али и захтевна тема могла да се испише на линији релација између Селимовићевог романа *Дервиш и смрт* и Павићевог *Хазарског речника*. Обојица писаца била су заинтересована за Венцловићево дело, у овим романима јунак (Мула) Јусуф и Јусуф (Масуди) двојници су других ликова.

сталећу можда треба тражити у чињеници да су просветитељске идеје и технолошки напредак резултирале суочавањем са великим страдањима у Првом и Другом светском рату, са све већим размерама зла јер технолошки напредак човека није учинио бољим. Барок је понудио један ирационалан уметнички пут, кружно кретање „руских хртова“, интуицију и супротстављање логици. У том смислу, на трагу Батистинијевих промишљања, барок се сагледава као комплексан став према свету, а барокне књижевне манифестације ваља посматрати унутар историје идеја.¹⁵⁷

з) Поетичке константе барока

1. Жан Русе издвојио је четири критеријума која одређују неко дело као барокно: 1. **Нестабилност:** равнотежа на путу да се наруши да би се успоставила, површине које се извијају и леме, облици који се губе, криве линије и спирале. 2. **Непостојаност:** дела у покрету која захтевају од посматрача да се и сам креће и умножи углове посматрања (вишеструка визија). 3. **Метаморфоза:** или тачније: покретно јединство неке многолике целине на путу ка метаморфози. 4. **Доминација декора:** подређивање функције декору, замењивање структуре сплетом неухватљивих привида, игром илузија. Његова књига о бароку у Француској осмишљена је метафорама Кирке и Протеја (богова метаморфоза), примерима несталности и љубавних претварања, маски, прерушавања, игри огледала; кроз сабласан декор и свет у сликама воде, пламена, лопте, мехура, облака, ветра...¹⁵⁸

2. Према барокним реторичким трактатима – Тезауровом „Аристотеловом дурбину“, Перегринијевом „О оштроумљу“, Палавичинијевом „О добру“ и „Трактат о стилу и дијалогу“, Мирка Зоговић покушава да дефинише суштину новине барокне поетике:

- ингенијум (*ingegno*): природни дар, домишљатост, способност инвенције, стваралачке моћи која повезује неповезиво и производи непостојеће; ингениозни људи су божански јер стварају биће из небића;

Дубровник као топос и као културолошки ехо присутан је у оба романа и то у контексту љубавних троуглова...

¹⁵⁷ М. Зоговић, „Књижевно-теоријска мисао барока у Италији XX века“, *Барок: књижевна теорија и пракса*, стр. 24.

¹⁵⁸ Ж. Русе, *Књижевност барокног доба у Француској*, стр. 179-181. Русеову књигу недавно је критички преиспитао Владимир Ђурић у прегледном раду „Барокна епоха и барокни стил у Француској: један књижевни осврт на студију Жана Русеа“, *Лунар*, год. 13, бр. 49/1, 2012, стр. 211-227.

- оштроумље (auumen, argutezza, arguzia, acutezza): божанско чедо ингенијума, постиже се зачудност и показује моћ ингенијума, животворни дух, чини да немо проговори, а мртво васкрсава

- зачудност (meraviglia): спознаја непознатог, далеког, ненаданог

- кончето (concetto): оштроумље, метафора, зачудна опаска скупљена у кратку изреку, велики украс стила и лепота остварена у новини.¹⁵⁹

и) Аспект дијалекатске поезије као барокне могућности

Засебан вид барокног естетског онеобичавања Дмитриј Чижевскиј видео је у макаронској поезији (мешање латинског и пољског језика, мешање српског и италијанског језика, мешање пољског, литванског, украјинског, грчког и латинског језика), али и у дијалекатској поезији, језику Рома, деце, различитим жаргонима.¹⁶⁰ Књижевност на дијалектима не јавља се у свим књижевностима и нема је у свим књижевним родовима. У српској књижевности парадигматичан пример представљало би дело Боре Станковића, али у поезији нема таквих остварења. У хрватској књижевности управо на почетку 20. века на дијалектима пишу поезију Назор, Матош, Крлежа, Никола Павић...

Милорад Павић није писао нити поезију нити прозу на неком дијалекту, али је функционализовао стихове на кајкавском дијалекту свог презимењака Николе Павића у „Причи која је убила Емилију Кнор“. Ради се о антологијској песми „Међимурска“¹⁶¹ из које је писац издвојио средишње стихове којим завршава „отровну причу“. Песма је кореспондентна са радњом приче, обичајима и легендом међимурског краја: несрећни љубавни троугао у которибском колу. Которибско коло играло се на празник Свевид (21. јун), а позната легенда из Међимурја говори о љубави Изабеле Петроци и Николе Малакоција, којима је помагао гроф Јурај Зрински, али се свему испречио несуђени

¹⁵⁹ М. Zogović, “Књижевно-теоријска misao baroka u Italiji XX veka“, *Barok: književna teorija i praksa*, str. 16-18.

¹⁶⁰ D. Cizevsky, *Comparative History of Slavic Literatures*, p. 99.

¹⁶¹ “Da je z čistog vina morje/ Pak da je kak Médimôrje/ Lefko bi ga spil,/ Al bi za njom išče plakal./ Sivim sozam brk namakal./ Žalósten bi bil.// Da z orsagov celog sveta/ Zberaju se dekle cvetja/ Najlepšeg na kup./ Itak bu mi ona lepša/ Neg med njimi i najlepša,/ Neg sé lepe skup.// Gda bi imel črne konje/ Vozil bi se ofčas do nje./ Pred hižom joj stal./ Hintov bi zastavil z mukom,/ Brk potegnul gori z rokom./ Jabuku joj dal.// Je, al toga sega nema./ Gleč, birtaš mi stola sprema./ Vu noč moram it./ Zlemal bum joj gavalera/ Spoleg kog me otec tera –/ Pak pem drugam pit“ (*Antologija novije kajkavske lirike*, priir. Nikola Pavić, Lykos, Zagreb 1958, str. 78-79).

младожења Јанош Ђулафи.¹⁶² Међимурски крај доживео је процват у време барока и за овај простор везују се подвизи и културна делатност Зрињских (књижевност, штампарство) и барокне фреске Ивана Рангера (из 1776-1786).

Могло би се претпоставити да је Милорад Павић поред тога што је познавао историјске и културолошке прилике овог краја искористио семантички потенцијал и песме Николе Павића и обичаја који се везује за дан Свевиде јер у тренутку када је прича испричана главни лик умире с погледом у будућност и „самртни предео“, дакле, видећи све!¹⁶³ Међутим, јунакиња се не зове Изабела у „Причи која је убила Емилију Кнор“, већ Цецилија. Јасно, католичка светица Цецилија била је заштитница музичара, песника и слепих и Јован Дучић је у песми „Римски сонет (Гроб на Апији)“ испевао стихове о њој: „Очи Цецилије мокрих трепавица,/ од свег окренуте сад гледају другде;/ нит их прену трубе ни глас ноћних птица.// Сто година мирно она пређе свугде:/ Лепота је смрти без својих граница.../ А мокре су очи окренуте другде“.¹⁶⁴

Лепота пишчеве смрти (јунак који умире је Милорад Павић) огледа се у сноватом пејзажу у који је загледан: „Иза леђа ми је једна мања планина, а преда мном у даљини назиру се високи врхови огромних планинских гребена [...] Сасвим близу под мојим ногама виде се виногради и река [...] Однекуд, ваљда уз реку, долази топли мирис мора [...] Гледам како јелен пије воду, како река пода мном тече на Југ и како облаци кроз њу теку на Север. И будим се са осећањем да сам умро“.¹⁶⁵ Дучићева Цецилија, међутим, представља укрштај и св. Цецилије, сахрањене у катакомби на Апији и Цецилије Метеле, римске племкиње из 1. века п. н. е. која је била кћи Луција Далматика и којој је муж приредио раскошан погреб. Пут смрти у Дучићевој песми илустрован је тзв. краљем дугих путева *Via Appia*,¹⁶⁶ док је код Павића то самртни предео и песма Николе Павића која се чује из мермерног грла скамењене Цецилије.

¹⁶² Трагична љубав Изабеле Петроци: <http://www.tourism-club.com/index.php?option=info&task=details&ID=47&entityID=0&Itemid=1&levelID=590&tb=0> (приступљено: 30. новембра 2015).

¹⁶³ Milorad Pavić, *Priča koja je ubila Emiliju Knor* (zasebno izdanje), Dereta, Beograd 2015, str. 43.

¹⁶⁴ Јован Дучић, „Римски сонет (Гроб на Апији)“, у књизи: Ј. Дучић, *Песме/ О песницима*, избор и редакција: Живорад Стојковић, Матица српска; СКЗ, Нови Сад; Београд 1971, стр. 108.

¹⁶⁵ М. Pavić, *Priča koja je ubila Emiliju Knor*, str. 28-30.

¹⁶⁶ Прва важна истраживања катакомби на Апији извршена су у 16. веку.

Кроз пример ове Павићеве приче могућно је указати на два барокна рукавца: Функционализована песма онеобичена кајкавским дијалектом заправо је подврста једног од потенцијалних аспеката барокне стилизације. Семантички потенцијал паганског бога Свевиде из међимурског обичаја укрштен је са атрибутом св. Цецилије, заштитнице слепих, која је 1922. године инспирисала Јована Дучића да напише „Римски сонет“.

ј) Популарна уметност (филм, музика) и барок

Поред одређених поетичких константи барока, специфичне стилистике, метафорице, неких експерименталних покушаја из домена дијалекатске поезије, може се рећи и да барок има своје упориште у филмској уметности, али и популарним музичким извођењима. Ги Скарпета издвојио је барокну струју која прожима филм: Базен, Ајзенштајн, фон Штрохајм, Штернберг, Велс, Раул Руиз и Штраусово тражење ослонца у 18. веку да би довео у питање неоромантизам.¹⁶⁷

Од најсавременијих музичких виртуоза, може се издвојити необичан двојац на виолончелима *Two cellos*, Лука Шулић (1987) и Стјепан Хаусер (1986), који су се прославили свирајући на класичном инструменту поп, рок и хеви метал инструментале песама: Мајкла Џексона, U2-а, Guns N' Roses-а и Nine Inch Nailsа, Стинга, Coldplayа, Нирване, AC/DS-а... Оно што се може поставити као начелно питање јесте шта је корен њиховог успеха и манира интерпретације? *Two cellos-уметност* битно је утемељена у барокност и та претпоставка значајно осветљава музичку раскош овог феномена. Не само да је музички барок дао богате резултате у области чисте инструменталне музике, а Шулић и Хаусер управо изводе композиције искључиво инструментално, већ је музички инструмент за који су се определили, настао из споја виолине и виоле да гамба. Виолине (посебно крилате виолине) карактеристичан су књижевни мотив западноевропског барока,¹⁶⁸ а виола да гамба типично је барокни инструмент.¹⁶⁹

У виртуозном извођењу познатих и препознатљивих песама запажају се два момента: први се тиче тога што се дата нумера огледа у ингениозној интерпретацији, она је само наизглед њена копија, али се разлика копије назире у онеобиченом извођењу на

¹⁶⁷ Г. Скарпета, „Игра“, *Повратак барока*, стр. 31.

¹⁶⁸ Ž. Ruse, *Književnost baroknog doba u Francuskoj*, стр. 181-184.

¹⁶⁹ Branko Plavša, *Muzika: prošlost, sadašnjost, ličnosti, oblici*, Nota, Knjaževac 1981, стр. 67.

класичном традиционалном инструменту, као и у енергичним, барокно динамичним покретима тела извођача, који се синергично стапају са својим инструментом.¹⁷⁰ Отуда виолончело функционише као биљурно огледало, коме је природно да понавља, али производећи разлике, изобличавајући или умногостручавајући ствари.¹⁷¹ Акиле Бонито Олива је пишући књигу *Идеологија издајника: уметност, манир, маниризам*, указао на значај биљурних венецијанских огледала која су означила „епоху маниризма у уметности“.¹⁷² У овом запажању може се и сагледати спот *Two cellos-a* и биљурно понављање песме „Thunderstruck“ AC/ DS-a: Одевени у барокне костиме Шулић и Хаусер изводе пред аудиторијумом људи који су такође одевени у одећу људи 16. или 17. века, хеви метал композицију. Запажа се да нису добили аплауз јер их публика није разумела. То само наизглед делује зачуђујуће, будући да је укус барокног човека управо подразумевао шокантност, необичност, неправилност, изненађење. Међутим, гледалац и слушалац спота можда треба да има у виду да Шулића и Хаусера треба посматрати као људе 21. века који само волшебно имитирају барок у комбинацији са хеви металом, а публику само као људе барокне епохе. У овом огледању модерних извођача и неме публике, исцртава се линија сличности и разлике историјског барока и необарокног духа друге половине 20. века (али и 21. века) који се осећа у савременој књижевности, филозофији¹⁷³, али и музици¹⁷⁴.

Свакако образовани и талентовани млади музичари који су се школовали у Загребу, Бечу, али и лондонској Краљевској музичкој академији (Royal Academy of Music), те Краљевском универзитету у Манчестеру (Royal Northern College of Music) то су могли имати у виду. Њихово музицирање отворено се доживљава као својеврсна побуна

¹⁷⁰ На средњовековним и барокним гравурама могу се запазити људи-виолончела. Стјепан Хаусер је поводом свог виолончела изјавио да га осећа као женско биће са којим се готово сексуално стапа током музицирања.

¹⁷¹ О биљурном огледалу који изобличава текст понављајући га, писао је Јовица Аћин у књизи: *Paukova politika: o kritici književne metafizike*, Prosveta, Beograd 1978, str. 258.

¹⁷² Akile Bonito Oliva, *Ideologija izdajnika: umetnost, manir, manirizam*, prev. Mirjana Jovanović, Bratstvo-Jedinstvo, Novi Sad 1989, str. 235.

¹⁷³ Divna Vuksanović, *Barokni duh u savremenoj filozofiji: Benjamin – Adorno – Bloh*, Institut za filozofiju, Beograd 2001.

¹⁷⁴ О критици барока у музици („Приврженик барокне музике [...] не разликује много појединачне ауторе и дела. Они су [...] по неприсутности личног стила фатално међусобно слични“, а ту је и „аха-дживљај“ као дечје блаженство услед препознавања увек истог. У музици је смисао речи барок дато у значењу „закривљено округлог“, чему имагинативно и одговара метафора биљурног огледала) може се погледати чланак: Teodor Adorno, „Zloupotrebjeni barok“, prev. Marija Vujić, *Rukovet*, god. XXXVI, br. 11, 1990, str. 2148).

бароком. У једној од емисија двојац је помињао да им у Великој Британији није било најсјајније. Оно што је и типично за енглеску књижевну, ликовну или музичку критику јесте да избегава употребу термина барок, сматрајући га сувише интернационалним (барокни Шекспир, примера ради, постао би мање симбол националне књижевности а више европски писац, што енглеска критика није спремна да прихвати)¹⁷⁵.

Two cellos пак нуди пример како барокном естетиком критиковати и бунити се против стега, норми, поретка. Отуда биљурно обрађују баш песме Мајкла Џексона (црнца преображеног у белца) – „Smooth Criminal“ и „They don't care about us“. Прва песма уоквирена готском атмосфером, понавља се се у споту *Two cellos-a* кроз црна кожна одела извођача, мрачну кафану и свађу, разбијену чашу црног вина, а црвене столице у оперској дворани линију аналогије успостављају са црвеним флекама крви на тепиху из текста песме Мајкла Џексона. Крвави погледи виолончелиста, оштри и пркосни покрети гудалима стварају привид чарке и двобоја око Ане из Џексонове песме. Розарио Вилари је барокно доба описао као доба када су људи постали вукови, међусобно се прождирали, доба нереда и разарања, великих сукоба, честих двобоја.¹⁷⁶ Привид двобоја у споту осликан је кафанском тучом двојице мушкараца око девојке (Ане?).

Двобој због жене, у извођењу „They don't care about us“ замењен је ратничким двобојем, који је обесмишљен бомбама из ратних авиона. Шулић и Хаусер у костимима официра какве су могли носити управо војници барокне епохе, исукали су своја виолончела као оружја из којих је у једном тренутку и буквално и фигуративно „полетело перје“. Међутим, и у овом биљурном понављању присутни су сличност и разлика између негдашњег и садашњег које је садржано у барокном мотиву часовника на ратном попришту. И барокно и ово време, време је разарања и великих сукоба, али је данас двобој обесмишљен јер се непријатељ не мора нужно борити лицем у лице, прса о прса, већ перфидније, може убити а да му лика не видите или да непријатеља уопште нисте свесни. Тако су и челисти најпосле завршили разнети авионским бомбама, поставши део шаховске игре старог сенилног човека који игра игру са удвојеним сопством.

¹⁷⁵ Горан Станивуковић, „Барок: појам, историја, и енглеска књижевна критика“, *Зборник Филозофског факултета: У спомен на Боривоја Маринковића*, ур. Никола Грдинић, Светлана Томин и Невена Варница, Филозофски факултет, Нови Сад 2014, стр. 143.

¹⁷⁶ Розарио Вилари, „Барокни човек“, прев. Мирела Радосављевић, *Књижевна реч*, 461-462, 25. мај – 10. јун 1995, стр. I

Стјепан Хаусер је приликом гостовања у Београду (имали су концерт јуна 2015. године), шаљиво изјавио да су обојица животиње у души, а морали су да свирају класичну музику. Кроз интерпретације на својим виолончелима као да су се, дакле, ослобађали животињског у себи и реципијентима омогућили да слично доживе кроз њихова музицирања. Посредно, кроз два чела биљурног виолончела, публика има прилику да постане свесна оног што је унутар њеног бића, јер је *Two cellos* уперо у њено ухо огледало музике. Чути своју звер први је корак критичког мишљења и побуне.

Овим примером може се указати на актуелност барока у времену у којем живимо, и на његове семантичке, моралне и естетске могућности. Барокно је у том смислу у служби уметничког одговора на свет стварности.

II

БАРОКНИ МЕДИЕВАЛИЗАМ У ДЕЛУ МИЛОРАДА ПАВИЋА

1. БАРОКНИ МЕДИЕВАЛИЗАМ У ПОЕЗИЈИ МИЛОРАДА ПАВИЋА: Језичко памћење и песнички облик поезије Милорада Павића

Мој језик је трипут свлачио кошуљицу година
И три језика заборавио у мени
Но моје срце још познаје
Језик заборављених литургија
(М. Павић, „Споменик незнаном песнику“)

У уводном поглављу било је речи о правцима барока у делу Милорада Павића, међутим, како је одредницу „барокни медијевализам“ Павић дефинисао јер пре одговара контексту српске књижевности од „барокне готике“, чини се умесним испитати какви су његови рефлекси у Павићевој поезији и прозном стваралаштву.

У есеју под насловом „Кључ, катанац, поезија“, Сава Бабић износи гледиште по којем се поезија Милорада Павића „не може упоређивати са савременицима“, те како су Павићеве песме „мост од средњег века, преко барока, па све до у наше време“¹⁷⁷. Како је Бабићево мишљење само донекле прихватљиво, потребно га је најпре релативизовати, а затим и допунити. Најпре, Бабић се не осврће на бар три битна момента у историји српске поезије,¹⁷⁸ која су у директној вези са Павићевом поезијом. Ради се, наиме, о романтизму (који је „ишао на неке разуђености које је већ барок носио [...] са једним загледањем у нашу медијеваљну традицију“¹⁷⁹), песничкој авангарди која се у битној мери ослањала на средњовековну традицију (Момчило Настасијевић, Растко Петровић, Станислав

¹⁷⁷ Сава Бабић, „Кључ, катанац, поезија“, *Књижевност*, год. 49, књ. 100, св. 1-2, 1996, стр. 1723.

¹⁷⁸ Јакобсон је као први и основни задатак савремене поетике, ако она доиста жели да буде савременом и научном, видео у прихватању синхроничног метода, који је у лингвистици тако методолошки недвосмислено истакао Ф. де Сосир. Јер ће тек тај метод омогућити да се поетски језик изучава „уз неизбежно упоређивање са три момента – постојећом поетском традицијом, практичним језиком садашњице, и поетском традицијом која је претходила датој појави“ (према: Новица Петковић, *Језик у књижевном делу (варијације на теме опојаза)*, Нолит, Београд 1975, стр. 183). У том смислу, и наш приступ Павићевој поезији у извесној је мери одређен постојећом песничком традицијом (у целости књижевно-историјском перспективом), прегнућем његових савременика превасходно модернистичких песника, као и ка поетској традицији која му претходи, а то су авангардисти.

¹⁷⁹ Реч Милорада Павића, Трибина *Традиција и традиционализам*, 5. 10. 1967: Драган Јеремић, Предраг Палавистра, Милорад Павић, Зоран Гавриловић, *Савременик*, 8/ 1967, књ. 26, св. 12, стр. 432.

Винавер)¹⁸⁰, те управо времену Павићевих савременика, модерниста који попут Миодрага Павловића – трагају за „карикама“¹⁸¹ српског песништва, попут Васка Попе – трагају за „од злата јабуком“¹⁸², попут Ивана В. Лалића – трагају за рилкеовски речено видљивим и невидљивим континуитетима српске културе, а превасходно на врелу Византије.¹⁸³

У том смислу, можда ваља кренути од књига *Језичко памћење и песнички облик* (1976) и *Историја, сталеж, стил: Језичко памћење и песнички облик II* (1985), у којима се налазе научне студије и ситнији прилози, ширег захвата – од Светог Саве, Венцловића, Орфелина и Пушкина, Козачинског, Доситеја, Мркаља, Пишчевића, Карацића, Маркса и Енгелса, па до бритких компарација: Змај – Пушкин, Змај и три енглеске песме, Змај – Ракићева „Симонида“ и једна песма Готфрида Келера, Војислав Илић – Алекса Шантић и Лудвиг Пфау, Андрић и једна песма из 18. века... Од свих радова, међутим, тежиште је стављено на „Језичко памћење и песнички облик“, рад који језгровито сублимира Павићева истраживања на плану историје стиха.

Указујући на проблеме данашњег песништва¹⁸⁴ у погледу слободног стиха, Милорад Павић говори о занемаривању песничке форме и прозодијских аспеката песништва, те потреби за откривањем дубљег поетског идентитета српског песништва, који би се могао пронаћи у рафинованој врсти литургијског слободног стиха, старог песништва¹⁸⁵. Истиче, такође, да смо, напуштајући неку врсту слободног стиха пре три стотине година, то учинили у име укључивања у токове барокног песништва Европе, а данас се служимо „увезеним слободним стихом“¹⁸⁶, па смо пропустили једну занимљиву могућност да се користимо предношћу коју смо имали захваљујући својој посебној

¹⁸⁰ Видети чланак: Предраг Ж. Петровић, „Авангардна Византија: недовршени или немогућ пројекат?“, *Византија у (српској) књижевности и култури од средњег до двадесет и првог века*, зборник, ур. Драган Бошковић, Филум, Крагујевац 2013, стр. 131-142.

¹⁸¹ „Карике“ су алузија на песничку књигу Миодрага Павловића *Карике* (Светлост, Крагујевац 1977).

¹⁸² *Од злата јабука* (Нолит, Београд 1958) је „руковет народних умотворина“, који је приредио Васко Попа. Милорад Павић посветио је Васку Попи песму „Покуда речи или силазак у јабуку“, штампану у његовој првој збирци песама *Палимпсести* (Нолит, Београд 1967).

¹⁸³ Песник *Страсне мере* (Нолит, Београд 1984), Иван В. Лалић, не само да је написао песме „Византија VII“ и „Византија VIII“, већ за континуитетима наше песничке традиције трага у истом правцу у ком и Милорад Павић. Да поменемо само да књига интервјуа који је Ана Шомло водила са њим носи наслов *Хазари, или обнова византијског романа* (БИГЗ, Београд 1990) и да је Павић неретко себе називао Византинцем.

¹⁸⁴ Мисли се на крај шездесетих и почетак седамдесетих година 20. века.

¹⁸⁵ Милорад Павић, „Језичко памћење и песнички облик“, *Језичко памћење и песнички облик*, Матица српска, Нови Сад 1976, стр. 472-477.

¹⁸⁶ Мисли се на енглески *free verse* и француски *vers libre*.

песничкој историји. Оно што, најпосле, није без значаја, јесте сликовито представљање овог проблема призором из басне.

Поезија је, наиме, најстабилнија „када се ослони на обе своје основне врлине: на песничку форму сигурно ситуирану у језик и на песничку логику [...] Попут роде она свој век проводи стојећи на једној од своје две ноге [...] Погледајте, међутим, шта се догађа с родом ако хоће да прогута жабу. Да не би умрла од глади стојећи на једној нози, она мора кад-тад спустити и другу, чврсто се ослонити на обе и ухватити плен који ће јој омогућити да преживи“¹⁸⁷. Управо поезија Милорада Павића, његов уметнички израз, у знаку је роде која хвата жабу¹⁸⁸ и стоји на обе ноге. Он се служи, како формом тако и песничком логиком, укрштајући тековине свих песничких традиција српске књижевности.

Као „здрав пут да се унапреди песничка форма“, Павић је видео „древне структуре и древна сазвучја једног песничког идиома који је изишао из употребе“¹⁸⁹. Уз то, на трибини *Савременика* (1967) – „Традиција и традиционализам“, поменуо је да када један француски писац седне да пише, има осећај да иза њега стоји једна плејада аутора, у најгорем случају од Франсоа Вијона (од 15. века до данас), а обично то иде од провансалских трубадура 12. века. Наш, пак, писац до недавно са малим изузецима у најбољем случају осећао је иза себе писце од Доситеја наовамо¹⁹⁰.

Такође, није случајно Павић поменуо Франсоа Вијона. Као књижевни критичар осврнуо се на Винаверове препеве француског песника, који су 1960. године објављени код *Српске књижевне задруге*. У концизном приказу, управо је истакнуто како је Вијон кодификовао „склад грубог, неотесаног језика, наоко хетерогеног и скупљеног од комадића скупљених по свим друмовима [...] са захтевима строге поетске форме, којој се тај језик покорава, али који кроз њу успева да протече неокрњен и неушкопљен. То је оно што је Винавер покушао да спасе за нашег читаоца и пренесе на наш језик [...] То је нажалост и оно што Винавер није успео да оствари [...] Нови преводилац [...] (треба) да

¹⁸⁷ М. Павић, „Језичко памћење и песнички облик“, стр. 472.

¹⁸⁸ „Није случајно борба за форму вођена као борба за 'нову' форму, јер: 'стару форму треба изучавати као жабу' (Шкловски). Нова форма, међутим, није разумевана као апсолутни 'novum'“ (Н. Петковић, *Језик у књижевном делу*, стр. 389). Ово поређење Виктора Шкловског, које у исту раван посматрања доводи стару форму и жабу, када се упореди са Павићевим сликовитим призором „лова на жабу“, доводи нас до закључка по којем се стара форма „лови“, не би ли се допринело стварању неке нове форме, за коју се и води борба.

¹⁸⁹ М. Павић, „Језичко памћење и песнички облик“, стр. 477.

¹⁹⁰ Исто, стр. 439.

потражи језичке инспирације много дубље у нашој прошлости [...] негде у антологији наше средњовековне књижевности¹⁹¹.

Станислав Винавер, међутим, био је мисаоно преокупиран проблемима који су и Павићу били опсесивне теме, поготову у погледу риме. Такозвани проблем „поезије змија звечарки“¹⁹², Винавер је елаборирао у познатом есеју „Скерлић и Бојић“: „Бојић је тежио апсолутно чистим сликовима, што нашем језику са четири акцента пада тако тешко, чему су најбољи пример Дучић и Шантић [...] Бојић је био сав у опсесији слика, богате риме, на основу Вуковог 'Рјечника', и у тежњи да му сликови испадну што теже постигливи. Зато би он несумњиво завршио са Дантеом. Терцина га је иначе мамила. У то време јавио се Королија са италијанским искуствима о компликованој подударности. Бојић није знао, у своме грчевитом напору, да он иде путем италијанске поезије коју је техничка савршеност убијала, и која не допушта просечног и средњег песника. То је био један италијански пут“.¹⁹³

Винаверов савременик, Милош Црњански, оставио је у програмском тексту „За слободан стих“, две не мање занимљиве забелешке о рими – упоредио је са мисирском играчицом, имајући вероватно у виду егзотичност, занос и патину древности какву рима може да има, те је указао на Верленову опаску у *Ars poétique* о рими као „лудом црнцу“, потцртавајући њену мелодиозност и ритмику што је за симболисте било на цени¹⁹⁴. Милорад Павић, пак, риму назива „тројанским коњем поезије“¹⁹⁵, дакле, нечим што дијалектички осцилира од подвале до одисејске лукавости и домишљатости.

„У једном моменту постојао је читав тренд враћања средњовековљу, а објављена је чак и једна антологија посвећена таквом песништву. Али, нико није препознао оно што се није односило на тематско приближавање средњем веку. Све остале кореспонденције на

¹⁹¹ Милорад Павић, „Велико завештање' Франсоа Вијона“, *Књижевне новине*, 12/ 1961, бр. 138 (10. 2. 1961), стр. 4.

¹⁹² Станислав Винавер, „Скерлић и Бојић“, *Надграматика*, прир. Радомир Константиновић, Просвета, Београд 1963, стр. 213-215.

¹⁹³ У есеју „Мирко Корлија и његов крај“, Владан Десница (*Есеји, критике, погледи*, СД, књ. 4, ред. Станко Кораћ, Просвјета, Загреб 1975, стр. 36), такође говори о проблему риме: „читав онај његов систем римовања искориштава недозвољена и јефтина сагласја и употребљава систематски увијек исте сликове“. Више о овоме – у раду: Јелена Марићевић, „Српско и хрватско књижевно наслеђе у есејима Владана Деснице“, *Траг*, год. 8, књ. 8, св. 29, март 2012, стр. 99-111.

¹⁹⁴ Милош Црњански, „За слободан стих“, *Писци као критичари после Првог светског рата*, прир. Марко Неђић, Институт за књижевност и уметност, Матица српска, Београд, Нови Сад 1975, стр. 73.

¹⁹⁵ М. Павић, „Језичко памћење и песнички облик“, стр. 477.

том плану, остале су потпуно ван поимања – људи, изгледа, могу да прате само тематску раван, не могу да уоче (изузев, можда, ако су стручњаци) другачија приближавања“, рекао је Павић у интервјуу „Писати са радошћу да се може волети то што се пише“¹⁹⁶. Једно од нетематских приближавања средњовековљу које је најдиректније применио Милорад Павић пишући поезију јесу експериментисања у домену риме и ритмо-мелодијске структуре, као дела специфичне формалне структуре језика поезије, који је супротстављен прозном и драмском језику и по бележењу у стиховима и строфама¹⁹⁷.

Павићева поезија у том смислу пружа адекватну грађу за истраживање поетског језика. Не само да се може начинати свејеврсни „речник рима“, о коме је говорио Дамјанов у интервјуу: „Било би занимљиво видети један речник рима заснован на тој Вашој старој језичкој традицији.../ Један мали речник рима могао би се извести и из мојих песама које су писане тим старим језиком. И то је била једна од ствари које су мене такође интересовале“¹⁹⁸, већ су посебно интересантна фонетско-фонолошка и лексичка понављања унутар стиха или између суседних песама. Стога су доминантне стилске фигуре дикције – асонанца, алитерација, полиптотон, параномазија и етимолошка фигура, које поред своје реторичке функције обављају и семантичку, значењски приближавајући одређене речи.¹⁹⁹

Тако се, поред осталог, римовањем савремене речи и оне која долази из средњовековне лексике (примера ради: мислима – неизчислима, смоквицу – отроковицу), савремене речи и речи на страном језику (нанос – *στέφανος*)²⁰⁰, или савремене речи и

¹⁹⁶ Сава Дамјанов и Милорад Павић (интервју), „Писати са радошћу да се може волети то што се пише“, *Књижевна реч*, год. 14, бр. 258, 10. 6. 1985, стр. 19.

¹⁹⁷ Marina Katnić-Bakaršić, *Lingvistička stilistika*, internet izdanje 1999, str. 50: <http://rss.archives.ceu.hu/archive/00001017/01/18.pdf> (приступљено: 14. 4. 2014).

¹⁹⁸ С. Дамјанов, „Писати са радошћу...“, стр. 19.

¹⁹⁹ Душка Кликовац, примера ради, у раду “‘Ври’, ‘шткља’, ‘кљечка’: о фонетском симболизму у српскохрватском језику“ (*Metafore u mišljenju i jeziku*, Biblioteka XX vek, Beograd 2004, str. 263), испитујући „сугласничку групу тм-“, управо наводи асоцијативна значења за мање познату реч „тмоло“, која су махом проистекла из фонетски сродне речи „смола“, а семантички су исправна, о чему сведочи књижевноуметнички контекст (роман Добрила Ненадића) у којем се та реч појавила. Пресудна за успостављање асоцијативног односа била је заједничка група „мол“, те су се тако асоцијације успоставиле међу фонетски сличним речима, без обзира на њихово порекло.

²⁰⁰ Симболисти су нарочито указивали на “тајанствено“ звучање непознатих и страних речи. „Јакобсон, међутим, истиче да је у свим тим случајевима у питању несвесна ‘трансфонологизација’: странац намеће говорном низу који чује фонолошке законе свог језика“ (према: Н. Петковић, *Језик у књижевном делу*, стр. 258). Најбољи пример за принцип оваквог римовања могла би бити „лабудова песма“ Милоша Црњанског „Ламент над Београдом“ (1962), са примерима: смрт је то – ничево, дере – Cadavere, пас – toute passe, дао – ђао. У децимама у којима се јављају ове необичне риме Милоша Црњанског, доминантна је барокна *vanitas*

графеме или скраћенице (? (знак питања) – хитања, и сл. (и слично) – нехотично)²⁰¹ песнички језик онеобичава. Карактеристично за поетику руског формализма управо је очућавање, онеобичавање, приказивање из необичног угла (остранение), којим је Виктор Шкловски „померио обичну читалачку перспективу“²⁰².

Онеобичавања Милоша Црњанског у домену римовања, а на примеру његове последње песме „Ламент над Београдом“ (1962), доводи се у корелацију са бароком. Овој песми, могли бисмо додати „лабудову песму“ Лазе Костића „Santa Maria della Salute“ (1910), где је наслов (на италијанском) укључен у систем римовања са стандардним српским речима и неологизмима: скуте, у те, жуте, луде, љуте, тренуте, залуте, худе, суде, муте, путе, ћуте, слуте, поготово у „унисоном“ финалу: пробуде, прогуде, колуте, путе, студе, заруде, полуде. Наравно, и код Лазе Костића препознају се елементи барокног (посебно барокних каламбура)²⁰³, а сам Павић је, такође, написао чланак „Унисоно' финале Костићеве последње песме“, поредећи Костићеву „унисоност“ са „унисоношћу“ ране књиге песама (1757) барокног песника Захарије Орфелина²⁰⁴. Није стога случајно што се најнеобичнији принципи римовања могу пронаћи и анализирати у Павићевој последњој песми, тј. поеми „Прстен“ (1982), песмама које су са њом штампане у поетско-прозној књизи *Душе се купају последњи пут*, али и *Месечевом камену* (1971), те *Палимпсестима* (1967). Формални поетски експерименти, усмерени у правцу стварања ефекта очућења код читаоца, како се примећује у блиској су вези са барокним поступцима. Иначе, о овој проблематици подробно је писала Мирка Зоговић у раду „'Obscuritas' у барокној и 'остранение' у поетици руског формализма“²⁰⁵.

атмосфера, а значења страних речи управо упућују на лајтмотиве барокне поетике: ничево – ништа(вило), Cadavere – леш, toute passe – све је прошло, ђао – не.

²⁰¹ Комбинација савремене речи и графеме или скраћенице, могла би се условно назвати „хромом римом“. На овој блиској појаву указао је Новица Петковић (*Језик у књижевном делу*, стр. 133-134): „[...] на оптужбе Тургењева да у његовом 'Јовану Дамаскину' има много 'хромих рима' Ал. К. Толстој наводи цео списак таквих 'хромих рима' и доказује да је у питању неспоразум, јер Тургењев гледа на риму очима (узима у обзир графичку), а не слуша ушима (не узима у обзир реалне акустичне чињенице)“.

²⁰² Новица Петковић, *Од формализма ка семиотици*, БИГЗ, Јединство, Београд, Приштина 1984, стр. 76.

²⁰³ Драгиша Живковић, „Лазе Костић и барок“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 39, св. 3, 1991, стр. 407-415.

²⁰⁴ Милорад Павић, „Унисоно' финале Костићеве последње песме“, *Књижевност*, год. 26, књ. 52, св. 2, фебруар 1971, стр. 135-136.

²⁰⁵ Mirka Zogović, „'Obscuritas' u baroknoj i 'ostранение' u poetici ruskog formalizma“, *Barok: književna teorija i praksa*, Narodna knjiga; Alfa, Beograd 2007, str. 59-72.

„И техника 'obscuritas'-а и 'поступак онеобичавања' доказују да барокни и теоретичари руског формализма поетски, односно уметнички текст осмишљавају као изазов читаочевим (шире, примаочевим) креативним и интелектуалним способностима, а декодификацију као суштински елеменат у грађењу уметничке поруке [...] Тако читалац постаје ауторов саучесник у изазивању ('грађењу') естетског задовољства, било да оно настаје из изненађења (Грасијан је, на пример, преузевши основне поставке, разрадио Гонгорину 'естетику изненађења'), или из успешног дешифровања. У крајњој линији, функција оваквих поступака је и успостављање разлика међ публиком која је у стању или пак није да одговори на захтеве предоченог јој текста [...] Пошто је примарна функција категорије 'obscuritas' да скрије значење текста, онда она служи и да онемогући приступ 'неукима' и 'недостојнима' [...] док у бароку читалац открива конститутивни семантички 'nucleus' обавијен 'obscuritas'-ом, у модерној поезији мора често да сам, властитим менталним критеријумима, настави поетски текст после песника који намерно нестаје“²⁰⁶. Овај већи цитат има своју сврсисходност, будући да је значајно одредио смер размишљања и истраживања формалних поступака у поезији Милорада Павића.

Иако је poema „Прстен“ најподеснија за анализу, може се говорити о поетичкој уједначености Павићеве поезије и свести о њеном целовитом сагледавању, уколико притом имамо у виду и да су се његове сабране песме нашле под окриљем књиге *Анахорет у Њујорку* (1996). Мотив прстена јавља се, наиме, и у три раније песме Милорада Павића: у *Палимпсестима* – „Покуда речи или силазак у јабуку“ (седам небеских прстенова је у јабуци, шест прстенова однели су монаси на језику, а у јабуци је остао један једини појас), у *Месечевом камену* – „Стихира Оној Која Далеко Сеје“ (песноловац доноси прстен што пева) и „Песма пета“ („окренуо сам очи прстења у шаку па просим“). Мотив прстена се у све три песме доводи у везу са монасима (песнословцима, исихастима), небесима, самим тим и литургијом (литургијским стихом), а посредно и са средњовековљем. Међутим, у поеми „Прстен“ римоване речи углавном су из лексичког фонда савременог српског језика и у већини случајева ради се о отвореним римама, са изузетком у само четири примера: светлом – петлом, нашим – плашим, младост – радост и пратим – вратим. Приметили смо, такође, да су остале такозване речи-

²⁰⁶ Исто, стр. 65-72.

вишкови, које су остале неримоване, чак и унутар, а не само на крају стиха.²⁰⁷ Имајући у виду да читалац заједно са аутором гради „естетско задовољство“, претпоставили смо да речи-вишкови (неримоване речи) имају своју семантичку функцију. Прочитали смо их, наиме, редом и добили следећу, рекло би се тајанствену строфу која иоле делује смислено:

Срце, лице, уста

Теби мене такнеш.

Гони, пружа нас, позна лажно у снегу...

Иако делују расцепкано, ови добијени стихови заправо су кореспондентни са појединим стиховима из прве Павићеве збирке *Палимпсести*. На тај начин, последња песма и прва књига донекле су „прстенасто“ повезане, посебно кроз муцаво „саглашавање срца и устију“, заправо Венцловићевог стиха који му је враћен кроз стих 6. песме поеме „Четири звоника у Сент-Андреји“. Истим стихом „И врло сам се уморио зовући срце и уста да се саглашују“, Павић је започео свој чланак „Језичко памћење и песнички облик“, и, најпосле, ова песничка слика има и своју емблематску варијанту у *Итици јерополитици* (1774):



Слика бр. 1: Амблем *Простота*

²⁰⁷ Говорећи о синтаксичкој структури књижевног дела, Бранко Тошовић (*Функционални стилови*, Београдска књига, Београд 2002, стр. 209) наводи да она може бити у виду линијске организације реченице и њених делова у облику стилских фигура и ритмизације и римовања у поетском начину изражавања. У поезији се ритмички организују најважније речи, тако што се лоцирају на доминантна места као што је крај стиха.

Даље дешифровање на формалном плану, опет је кренуло од раније збирке *Месечев камен*, где се може прочитати песма „Светилан“. Најпре да наведемо да је једно од битних аспеката текстуалне стилистике „јака позиција текста“, тј. „смисаона и стилистичка 'чворишта' текста, мјеста која су по својој позицији у тексту и по својој форми изузетно значајна за разумевање тога текста [...] У јаке позиције текста спадају прије свега: наслов, епиграф (мото), поднаслов(и), прва и последња реченица текста или параграфа [...] стилске фигуре и тропи, фраземи, крилатице, пословице и изреке, цитати, властита имена, термини, римоване ријечи [...] Наслов је својеврсни текст о тексту, сажетак текста, његов граничник, мјесто увртања текста“²⁰⁸. Наслов „Светилан“ јако је место Павићеве поезије и стога што је наслов вишезначан: може да буде придев и то неологизам, може да буде и необично име које има средњовековну патину, али и жанр средњовековне књижевности. Управо из ових запажања произилазе све даље конотације. Светилан заправо у асоцијативно поље размишљања призива име старца Силуана (XIV век), а самим тим и његову антологијску песму „Слави отбегнув, славу обрете Саво“, у којој се појављује необична реч, неологизам – светило. Рачунањем на име „Силуан“ и неологизам „светило“, Милорад Павић је дао наслов песми: „Светилан“, стављајући назив жанра ипак у други план.

Овај наслов, надаље, укључује се у формалну семантизацију поеме „Прстен“. Ево и како. Познато је да песма „Слави отбегнув, славу обрете Саво“²⁰⁹ функционише као песма-скривалица, у чијем је средишту реч „светило“, која се посебно истакне када се песма пресече двама дијагоналама:

<p>Слави отбегнув, славу обрете Саво Тамо отјуду слава јави се роду Рода светлост вери светлост презре, Там же роду светило јави се всему. Ума висота сана висоту сврже Там убо ума више доброту стиже. Слово слави Саве сплете Силуан.</p>
--

²⁰⁸ М. Katnić-Bakaršić, *Lingvistička stilistika*, стр. 97-98.

²⁰⁹ Силуан, „Слави отбегнув, славу обрете Саво“, Миодраг Павловић, *Антологија српског песништва (XI-XX век)*, Матица српска, Нови Сад 2010, стр. 96.

На графостилематском плану, тако функционише и петнаест песама поеме „Прстен“. Свака песма носи у себи скривену реч (теби, бол, речи, живот, таче, њима, очи, лица, узме, што, пати, претворена, у) или предлошко-падежну конструкцију (од прошлости, без нас), па када се посебно издвојене речи редом прочитају – добијамо следеће стихове:

Теби бол речи живот таче,
Њима очи лица узме
од прошлости што пати
без нас, претворена у....

Наравно у добијеним стиховима запажамо да постоји рима: прошлости – пати и то леонинска, тј. лавовска. И, као што би Павић рекао за Пушкина кога је преводио: „Пушкин је велики песник у свакој својој песми; као 'лав по канџама', он се познаје и у свом најкраћем стиху“²¹⁰, можемо за њега рећи да је и по овако добијеним стиховима стил „Прстена“ остао препознатљив.

У погледу графостилематике, можда још можемо да кажемо да уоквирена, а затим дијагоналама пресечена песма, има облик писма, а истакнута реч у том смислу функционише као печат (који се некада налазио управо на прстену). На тај начин песме функционишу као запечаћена писма, упућена некој љубави из будућности у којој ће песников тајна да траје: „Само на теби још копрена је сјајна/ не прљајући скривају те сене/ и моја тајна још само у теби траје“. Графостилематска обележја Павићеве поезије поред средњовековне, утемељена су и у барокним графичким експериментима, која су у магичним квадратима или текстовима исписаним у облику пужа, капије, појединих слова крила или неко име или неку поруку²¹¹. Спој тековина средњовековља и барока, поготово на примеру поеме „Прстен“ није случајан. До тога је Павићу било веома стало, примарно из књижевно-историјских разлога, тј. успостављања континуитета српске књижевности. Укључујући и 17. век у своје поље истраживања, својом *Историјом српске књижевности барокног доба: 17. и 18. век*, увео је појам „барокни медијализам“ за прву етапу барокнизације српске књижевности, када „нови барокни садржаји почињу да продиру у

²¹⁰ М. Павић, „Једна Змајева позајмица из Пушкина“, *Језичко памћење и песнички облик*, стр. 403.

²¹¹ М. Павић, *Рађање нове српске књижевности*, СКЗ, Београд 1983, стр. 53.

њене традиционалне наслеђене форме²¹². „Милорад Павић покушава наћи неке везе поетике барока са списатељском праксом српских средњовековних писаца. Стилске сродности двије литерарне праксе подударале су се највише у аспектима маниризма, барокнога, односно бизантијскога“²¹³. Павић књижеви историчар и Павић песник складно се, дакле, „двозанаџијски“ допуњују.

У пракси придавања смисла, наравно, учествује и читалац, што једним делом улази и у окриље постмодернистичке поетике. Читалац и аутор у посебном су, међутим, односу. У поеми „Прстен“, читалац треба најпре да учита код (нове стихове), а затим и да их заврши и тако затвори прстен: песник – поема – читалац, поистоветивши се са песником. Читалац је, међутим, „илузоран“ јер има више читалаца неког дела или у одређеном тренутку уопште нема оних који читају то дело или који су „песници“. Он, такође, долази из друге стварности (прошлости, будућности) и покушава да успостави додир са стварношћу одређеног дела, тј. поеме. Илузиониста са прстом упереним у гледаоца позива га да уђе у само „отворено дело“. Уласком у то дело, „додир је могућ“, као на икони која се сахрањује у Павићевом роману *Унутрашња страна ветра: Леандар*: „На њој су били представљени Богородица како доји младенца и један човек са брладом – у ствари свети Јован Крститељ – како стоји поред њих [...] Тако се круг затворио и непрекидна линија постојала је између човека, његове руке, детиње пете, дојке женине и њеног погледа, који се враћао на човека“²¹⁴.

Завршавање ових стихова, ипак, није лак посао. Но, самим тим што је крај стиха „јакко место“ на које може да дође нека рима, ограничава бескрајан број могућности. Постојање „рупe“, имплицира декодирање смисла (ретроплазму). Бранко Тошовић изводи чак 150 варијанти за зероплазму између речи „мени“ и „нема“ у наслову мелодраме Јосипа Пејаковића *Он мени нема Босне*²¹⁵. Ми не бисмо баш толико примера наводили, али бисмо указали на неколико логичних варијанти зероплазме: 1. генитив једнине именице „јелен“: рима претворена – јелена због потенцијалне алузије на „мотив ујелењења душе“ из *Житија Светог Саве*, Теодосија Хиландарца, 2. први и последњи стих се римују (прстенасто), и „нас“ са „иконостас“, 3. „нас“ је добило риму „глас“, а прва и последња реч

²¹² И. В. Лалић, „Културна баштина у тачној перспективи“, стр. 171.

²¹³ Zvonko Kovač, „Suggestivne sinteze“, *Oko*, XII/ 1984, br. 325, 30. kolovoz – 13. rujan, str. 20.

²¹⁴ Милорад Павић, *Унутрашња страна ветра: Леандар*, Evro Giunti, Београд 2008, стр. 20.

²¹⁵ Б. Тошовић, *Функционални стилови*, стр. 265.

се римује „теби“ са „себи“, 4. Успоставили смо параномазијски пар: узме – сузе, инспирисани стихом из песме „Епитаф“: „у мојим очима снег се у сузе претвара“, 5. лавовска рима у комбинацији са укрштеном: прошлости – пати – сати, 6. „нас“ се римује са речју „појас“, која је значењској вези с речју „прстен“.

Теби бол речи живот таче, Њима очи лица узме од прошлости што пати без нас, претворена у јелена.	Теби бол речи живот таче, Њима очи лица узме од прошлости што пати без нас, претворена у иконостас који плаче.
Теби бол речи живот таче, Њима очи лица узме од прошлости што пати без нас, претворена у молитвени глас у себи.	Теби бол речи живот таче, Њима очи лица узме од прошлости што пати без нас, претворена у твоје сузе.
Теби бол речи живот таче, Њима очи лица узме од прошлости што пати без нас, претворена у векове и сати.	Теби бол речи живот таче, Њима очи лица узме од прошлости што пати без нас, претворена у појас прстена.

И, најпосле, на графичком нивоу поеме „Прстен“, запажају се припеви, карактеристични за стих бугарштице. Бугарштице („молске“ песме, тужалке, ламенти, „попијевке“), није без значаја, дошле су до нас „у редакцији певача из друге половине XVI века (што важи само за две или три песме) и оних многобројних из XVII века“²¹⁶. Дакле, на графичком нивоу посматрања Павићеве поеме, не само да се одражава поетика „барокног медијеализма“, и оно што је у домену писане речи, већ је наслојено и оно што припада тековинама усмене књижевности истог периода, а што је нестало на уштрб

²¹⁶ М. Павић, *Рађање нове српске књижевности*, стр. 134.

десетарачког стиха. И ове песме су за савременог читаоца „необичне“, допрле су до њега фрагментарно и несумњиво да крију „многобројне тајне“²¹⁷. У поеми „Прстен“ припеви, типични за бугарштице, ишчитани редом којим се јављају од 1. до 15. песме, такође дају стихове:

Светлом – ко да је у ноћи своје

Лепота птице краја

Тајну слога збраја.

Ови стихови могу донекле да одговарају дефиницији припева, који се везује за завршетке стихова, а бугарштица или доцније – десетарац типски су одређени управо бројем слогова. Реч „светлом“ враћа нас на „светило“, које нам је осветлило „обскурне“ стихове, невидљиве продужетке поеме „Прстен“, и постало – Бабићевим насловом „Кључ, катанац, поезија“ речено – кључ за један од катанаца Павићеве поезије.

Како смо већ једном навели, „док у бароку читалац открива конститутивни семантички 'nucleus' обавијен 'obscuritas'-ом, у модерној поезији мора често да сам, властитим менталним критеријумима, настави поетски текст после песника који намерно нестaje“²¹⁸. Комбинујући традиционално и модерно, Милорад Павић оставио нам је у „аманет“ да наставимо његово поетско (отворено) дело,²¹⁹ што је у овом сегменту и учињено. На тај начин били смо и део фигура формалног модела естетских односа у књижевноуметничком функционалном стилу²²⁰: троугла (естетско – субјекат – објекат), падобрана (система перспектива: естетске и свих других погледа као интегралне целине – пројекционале), дрвета (површинско-дубинских односа), конуса (сужавања феномена у једну тачку, издвајања доминантне категорије, која би у случају овог рада могла да буде: естетика барокног на примеру Павићеве поезије) и сфере (свих веза без изузетка, свих саодноса представљених равноправно; што би се на овом примеру могло односити и на преплет књижевно-историјске и лингвистичке сфере истраживања). Скупа узев, све је део

²¹⁷ Исто, стр. 139.

²¹⁸ М. Зоговић, „Obscuritas' у барокној и 'остранение' у поетици руског формализма“, стр. 72.

²¹⁹ Врло је, стога, илустративан стих последње песме поеме „Прстен“: „Остаде празан стих, у њему нема више бога“. Читалац треба да га „испуни“ и да му „вере“ да ће преживети. Читалац, најпосле, постаје песник, који једини има право да „прати траг одбеглих богова“, као у Хелдерлиновом „Хлебу и вину“.

²²⁰ Б. Тошовић, *Функционални стилови*, стр. 295-297.

читалачке субјективне „естетике рецепције“²²¹ и значаја који читалац-коаутор делу може индивидуално допринети.

Каталог рима Павићеве поезије

Палимпсести (1967)

1. Топе – склопе	46. Света – сета
2. Реке – смреке	47. Сока – крвотока
3. Њима – врховима - дна	48. Срца – мрца
4. Звери – вери	49. Снове – зове
5. Јесени – мени	50. Селици – птици - свици
6. Прободу – ходу	51. Воље – боље
7. Њивот – живот	52. Јутра – сутра
8. Ветрова – гласова	53. Боје – споје
9. Рођени – долини	54. Згасле – зарасле
10. Њине – тишине	55. Иког – никог
11. Драгоценим – нашим	56. Влаже – траже
12. Ноћи – помоћи	57. Сузе – налазе
13. Речи – лечи	58. Коленом – са мном
14. Скитао – читао	59. Гробу – сеобу
15. Вишања – шишања	60. Непознати – преобрати
16. Звука – лука	61. Руком – звуком
17. Здравља – справља	62. Гриве – гљиве
18. Спојиле – залагале – дојиле	63. Коже – може
19. Вином – њином	64. Мраку – знаку - раку
20. Скриле – биле	65. Птица – клица
21. Слазе – стазе	66. Роди – води
22. Рећи – нићи	67. Потпише – кише
23. Врта – јата – рта	68. Име – њиме
24. Век – тек	69. Носим – босим
25. Сазре – назре	70. Мене – сене
26. Доба - гроба	71. Русалија – моја - боја
27. Пучини – пени	72. Сене – прене
28. Година – речима	73. Почиње – очиње
29. Сузама – времена – песама	74. Смарагда – свагда
30. Острва – ветра	75. Ништа – поточишта
31. Животом – потом	76. Врела – пчела
32. Склони – мени - звони	77. Черешњу – трешњу
33. Воду – ходу	78. Косом – просом – косом
34. Грана – врана	79. Саоника – бика
35. Нићи – изићи	80. Доћи - ноћи
36. Гилим – преболим	81. Реку – трку - снегу
37. Речним – вечним	
38. Закључао – однео	

²²¹ Hans Robert Jaus, *Estetika recepcije*, prev. Drinka Gojković, predgovor: Zoran Konstantinović, Nolit, Beograd 1978.

39. Поклонили – пали	82. Помрчином – димом
40. Пожњео – покосои	83. Зазидасмо - понесосмо – разасласмо – узесмо – добисмо – покајасмо (се)
41. Отворио – просуо	84. Птице - полице – столице – мастионице – столице – сунце - *иконице
42. Прокључао – нашао	85. Моловао – Гаврило
43. Дрвета – цвета	86. Времена – зна – камена
44. Туге – друге	
45. Очију – кочију	

Месечев камен (1971)

1. Скрбима – Србима	42. Обеду – буду
2. Имам – сам	43. Стихове – ТВ (те-ве)
3. Засија – катавасија	44. Зданија – мишљења
4. Косу – сну	45. Смоксицу – отроковицу
5. Одврзи – брзи	46. Лаврама – Аврама
6. Седалне – пасхалне	47. Мир – кир
7. Недвижим – најближим	48. Внемље – земље
8. Окрме – стрме	49. Киника – финика
9. Јадима – уснама	50. Најболније – молние
10. Сподоби – уподоби	51. (светаја светим) сут – пут
11. Дарствова – царствова	52. Нанос – στέφανος
12. Величије – птичије	53. Све – Косме - осме
13. Мислима – неизчислима	54. Парусији – Белорусији
14. Аз – млаз	55. Књиг – Blitz Krieg
15. Плотима – отима	56. Непроточне – очне - почне
16. Свечане – Дечане	57. Крстом – прстом
17. Своје – сеје	58. Шаствије – пастви је
18. Уторник – беспаметник	59. Изабраницу – плаштаницу
19. Сату – јајету	60. Корабе – Сорабе
20. Смркава – сатова	61. Стогуба – погуба
21. Сркао – дувао – кусао – дробео	62. Нечасима – власима
22. Певачу – плачу	63. Агијазмом – плазмом
23. Коња – сећања	64. Божици – ложици
24. Врач – погађач	65. Кукова – векова - скитова
25. Слепом – црепом	66. Сновима – сплавовима
26. Пећи - речи – рећи	67. Меса – словеса
27. Мору – кору	68. Благодушијем – ушијем
28. Скута – пута	69. Хостију – гостију
29. Торни – ловни	70. Табан – молабан
30. Часовима – устима – очима	71. Месије – крајегранесије
31. Град – Цариград	72. Слушала – згрушала
32. Имена – времена - дана	73. Куб – стуб
33. Неста – честа – места – преста – нешта – двеста – места - преста	74. Числа – смисла
34. Дат – сат – бат – влат – влат – сат - сат	75. Честију – <i>Известию</i>
35. Псима – гробовима – ушима - ветровима	76. Вапијуштим – суштим
36. Знани – брани – храни – страни - грани	77. Подажд (подај!) – дажд
37. Сан – дан	78. Покајања – сећања
38. Знак – мрак	79. Безвину – вину
39. Месечине – маглине – брине	80. Словите – благословите
40. Смрти – хрт и	81. Неизчрпимо – трпимо
	82. Напустише – ваше

41. Језиком – лимуном	83. Многолетије – најсветије
46. Столпију – колпију	84. Лик – крик
47. Сјаји – залагаји	85. Глас – нас
48. Би – први	86. Столпију – колпију
49. Арсенија – зренија	59. Гажени – блажени
50. Лугања – ћутања	60. Пречима – речима
51. Плотију – авенију – пјенију – што ти ју – безмолвију	61. Неразрушима – ушима
52. Туштени – пуштени	62. Курате – гурате
53. Луч – кључ	63. Жеђа – леђа
54. Жвала – начала	64. Ми смо – сиђосмо
55. Пресвуче – науче	65. Трезни – слезни
56. Волим – молим	66. Крочи – очи
57. Дуго – друго	67. Шиrom – миром
58. Стоји – боји – споји	68. Сушта – пушта
	69. Остаје – постаје
	70. Неосезива – везива
	71. Многостазна – казна

Душе се купају последњи пут (1982)

1. Ту – очију – покоравају - струју	56. Лица – претходница
2. Година – нама	57. Стаза – приказа
3. Листове – две	58. Псето – све то
4. Итд. (и тако даље) – маље	59. Ко и ја – проклија
5. Нпр. (на пример) – <i>Freie Zimmer</i>	60. Мени – унајмљени
6. ? (знак питања) – хитања	61. Пута – лута – пута
7. Зуб – на 3 (куб)	62. Страну – стану
8. И сл. (и слично) – нехотично	63. Ока – дубока
9. Свећа – 43-ћа	64. Саме – таме
10. Мрва – 41-ва	65. Боде – оде
11. 34-та – уста	66. Иде – виде
12. Кост – к.г. (камени гост, алузија на севиљског заводника Дон Жуана и истоимени комад, Тирса де Молине; шпански барок)	67. Доба – соба – оба – доба
13. Мајни – грани (грани не постоји у песми, али се провиди у деконструисаној изреци „Боље врабац у руци него голуб на грани“ у „Боље врабац у руци него Франкфурт на Мајни“)	68. Крећу – нећу
14. Фигурама – бурама	69. Врати – плати – сати – потплати
15. Индијанаца – Шпанаца	70. Оте – лепоте
16. Светлом – Попокатепетлом	71. Боре – изоре
17. Мах – шах	72. Мргођења – мења
18. Смех – шех	73. Хрче – отрче
19. Лет – ц-5 (ц-пет)	74. Косе – носе
20. Моктесума II (други) – у дуги (им. дуга)	75. Нама – сама
21. Пали – дијагонали	76. Дало – мало
22. Словесници – куранописци	77. Даје – траје
23. Рат – мат (3. и 4. песма „Партије шаха са мексичким фигурама“)	78. Тајна – сјајна
	79. Мене – сене
	80. Ноћи – проћи – ноћи
	81. Више – скрише
	82. Дође – прође
	83. Тебе – себе
	84. Своје – обоје – моје – твоје
	85. Бити – променити
	86. Оздрављамо – само

24. Фигурама – сурама (исто)	87. Без бисера смо – као да смо
25. Лаб – слаб (исто)	88. Пије – крије
26. Земље – внемље	89. Лепота – живота
27. Алаха – пешака	90. Младост – радост
28. Треће – неће	91. Неста – преста
29. Слепо – лепо	92. Сата – јата
30. Оно – звоно – оно	93. Бије – завије
31. Себе – тебе	94. Претка – свршетка
32. Неће – среће	95. Дечака – лака
33. Ниси – ти си	96. Лице – птице
34. Боли – воли	97. Пратим – вратим
35. Теби – себи	98. Звера – пера
36. Име – виме – зиме	99. Краја – јаја – збраја
37. Збира – сира	100. Има – рима
38. Купи – искупи	101. Уда – муда
39. Јаче – тумаче	102. Врсте – крсте
40. Томе – моме	103. Бога – слога
41. Прсте – крсте – врсте	
42. Свршетка – ретка	
43. Краја – спаја	
44. Знаци – Близанци	
45. Нама – тама	
46. Миру – убиру	
47. Близанаца – баца	
48. Светлом – петлом	
49. Јави – остави	
50. И ти – бити	
51. Младу – паду	
52. Млађи – крађи	
53. Бео – срео	
54. Гледаше – лаже	
55. Шта је – сна је	



Слика бр. 2: Икона: Св. Евстатије Плакида, 16. век (Света Гора)

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

I

На трибини часописа *Савременик* (5. 10. 1967), под насловом „Традиција и традиционализам“²²², учествовали су Драган Јеремић, Предраг Палавистра, Милорад Павић и Зоран Гавриловић. Из и више него садржајног полилога значајних књижевних прегалаца, издвоја се проблем трагања за „животном, здравом и сочном нити наше литерарне традиције“, оним што је њено „животодавно језгро, које је у стању да својим зрачењем осветли пут те књижевности“.²²³ Милорад Павић истакао је да је тешко извести једну нит, али је покушао да је назре, најшире узев, у сменама „школе ума“ са „школом срца“, кроз указивање да је „барок црпео неке поуке и инспирације из готике, из касног средњег века, да је класицизам био у малом понављање неких елемената ренесансе, да је романтизам ишао на неке разуђености које је већ барок носио“ итд.²²⁴ Ипак, ова потрага за „животодавним језгром“, уједно је потрага за континуитетима српске књижевности, за

²²² Разговор је штампан у часопису *Савременик*, књ. 26, св. 12, бр. 13, 1967, стр 433-445.

²²³ Потрагу је на овај начин формулисао Предраг Палавистра. Уп. „Традиција и традиционализам“, стр. 435.

²²⁴ Реч Милорада Павића, „Традиција и традиционализам“, стр. 436.

„бићем наше традиције“, које живи „у оним делима која су успела да сажму у себи не само тренутке прошлости него и тренутке садашњости и будућности“, представљајући вид „велике синтезе“.²²⁵

Управо је дело Милорада Павића, који је објавио песничку књигу *Палимпсести* са експлицитним ослањањем на тековине литургијског стиха и „животодавног језгра“ средњовековне поезије, у знаку како књижевно-историјских, тако и белетристичких синтеза. Отуда се у литерарном опусу овог, Венцловићевим језиком говорећи – двозанаџије, преплићу токови целокупне српске културе и књижевности, а време се карактерише као „пренапрегнуто“ (Павић), „дијагонално“ (Аћин), „релативистичко“ (Вуковић), те време које се може „истезати“ (Делић).²²⁶ Овако осмотреним „аспектом времена“,²²⁷ постаје сагледивија Павићева поетичка константа да у истој приповеци или роману читамо бар три приповедачке вертикале: средњовековну, барокну и савремену (године Другог светског рата или махом шездесете и седамдесете године двадесетог столећа).

Риза средњовековне поезије на телу поезије Милорада Павића

Интересантно је да у ишчитавању барокног језгра, можемо сагледати и функције средњовековног „слоја“²²⁸ Павићевог стваралаштва. У домену поезије, а на примерима песничких књига *Палимпсести* (1967), *Месечев камен* (1971), те *Душе се купају последњи пут* (1982), може се говорити о уметнички уобличеним стиховима који одсликавају песнички преплет средњовековне и барокне поезије, тј. тековина византијског и западноевропског наслеђа српске књижевности. Ово запажање није без значаја утолико што треба имати у виду континуитете српске књижевности, а управо Милорад Павић је

²²⁵ Реч Зорана Гавриловића, „Традиција и традиционализам“, стр. 437.

²²⁶ Према: Иван Негришорац, „Прозорљиво око Милорада Павића“, *Павићеви Палимпсести*, зборник, ур. Сава Дамјанов, Рачанска баштина, Бајина Башта, 2010, стр. 80. Негришорчево одређење „прозорљивост“, дакако, тиче се атрибута „прозорљивих монаха“, који су били кадри да виде будућност. Павићево дело, дубоко укоревљено у познавање прошлости, кадро је и да сагледа обресе будућности, било реалне, било књижевне.

²²⁷ Синтагму смо позајмили из наслова зборника радова *Аспекти времена у књижевности*, ур. Лидија Делић, Институт за књижевност и уметност, Београд 2012.

²²⁸ О „Слојевима и значењима у прози Милорада Павића“, видети књигу Јасмине Михајловић, *Прича о души и телу*, Просвета, Београд 1992. Књига се може прочитати и у електронском облику на *Пројекту Растко*: http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/jmihajlovic-dusa_telo.html (приступљено 6. априла 2014). О слојевима у Павићевом делу писала је и Ала Татаренко у књизи *Поетика форме у прози српског постмодернизма* (Службени гласник, Београд 2013).

термином „барокни медиевализам“²²⁹ указао на један од тих континуитета, на „прелазно доба“ – 17. век. Песнички оживљавајући „биће језика“²³⁰ минулих доба, чини се да „Павићева књижевност представља особени начин буђења прастаре, вечне, таворске светлости у језику“,²³¹ можда баш некаквог песничког исихастичког подвижништва.

II

Хазарски речник као опело молитвеног тиховања над сахрањивањем иконе

Пример Павићевог књижевног исихазма, можемо пронаћи управо у његовом најпознатијем и најпревођенијем роману *Хазарски речник* (1984). Исихазам (молитвено тиховање, по преводу Јустина Поповића), покрет настао у 14. веку и везан за личност Св. Григорија Паламе, може се одредити као сабирање људског бића и жића у свој центар (срце), а преко њега – сабирање у Богу и Богом. Милорад Павић управо је овај свој роман неретко називао књига-Бог,²³² па уколико га и ми тако доживимо, онда треба у овом роману и овим романом да се „саберемо“ и да нас он „поведе ка созерцању“,²³³ и сједињењу са Богом (књигом-Богом). Исихаста (читалац-исихаста) током молитвеног тиховања загладан је у срце. Срце (*axis mundi*) књиге у који треба да је загладан читалац-исихаста, могао би да буде њено врло конкретно средиште – одредница „Ку“.

Молитвеним тиховањем (читањем), а промишљањем средишта (срца „Ку“), сама одредница може почети да еманира исихастичку светлост књижевних увида, али и могућег сједињења са Богом и књигом-Богом. Ради се, наиме, о свим посредованим значењима које она имплицира. Најпре, Ку је једина хазарска реч коју је шејтан оставио у сећању хазарске принцезе Атех, али интересантно је да је по *Великој совјетској*

²²⁹ Драгоцено је запажање Јована Пејчића изнето у чланку „Ђорђе Трифуновић и питање континуитета српске књижевности“, (*Pfilologia Mediana*, год. 3, бр. 3, Ниш 2011, стр. 30) да „мост између старије и новије књижевности“ може да се одреди не толико као „прелаз“, већ пре као „преображај“.

²³⁰ „Биће језика“ била би алузија на осмотомне студије Радомира Константиновића *Биће и језик у искуству песника српске културе двадесетог века*, Просвета-Рад-Матица српска, Београд-Нови Сад 1983.

²³¹ Иван Негришорац, „Таворске слутње“, *Српски књижевни магазин*, Ново Милошево, год. 3, бр. 3, март 1994, стр. 16.

²³² „Књига је Бог“, наслов је разговора који је са Павићем водила Неда Валчић-Лазовић у ТВ емисији *Оставићина за будућност*. Разговор је штампан у часопису *Књижевност*, XLVI, XCII, 6, 1991, стр. 733-738.

²³³ Милош Јанковић, „Теологија и симболика иконе“, *Културни херој*: <http://kulturniheroj.com/?p=1705> (приступљено 6. априла 2014).

енциклопедији (*Большая советская энциклопедия*) једина реч која је сачувана из хазарског језика, реч *okurim* („ку“ је присутно у хазарској речи *okurim* и то у значењу: сам/ јесам), што значи – ја сам читао.²³⁴ Затим, по филозофском учењу древних Египћана, човек се састојао од седам делова: кат (тело), ка (астрални двојник), рен (име), саху (светлосни омотач), аб (савест), ба (индивидуална душа), ку (врховна душа). Ку (врховна душа) требало је да се након смрти сједини са врховним безименим богом (Атум концепција), кога су чиниле врховне душе свих људи (као на пример снови или слова Адама Руханија, тј. Адама Кадмона).²³⁵ Ако значење речи – *okurim* (ја сам читао) упредимо са Атум концепцијом, можемо закључити да се читањем *Хазарског речника*, наша Ку (врховна „читалачка“ душа), најпре „созерцава“, а затим сједињава са овом књигом-Богом.²³⁶

Међутим, поставља се надаље питање, како то да се одредница „Ку“ налази у Зеленој књизи и да ли је тиме посредовано још неко значење. Каже се да је Ку воћка, обрасла нечим што личи на рибљу крљушт, или крљушт шишарке.²³⁷ Мишљења смо да ова одређења нимало нису произвољна, како због хришћанске симболике (риба) на коју упућује рибља крљушт, тако и због тога што се обале грчког острва Скиатос (које гледа на Атос) називају Кукунариес, будући да се шишарке оближњих борова (κουκουνάρια) могу наћи на обали. Јасно, ради се о Павићевом суптилном смисаоном етимолошком поигравању са речју Ку, тим више што је Ку и воћка, а воћка је барокна метафора за духовне очи, што нам потврђује Венцловићев *Великопостник*: „Онда већ све је нам на очију – родно и безродно [...] Кано око жетве свакојако воће на дрви што из воћки се роди и види се, – у свеци онда, боговиђен, духовни, небесносјајни образ видеће се онако, какав је сад унутра коме изображен“.²³⁸ Милорад Павић, такође, помиње да се у књигама које је Венцловић читао, поред отачника, хроника Цариграда и Солуна, синаксара, патерника, пролога, канона и слова похвалних Богородици, нашао и „летопис“, тј. живот Григорија Паламе,²³⁹ што како видимо није без значаја, поготово кад придодамо и Павићеву

²³⁴ Mirosljub Todorović, *Dnevnik signalizma 1985*, Unus mundus, Niš 2012, str. 202.

²³⁵ Уп. Јелена Марићевић, „Препознавши воћку Ку: О митолошким извориштима у 'Хазарском речнику' и 'Другом телу', Милорада Павића“, *Београдски књижевни часопис*, год. 8, бр. 27, 2012, 125-134.

²³⁶ Наравно радило би се о специфичном примеру „постмодерне духовности“, о којој није било речи у књизи Кристијана Олаха, *Књига-Бог: (Постмодерна) духовност у 'Хазарском речнику', Милорада Павића*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2012.

²³⁷ Уп. М. Павић, *Хазарски речник*, Завод за уџбенике, Београд 2012, 130.

²³⁸ Према: Милорад Павић, „Гаврил Стефановић Венцловић (2)“, *Књижевност*, књ. XL, св. 5, XX/ 1965, 438.

²³⁹ Исто, 428.

елаборацију о исихазму код Венцловића: „Према Симеону Новом [око 949-1022] циљ се достиже индивидуалним средствима; то је ствар личног искуства. Разум, наука и интелект нису водичи на том путу: ту је прави путоказ четврта димензија људске душе – духовне очи које божанска светлост прочишћава и отвара. То је оно Венцловићево 'дрво познања' које човек носи засађено у себи, јер свако у себи има свог Бога“.²⁴⁰

Нов рукавац смисла носи податак да је Ку у Зеленој, исламској књизи, иако, треба нагласити – то не негира сва претходна. Најпре, уз сву потребну научну опрезност и неисхитреност, заметке својеврсног облика речи Ку, можемо наћи и у средњовековном исламском мистицизму,²⁴¹ а конкретно и у поезији Целалудина Румија (13. век). Дервиши, наиме, пред крај ритуала, након уводног поглавља *Курана*, за којом следи молитва Мевлани и Шемсудину од Табриза, заједно скандирају „Ху“, што представља свеобухватајуће име Бога, Јединог.²⁴² Из овог запажања наслућујемо религијску праксу и древних Египћана, што је засигурно запазио и Милорад Павић.

Смештајући одредницу „Ку“ у Зелену књигу, а притом стављајући је у барокни (а не средњовековни слој), ако имамо у виду да воћку Ку, принцеза Атех нуди барокном ловцу на снове – Јусуфу Масудију,²⁴³ Павић је вероватно имао на уму и једну историјску, па и културолошку чињеницу. Заправо, Османлије су у 16. веку (почетак барока у западноевропским земљама) освојиле Египат, који је тада постао интегрални део не само територије Османске империје, већ и њене филозофије, културних тековина, па и јеретичких учења. Наравно, Египат је земља у којој живе и хришћански Копти (отуда одредница о Аверкију Скили, Копту, у *Хазарском речнику*), из Египта је Мојсије извео Јеврејски народ, а преподобни Макарије Египатски (4. век) је (са Евагријем, Исаком Сирином, преп. Симеоном Новим Богословом) један од духовних родоначелника

²⁴⁰ Милорад Павић, *Гаврил Стефановић Венцловић*, СКЗ, Београд 1972, стр. 158.

²⁴¹ О „Мистицизму у хришћанству и исламу“, видети: Растко Мишина, „Исихазам Григорија Паламе: умна молитва као могућност непосредног Богопознања у Христу“, *Културни херој*: <http://kulturniheroj.com/?p=1807> (приступљено 6. априла 2014); снимке са трибине *Мистицизам у хришћанству и исламу*, на којој су говорили академик Владета Јеротић и др Сеид Халиловић: <http://www.centarkom.rs/aktuelne-vesti/religijska-filozofija/akademik-jerotic-i-halilovic-govorili-o-misticizmu/> (приступљено 6. априла 2014), те чланак Срђана Симића „Исламска мистика“: http://www.ceir.co.rs/images/stories/rit_13/rit_13_islamska_mistika.pdf (приступљено 6. априла 2014).

²⁴² Према: Целалудин Руми, *Једино све*, прев. и преп. Александар Ђусић, Александар Љубиша, Финеграф, Београд 2007, 5. Књига има и интернет издање: http://www.ivantic.net/Ostale_knjiige/RUMI.pdf (приступљено: 7. априла 2014).

²⁴³ Уп. М. Павић, *Хазарски речник*, стр. 122.

светогорских исихаста. Управо на икони на којој је насликан преп. Макарије Египатски представљен је херувим који као да имагинативно одговара воћки Ку.²⁴⁴

Можемо закључити да се синтеза смисла (светлости) које еманира Ку, тиче, дакле не само хришћанског (православног) исихазма, већ и исламског мистицизма. Милорад Павић је управо смисао прозног стваралаштва видео у за њега веома привлачном „сагледању наднационалне, цивилизацијске припадности“, која је скопчана са „читавим обиљем нашег балканског тла“.²⁴⁵ Овакав цивилизацијски, сабирни укрштај, своју централну тачку остварио је у одредници „Ку“, својеврсној икони одређеног тла. Да Ку може бити синегдоха *Хазарског речника*, схваћеног као икона, може нам илустративно потврдити прича „Икона на злату“ из књиге *Позориште од хартије* (2007).

Ради се о причи из Павићевог романа-антологије, чији је фикционални потписник Гане Сотироски из Македоније, а говори о пореклу иконе на злату: „Она је, као што рекох, из Македоније [...] За ову нашу икону види се да је одавде по томе што је при дну насликан Марко Краљевић како оре друмове [...] То је краљ из Македоније, а приказ је описан у једној српској народној песми [...] Овој [икони] је предложак неки грчки рад те врсте [...] Свети Димитрије је грчки светац, заштитник Солуна. Он је посекао Србе што су са копна напали Солун, а на икони је представљен како сабљом сече једра турским лађама [...] Огртач указује да је икону радио неки клефта (Шиптар пре преобраћања у ислам) [...] За њу је коришћена бугарска кедровина, која се налази испод златне облоге [...] То је 'глама', мешавина злата и сребра која се добијала са Косова и из босанских рудника у време српског деспота Стефана Лазаревића [...] Натпис 'Свети Димитрије' [...] је на старом црквеном српском језику. - Па вашу икону као да су сликали сви народи који живе на Балкану. – Тачно. Зато и јесте икона. Иначе би била слика“.²⁴⁶

Злато на икони је, како је јасно назначено, из времена деспота Стефана Лазаревића и што није занемарљиво злато (златна подлога) у византијском иконопису, симболизује

²⁴⁴https://www.google.rs/search?q=makarije+egipatski&espv=210&es_sm=93&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=yqtCU_6-LMHT7AakiYDQBQ&ved=0CD0QsAQ&biw=1280&bih=626#facrc=_&imgdii=_&imgrc=7c615-4A_tRJ_M%253 (приступљено 7. априла 2014).

²⁴⁵ Разговор Миодрага Максимовића са Милорадом Павићем, „Зашто немамо историју савремене књижевности?“, *Политика*, 16. децембар 1976, стр. 12.

²⁴⁶ Милорад Павић, *Позориште од хартије*, Завод за уџбенике, Београд 2007, стр. 93-94.

божанску светлост, оно није боја, јер боје се примају као одсјај светлости.²⁴⁷ Златна подлога иконе у том смислу функционише као Ку у *Хазарском речнику*, ако имамо у виду и да се паламизам може дефинисати као „енергије схваћене као највиша, коначна икона неприступачне божанске суштине, видљива светлост апсолутно невидљивог“.²⁴⁸

Иако смо сагледали воћку Ку у светлу различитих аспеката, не треба пренебрегнути и смисао који јој придаје само књижевно дело – то је хазарска реч, па тако и „хазарска икона“. Будући да је по Павићевом роману, религија Хазара била религија соли, не чуди што је воћка Ку „помало слана“.²⁴⁹ „Хазарска молитва је плакање, јер сузе су део Бога пошто, као шкољка бисер, увек садрже мало соли на дну“.²⁵⁰ Кроз Ку, као да су Хазари остваривали „молитвени дијалог“ са Богом, какав се остварује посредством духовних очију (духовних суза) верника (или читаоца) са духовним очима иконе.²⁵¹

Мишљења смо да се роман *Хазарски речник*, може сагледати као једно књижевно опело молитвеног тиховања над сахрањивањем иконе²⁵² Хазара. У пољско издање Даубманусовог речника из 1691. године уграђена је била клепсидра,²⁵³ што посебно добија на значају ако имамо у виду да реч клепсидра на пољском језику значи и пешчаник и некролог. *Хазарски речник* је и некролог, дакле, али и исихастички некролог, молитва кроз ћутање, не би ли се Ку (хазарска икона (реч/ Логос) једног несталог народа) залила вином и прописно сахранила.²⁵⁴

²⁴⁷ Јелена Миловић, *Уметност и религија у Византији*, Манастир Тресије, (брош) 1997, стр. 69.

²⁴⁸ Милош Јанковић, „Теологија и симболика иконе“, *Културни херој*: <http://kulturniheroj.com/?p=1705> (приступљено 7. априла 2014).

²⁴⁹ М. Павић, *Хазарски речник*, стр. 130.

²⁵⁰ М. Павић, *Хазарски речник*, стр. 223.

²⁵¹ „Хазари чим виде зидне слике сричу, читају или певају садржај слика, икона или чега већ другог што је насликано, што показује да су стари сликари знали ову вештину, тајну и непризнату“ (*Хазарски речник*, стр. 168)

²⁵² На питање Ане Шомло: „Шта мислите о чину сахрањивања светих књига, генизот, код Јевреја? На јеврејским гробљима постоје парцеле у којима се похрањују истрошене књиге као истрошена људска тела.“, Милорад Павић је одговорио: „То мени веома личи на култ сахрањивања икона код православаца. Описао сам тај чин; иконе се залију вином и сахрањују као живо чељаде“ (Ана Шомло, *Хазари или обнова византијског романа: разговори са Милорадом Павићем*, БИГЗ-СКЗ-Народна књига, Београд 1991, 61). Ако се, судећи по интервјуу Ане Шомло са Милорадом Павићем, могу довести у везу сахрањивање светих књига Јевреја са сахрањивањем православних икона, онда се потенцијално може говорити о *Хазарском речнику* (схваћеном као икона) као „светој књизи“ Хазара у уметничкој визури, разуме се.

²⁵³ М. Павић, *Хазарски речник*, 22.

²⁵⁴ Мотив сахрањивања икона у стваралаштву Милорада Павића није редак. Да поменемо само да се јавља у роману *Унутрашња страна ветра: Леандар*, Еуго Giunti, Београд 2008, 19-20, где Леандар присуствује обреду сахрањивања иконе Богородице како доји младенца.

Лов на јелене

Даубманусово издање *Хазарског речника* дошло је до нас заслугом Теоктиста Никољског, како се наводи у „Appendix-у I“ Павићевог романа. Он је једини монах (дакле – склон исихазму ако имамо у виду да је живео при манастиру на Морави у Овчарској клисури²⁵⁵) на кога ћемо наићи у роману, наравно, с једним битним потцртавањем: Никољски има демонског двојника Никона Севаста, што може да сугерише да је Севаст „црни биво“ у исихастичком срцу Оца Теоктиста, и даље – да „барокни исихазам“ добија „сенку“.²⁵⁶ Одредница „Севаст, Никон (XVII век)“ доноси нам епизоду у којој је Никон Севаст пошао у лов на јелене, повео са собом неког монаха Теоктиста Никољског и „то јутро ловио и уловио сопствену душу и с њом започео разговор“.²⁵⁷

Тешко да нећемо у овој сцени препознати рефлекс из *Житија Ћириловог*,²⁵⁸ непознатог писца: „Јер милостиви Бог по своме човекољубљу улови га, не желећи да се тај навикне на животна задовољства, – као што некада улови Плакиду^[259] у лову помоћу јелена, – тако је и овога помоћу јастреба“.²⁶⁰ Не само да се у *Хазарском речнику* може наићи на одредницу „Ћирило (Константин Солунски)“, већ је овај средњовековни рефлекс у Павићевој романескној визури подвргнут инверзији: не лови Бог Плакиду или Ћирила, већ Никон Севаст (алиас Теоктист Никољски) лови Бога – јелена, тј. душу, тј. Архангела Гаврила, августа 1670. у време кад се „почиње јести срнетина“,²⁶¹ те он премешта четке из

²⁵⁵ М. Павић, *Хазарски речник*, стр. 69. „Манастири у Овчарско-кабларској клисури, око Западне Мораве већином бивају подизани и насељавани од монаха исихаста Свете Горе, па зато и носе назив „Српска Света Гора“ (према: Весна Ристић, *Исихазам у Србији: библиографија*, Центар за црквене студије, Ниш 2006)

²⁵⁶ У причи „Аксаносилас“, која се може прочитати у књизи *Руски хрт* (Слово љубве, Београд 1979) или *Српским причама* (СКЗ, Београд 1985, стр. 145-158), срећемо се са монахом који бива оплођен ђавољим репом и онда преводи стихове који не постоје, а које је наводно написао један од Немањића. Никољски је у житије Свете Петке, додао целу једну страницу, а уместо 5 дана поста, написао 50, што је одвело у смрт монаха Лонгина (*Хазарски речник*, стр. 260-261).

²⁵⁷ М. Павић, *Хазарски речник*, стр. 71.

²⁵⁸ Оливера Радуловић указала је на поједина коресподентна места између *Житија Ћириловог* и *Хазарског речника*, међутим, више у светлу методичке наставе и прилагођавања школском програму, те стога и без дубље експертизе. Уп. Оливера Радуловић, „Хазарски речник‘ у контексту српске средњовековне књижевности“, *Књижевност и језик*, год. 53, бр. 3/4, 2006, стр. 279-289.

²⁵⁹ Указали бисмо на причу-поглавље „Плакида“, која се може прочитати унутар корица Павићевог романа *Предео сликан чајем*, Плато, Београд 2012, стр. 346-349. Плакида је, наиме, у овој причи уловио демонски део себе, „аветињску звер“.

²⁶⁰ Климент Охридски, Константин Преславски и непознати писци, „Житије Ћирилово“, у књизи: *Ћирило и Методије: житија, службе, канони, похвале*, прир. Ђорђе Трифуновић, прев. Ирена Грицкат, Олга Недељковић и Ђорђе Трифуновић, СКЗ, Београд 1964, стр. 49.

²⁶¹ М. Павић, *Хазарски речник*, стр. 71.

леве у десну руку и почиње да слика. Када се касније поново вратио левој руци, изгубио је „јелена“ у себи и приклонио се „црном бивољу“.

Није, међутим, *Житије Ђурилово* једина ризница „мотива лова на јелене/ душу“. Пишући о мотиву ујелењења душе код Теодосија Хиландарца, Светлана Томин начинила је драгоцен каталог овог мотива (да наведемо неке: псалтир, Јован Златоусти, Плакида, *Фисиолог*, *Житије Светог Саве*, *Житије Стефана Дечанског*, *Кантакузинова Похвала Св. Димитрију*, трећа песма канона Максиму Бранковићу, *Житије Јоакима Сарандапорског*, *Житије Јована Рилског*) не би ли дошла до псаламске слике Теодосија Хиландарца, умешно обогаћене „употребом глагола ујеленити“.²⁶² Функција овог мотива у роману Милорада Павића можда се односи на семантизацију коју има у контексту „култа мртвих“.²⁶³ Како смо видели, роман може бити схваћен као опело молитвеног тиховања над сахрањивањем „хазарске иконе“, па сходно томе, „мотив ујелењења“,²⁶⁴ представљао би „надгробни натпис“²⁶⁵ те иконе; с једним битним додатком – мотивом Венцловићевог барокног „црног бивола“.

И, најпосле, „јелен“ се може поистоветити и са воћком Ку и са сном. Хазарски ловци на снове градили су Адама (Руханија, Кадмона, Исусовог и Сотониног брата) од снова, тј. врховних душа (Ку). Ловећи снове (душе, али и Бога јер „на дну сваког сна лежи Бог“²⁶⁶), „ујелењивали“ су их у огромно Адамово тело (Атум концепцију).

III

Nomen est omen

1.

²⁶² Светлана Томин, „Мотив ујелењења душа код Теодосија Хиландарца“, *Српска књижевност и Свето Писмо*, 26. научни састанак слависта у Вукове дане, Међународни славистички центар, Београд 1997, стр. 41-50.

²⁶³ Исто, стр. 44.

²⁶⁴ Милорад Павић волео је да се поиграва мотивом јелена у својим делима. Леп показатељ представљају, такође, како његова песма „Код 'Јелена' у Будиму“ и поема „Роман о Троји“ (*Месечев камен*), тако и приповетка „Коњи светога Марка или Роман о Троји“ (*Коњи светога Марка (1976)*). У поеми и причи „Роман о Троји“ главни актер је Јеленуш Прејамушевић, који је у старој српској књижевности био тако именован као син тројанског краља Пријама.

²⁶⁵ „На дну надгробног натписа о смрти деспота Стефана Лазаревића исклесан [је] јелен. Овај натпис потиче од 19. јула 1427. године, а налази се у Црквинама код Крагујевца“. Према: Исто, стр. 44.

²⁶⁶ М. Павић, *Хазарски речник*, стр. 63.

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

Као и у *Хазарском речнику* и у овим причама преплићу се средњовековно, барокно и савремено. Оне су занимљиве с неколико становишта. Најпре, интересантно је Павићево именовање ликова које се може довести у везу са „Nomen est omen” у делима византијских писаца²⁶⁷. У причи „Крчма код седам сиса“, један од главних ликова зове се Андрија Хрс. У том смислу илустративан је запис Нићифора Хрисоверга: „И последња глава (коју је савладао) јесте онај који је на делу веома лажан и притворан, онако исто као што се и његово име, премештањем нагласка претвара у злато (χρῦσος – χρυσόс). Јер, то зло, како изгледа беше хидра многоглава, а ти беше Херакле, који према свом имену још лакше изврши спасоносни (ἀλέξικακον – 'Аλέξιος) подвиг одсецања главе' [...] Он наглашава да се одметничково име Хрс (Χρῦσος) исто пише као и реч злато (χρυσόс), а једина разлика постоји у месту где се налази акценат“.²⁶⁸

2.

Посебно је Павић акцентовао име Деспина (алиас Хера у роману *Унутрашња страна ветра*) у причи „Запис у знаку Девнице“, будући да се историјски гледано, ћерка Јована Бранковића (1494-1502) звала Деспина Милица, али се тако звала и његова унука, удата за Мирчу Чобана.²⁶⁹ Да Деспину нисмо без основа довели у везу са Бранковићима, сведочи следећи одломак из приповетке: „на једном од својих путовања видео је и заувек упамтио како у знак сећања на деспота Ђурђа Бранковића, хлеб замешен дунавском водом и освећен у смедеревском храму св. Богородице (где су почивале склоњене пред Турцима мошти св. Јеванђелиста Луке) кириције преносе од руке до руке чак на Авалу“.²⁷⁰

²⁶⁷ Радивој Радић, „Nomen est omen” у делима византијских писаца“, *Византија и Србија*, Стубови културе, Београд 2010, стр. 30-35.

²⁶⁸ Исто, стр. 33.

²⁶⁹ Уп. Андрија Веселиновић, „Родослов Бранковића“, Завод за уџбенике, Београд 2005.

²⁷⁰ Милорад Павић, *Врата сна и друге приче*, Дерета, Београд 2002, стр. 122-123.

Можемо рећи да историјска личност – деспот Ђурађ Бранковић (1375-1456) може да фигурише као ново полазиште за даља истраживања рефлекса средњовековне књижевности у делима Милорада Павића. Момчило Спречић се у монографији о деспоту Ђурађу посебно задржао на моменту преноса моштију Св. Луке, у контексту античке традиције: „Константин Филозоф [...] своје дело о деспоту Стефану писао је по узору на Плутархов 'Животопис Александра Великог'. Тако се вратио хеленистичкој биографији, добро познатој и негованој у византијској историографији. До које мере су античке представе биле живе у Ђурађевом Смедереву показује писац преноса моштију Св. Луке, који свечану поворку упоређује са олимпијским играма: 'Како светла садашња светковина јавља се [...] Како да вас назовем: семе Аврамово, чеда Исакова, синови Израилјеви'“.²⁷¹ Иако се у имену Павићевог лика кир Аврама Бранковића у *Хазарском речнику* може препознати старозаветни Аврам, није искључено да се Павић потенцијално инспирисао „семеном Аврамовим“ из житија Константина Филозофа, упућујући да је његов лик и од „семена“ сремских и од ердељских Бранковића. Махом се подразумева да кир Аврам Бранковић има више везе са грофом Ђорђем Бранковићем, барокним писцем обимних *Хроника*, будући да је страдао код Кладова 1689. године, а да је баш 29. октобра 1689. године принц Лудвиг Баденски, по налогу цара Леополда I, ухапсио грофа Бранковића у Кладову.²⁷² Павић, чини се, не би био велики писац када у управо барокном маниру не би грофа Ђорђа Бранковића²⁷³, писца кога је волео, макар књижевно „ородио“ са Бранковићима, па тако и имењак (nomen est omen) – деспотом Ђорђем Бранковићем (монахом Максимом), стрицем Деспине Милице и претком Деспине, удате за Мирчу Чобана.

3.

Да се време деспота Ђурађа може препознати у *Хазарском речнику*, сведочи и занимљив податак по којем се „деспотов гроб морао сакрити, јер ни после смрти не би

²⁷¹ Момчило Спречић, *Ђурађ Бранковић (1427-1456)*, Завод за уџбенике, Београд 2006, стр. 164. Житије деспота Стефана Лазаревића, Константина Филозофа, доступно је на *Пројекту Растко*: http://www.rastko.rs/knjizevnost/liturgicka/konstantin-zitije_desp_stefana_c.html (приступљено: 9. априла 2014).

²⁷² Уп. Јелка Ређеп, *Генеа 'Хроника' грофа Ђорђа Бранковића*, Прометеј, Нови Сад 2004, стр. 5.

²⁷³ Интересантно је да је Гаврил Стефановић Венцловић осим житија Св. Петке прерадио житије деспота Максима Бранковића: „Преписиваће и читаће књиге с песама Србима свецима, писаће житија светој Петки Српској и деспоту Максиму Бранковићу [...] Има неког поносног тона у тим списима о Сави, о Венцловићевом земљаку деспоту Максиму, о његовој матери“ (М. Павић, „Гаврил Стефановић Венцловић (1)“, *Књижевност*, књ. XL, св. 4, XX/1965, стр. 330; 342).

имао мира. Сакривање гробова владара у средњем веку имало је дугу традицију. Неки су сахрањивани у речним коритима, неки у непроходним планинама, неки су правили лажне гробнице [...] Почетком XVII века Дубровчанин Јаков Лукаревић написао је 'да је [деспот Ђурађ] сахрањен у Кривој Ријечи' [...] Месна традиција везивала је његово вечно почивалиште за гробљанску цркву у Смедереву, која је, наводно, била затрпана земљом и открила је једна коза^{.274} За Хазаре је, пак, важило да су своје мртве сахрањивали по чамцима,²⁷⁵ а кагане (владаре) „под водом у потоцима“^{.276} Надаље, Мокадеса ал Сафер (VIII-XII век), најбољи међу читачима и ловцима на снове сахрањен је у гробу облика козе, а каган га је казнио тако што га је (као Тамерлан Бајазида после битке код Ангоре 1402. године) затворио у гвоздени кавез.²⁷⁷ Запажа се, дакле, да постоје суптилне везе између Хазара (тј. Леандра и Чихорића у *Унутрашњој страни ветра* и причи „Запис у знаку Девике“) и Бранковића, утолико веће када се придода презиме јеврејске демонке Ефросиније Лукаревић, у контексту Јакова Лукаревића који није само записао да је деспот Ђурађ сахрањен у Кривој Ријечи, већ и да је ослепљење Ђурђевић синова (Стефана и Гргура) – божја правда.²⁷⁸

4.

Јасно да се такво виђење Јакова Лукаревића може сматрати „демонским“, поготово кад знамо да се деспот Ђурађ не само „поистоветио са судбином свога народа“,²⁷⁹ да је за време његове владавине српска држава (попут хазарске) била нестала, али се његовим изнадљудским способностима обновила, али и да су „одједи дубровачке љубави за деспота Ђурђа записани у XVII столећу на страницама Гундулићевог 'Османа“²⁸⁰, потврђујући „нераскидиве дубровачко-српске везе у прошлости“. Отуда је и лик Ефросиније Лукаревић смештен у барокни XVII век, а у њој су сабрани сви дубровачки Лукаревићи, као што су у њеном љубавнику Семуелу Коену „били сабрани разни подаци о

²⁷⁴ М. Спремић, *Ђурађ Бранковић (1427-1456)*, стр. 233.

²⁷⁵ М. Павић, *Хазарски речник*, 52, *Унутрашња страна ветра: Леандар*, стр. 53.

²⁷⁶ М. Павић, *Хазарски речник*, стр. 124.

²⁷⁷ М. Павић, *Хазарски речник*, стр. 214-216.

²⁷⁸ М. Спремић, *Ђурађ Бранковић (1427-1456)*, стр. 189.

²⁷⁹ Исто, стр. 237.

²⁸⁰ Исто, стр. 174.

неколико ликова Жудјела које је у комедијама пратио подсмех, о понижењима у свакодневном животу о којима је аутор имао сазнања из архивских докумената“.²⁸¹

Историјске, политичке, културне и књижевне дубровачко-српске везе свакако да су најјаче у средњем веку и у доба барока и да се са тог врела преносе и даље. Проблем настаје, међутим, након Другог светског рата (исцртавања неприродних граница између република у новој држави – Југославији) и те везе се интензивно релативизују, па није случајно да су временске одреднице Павићеве прозе: средњи век, барок, Други светски рат, те године 1967, 1968, 1970, 1971, 1973. Павићево дело представља уметничко сећање на недељивост српске културе и традиције. Такође је његова монументална *Историја српске књижевности барокног доба: XVII и XVIII век*, научни залог те недељивости. Колико је та књига важна, сведочи и један непријатан, малициозан оглед у часопису *Дубровник*, из пера Ивана Педерина „Српски круг кредом доктора Милорада Павића“.²⁸² Ево и зашто: „Павић с овако мало књижевне осјетљивости (што изненађује ако се зна вриједност његова дјела) утрпава црногорску књижевност у српску [...] Он заборавља на црногорску нацију, све у потреби да пише о нечем, што не може да не подсети на великосрпска бунцања. Његов књижевни тек је више ренесансан, пантагруеловски, бројгеловски него барокан, он је прождро не само књижевност Црне Горе, него и комад хрватске књижевности [...] Подсјећа на оног Бакотића, којег је плаћао прије рата Мусолини да би уређивао и издавао 'Archivio storico per la Dalmazia' с циљем да докаже да у Далмацији не живе Хрвати, него Талијани“.²⁸³

Иако је оглед писан 1971. године (Хрватско прољеће), иако од тада има деценија и ратних дешавања, Павићеве приче са средњовековним и барокним подтекстима рачунају углавном са овом – 1971. годином, али итекако су актуелне и данас. Иван Педерин несумњиво је „бунцао“, потцртавајући наводну колонијалну политику Срба: „Не живимо ваљда у теократска доба, кад је Србија била оно, што је патријарх справио под своју јурисдикцију! Није пропала ни Енглеска без Индије, ни Француска без Алжира“.²⁸⁴ Још је више „бунцао“ ако је мислио на Бакотића, аутора и више него значајне и релевантне

²⁸¹ Злата Бојовић, „Контрапункт времена: Дубровачке приче Милорада Павића“, *Стари Дубровник у српској књижевности*, Службени гласник, Београд 2010, стр. 184.

²⁸² Ivan Pederin, „Srpski krug kredom doktora Milorada Pavića“, *Dubrovnik*, Dubrovnik, XIV/ 1971, sv. 3, str. 58-66.

²⁸³ Исто, стр. 64-66.

²⁸⁴ Исто, стр. 66.

књиге *Срби у Далмацији. Од пада Млетачке Републике до уједињења*,²⁸⁵ на основу које имамо увид о Србима који живе у Дубровнику и Далмацији, како православним, тако и католичким! Вероватно да се Педерину није допало оно што је могао код Бакотића да прочита: „У чисто народном погледу ми смо водили рачуна о чињеници да су Срби били Срби и још пре него што су примили хришћанску веру. Истицали смо, између осталог, да је Макарско Приморје било српско и живело као српска неретванска област у склопу немањихке државе још пре него што је оно примило хришћанство. Неретванска област, која је скоро као самостална држава водила и ратове са Млетачком Републиком, позната је била под именом Паганија, а њено становништво Фарлати назива: gens Serbica, ferox immitis (племе српско, свирепо и немилосрдно). Талијана Фарлати-а болело је то што су Неретвљани више пута на мору потукли Млећане“.²⁸⁶

Негирајући постојање Срба католика (али и православаца) у Дубровнику и Далмацији, који су у свести Ивана Педерина – Хрвати, Педерин је негирао и дубровачко-српске везе, тј. означио их је имплицитно „великосрпским бунцањима“. Да ли би Јелена Балшић (1366/ 1371-1443), ћерка кнеза Лазара, а тетка Ђурђа Бранковића „намеравала да последње дане проведе у Дубровнику и у њему сазида малу православну цркву, у којој ће бити сахрањена“,²⁸⁷ да је Дубровник доживљавала као туђину?²⁸⁸

5.

Једна друга Јелена – Јелена Анжујска (око 1236-1314), жена Уроша I, а мајка краља Драгутина и Милутина, својом је личношћу и задужбинарством, може се рећи, објединила Србе католике и Србе православце, градећи католичке цркве у Приморју (владала је областима Зете, Требиња),²⁸⁹ али и православни манастир Градац, где је сахрањена као монахиња православног обреда. Не чуди, стога, што се као књижевни лик нашла у Павићевој приповеци „Чувар ветрова“ (*Гвоздена завеса/ Врата сна*). У средишту

²⁸⁵ Лујо Бакотић, *Срби у Далмацији. Од пада Млетачке Републике до уједињења*, Аркаде, Нови Сад 1991. Прво издање Бакотићеве књиге штампано је 1939. године.

²⁸⁶ Исто, стр. 185-186.

²⁸⁷ М. Спремић, *Ђурађ Бранковић (1427-1456)*, стр. 78.

²⁸⁸ Дубровник је Јелена доживљавала као своју кућу и непоколебљиво је бранила интересе православне цркве у Приморју. Видети и томе у чланку: Владимир Баљ, „Идеје исихазма у преписци Јелене Балшић и Никона Јерусалимца“, *Шћепан Поље и његове светиње кроз вјекове*, зборник, Беране; Свевиђе – манастир Заграђе 2010, стр. 129.

²⁸⁹ О значају краљице Јелене Анжујске видети поглавље „Драгутинова владавина (1276-1282) и проблем Милутиновог доласка на престо; краљица Јелена Анжујска и њен значај“, у књизи: Влада Станковић, *Краљ Милутин (1282-1321)*, Фреска, Београд 2012, стр. 50-57.

приповедања је благо свете краљице, тајна њеног „прстена што пева“, зазидан у манастирским стенама. Запис о „нађеном“ благу забележио је монах Исаија Студенички (чувени исихаста), на основу исповести Јабучила Припца: „Према сваком од седам прозора старог конака налазио се по један мали византијски врт, сваки са својим посебно укомпонованим птичјим певањем, планираним још пре рођења птица које ће певати, и гајен тако да порасте и пропева после смрти онога ко га сади. Тих седам певајућих вртова опасивали су Градац у круг и чинили су 'прстен који пева' [...] кренуо (Прибац) око Градца од врта до врта откидајући у сваком по једну гранчицу. Када се затворио круг и чувар ветрова вратио на место с којег је пошао, скупљене гранчице поређао је једну до друге [...] и прочитао [...] Када је тако одгонетнуо реч која је гласила 'трисводно', Прибац је ушао у запустели храм и тамо где се три готичка лука секу у своду Градца нашао место на којем је било зазидано благо свете краљице Јелене“.²⁹⁰

Међутим, није речено у чему се састоји благо краљице Јелене Анжујске, које су по причи, двојица француских туриста вратила у Француску. Можемо прихватити тумачење Јасмине Михајловић по којем „треба откривати тајне и блага прошлости, али их и сачувати за будућност“, што за разлику од Припца (чије је „трагање било дуго и поступно“) нису учинили француски туристи („користећи се достигнућима науке и информисања“).²⁹¹ Можда се то благо састојало из мешавине мириса (храста, зове, врбе, брезе, смрдљике, јасена и јабуке) које се могло осетити на месту где се „три готичка лука секу“, а које ветрови доносе у манастир. То би било благо Јелене Анжујске, ударје једне љубави, спрам којег је стајао њен свадбени дар Уроша I, који је њу као невесту дочекао са на путу до двора посађеним јоргованима, која се зове Долина јоргована (цела ибарска долина од Краљева до Рашке). С друге стране, готски лукови карактеристичан су стил у архитектури, чија је колевка била Француска. Како су благо пронашли и однели баш француски туристи, оно је могло да се односи и на препознавање њихове традиције и уметности у туђој (српској) и да се именује као интеркултурално благо, које сведочи и о

²⁹⁰ М. Павић, „Чувар ветрова“, *Врата сна*, стр. 51-52.

²⁹¹ Јасмина Михајловић, *Прича о души и телу*: http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/jmihajlovic-dusa_telo.html (приступљено 9. априла 2014).

таквој личности: српској краљици, француског порекла („рода фрушкога“, како наводи архиепископ Данило у њеном житију).²⁹²

Милорад Павић написао је и поглавље-причу „Хор птица из Париза“ (*Позориште од хартије*) чији су фикционални потписници Жан Трестурнел и сарадници (Француска). За разлику од византијских вртова око манастира Градац, у Паризу се наратор нашао у парку који је сађен према „парку из 18. века и његова одлика је у једној врсти звучнога ефекта који он оставља на посетиоца. Заправо, по угледу на онај древни парк, овде је сађено дрвеће које привлачи сасвим одређене птице певице и тако су они који су га садили могли да компоњују нешто као хор“,²⁹³ али „јунака птичје песме треба тражити у 17. веку“,²⁹⁴ и у врту пре древног врта. Порука коју су птице преносиле из 17. века гласила је: Saintecroix! Saintecroix! Saintecroix!, што је уствари било име убице Godin-a de Sainte-Croix. Поента приче јесте да су птице сачувале истину за будућност,²⁹⁵ што чини и Милорад Павић као писац, градећи средњовековне и барокне вртове у свом делу, попут ова поменута два: византијски и француски (западноевропски), чувајући интеркултурално „благо“ – истину за будућност.

IV

„Писати у име Свете девице мајке“

Његово уметничко прегнуће и шире је од овог контекста, а тиче се „писања у име Свете девице мајке“.²⁹⁶ „У знаку Девице“, жена или мајки је цела књига *Гвоздена завеса/ Врата сна*, у којој поједини мотиви хипертекстуално воде од приче до приче. Као лајтмотиви провлаче се: жене (Богородица, матере, супруге, мртве жене), сузе, трудноћа, светлосна одређења.

- Врата сна: „Жене, било да су матере или супруге, од вас веома често траже да нешто нађете“ (стр. 5)

- Вецвудов прибор за чај: „Из тањира, који је на дну имао огледало, добила је двоструку вечеру: за себе и своју душу у слици: пасуљ, орах и рибу, а пре обода малу сребрну пару,

²⁹² Уп. Архиепископ Данило, *Житије краљице Јелене Анжујске*: <http://jelenaanzajska.wordpress.com/> (приступљено 9. априла 2014).

²⁹³ М. Павић, „Хор птица из Париза“, *Позориште од хартије*, стр.70-71.

²⁹⁴ Исто, стр. 73.

²⁹⁵ Исто, стр. 75.

²⁹⁶ Есеј Милорада Павића „Писати у име Оца, у име Сина, или у име Духа братства“, садржи и засебан, последњи, седми одељак „Писати у име Свете девице мајке“ (М. Павић, *Роман као држава и други огледи*, прир. Јелена Павић, Плато, Београд 2005, стр. 169-171).

коју је као и ја, држала под језиком док смо јели“ (14); две жене крвоточиве светлошћу (стр. 16)

- Сувише добро урађен посао: Десетомесечног мушкарчића су у припрати цркве св. Јована Претече под иконом Богородице млекопитатељице дојиле намернице и просјакиње обдарене млеком (стр. 19)

- Аеродром у Конављу: Делфа је имала дар суза (стр.15)

- Завеса: „Све је било тако брзо свршено да је она и не схвативши како ваља шта се заправо догодило, и да је већ на путу да затрудни, скочила и уплакана побегла у своју собу (стр.40-41)

- Чувар ветрова: На зиду манастира Градац Јелена Анжујска била је насликана како с мужем приноси Богородици заштитници путника (ωδουιτρα) цркву Благовештења на поклон (стр. 45)

- Право стање ствари: Анастасија Дељановић била је млада и лепа, а у пасошу је стајало да је трудна (стр. 55)

- Блејзер боје мора: „Као што се Бог облачи у три светлости, тако је човек обучен у три зноја“ (стр. 61); мртва Деспина од Лазаревих (стр. 69)

- Једанаести прст: „Те жене, то је сада било јасно, одржавале су у ствари једину везу између мог оца и мене, а да ја тога уопште нисам био свестан“ (стр. 87)

- Силазак у Лимб: Венцловић је главни лик, путовођа у просторе Лимба (попут Вергилија за Дантеа, мада нема Беатриче), за по 230 година уназад, почев од 1971. па редом: 1741, 1511, 1281. до 1051.

- Вечера у Дубровнику: Виленица – боса девојка која је плакала у своју косу (стр. 98-99)

- Вино и хлеб: „Свети Сава, дакле, није узалуд и после 300 година бранио иконе – завршио је Козак причу – а ми га у Казани не сликамо без разлога како с оцем на рукама носи Хиландар, храм Богородице посвећен атоском ваведењу“ (стр. 115)

- Цветна грозница: разазнао је неколико женских имена на прочељу седишта (стр. 120); није искључено да су то биле баханткиње које су га растргле. Будући да је од цветне грознице патио и Петкутин у *Хазарском речнику*, и да је његово страдање скопчано са смрћу вољене Калине, значајно је што жене (Калине) овде нема. Од цветне грознице боловао је и Атанасије Свилар (*Мали ноћни роман/ Предео сликан чајем*), али је то постављено у контекст односа отац-син.

- Запис у знаку Девнице: „У манастиру је био у току један обред сахрањивања иконе. Била је прастиара, из Пелагоније [...] На њој су били представљени Богородица како доји младенца и један човек са брадом како стоји поред њих“ (стр. 129)
- Збирка Романа Мелода: „бол што је у Васиљу живео због његове мртве жене, Анастасе Властар, био је потпуно безболан. Васиљ га је осећао само због тога што је том болу било тесно у њему“ (стр. 146); постоји женски лик по имену Јабука (стр. 148)
- Трећи аргумент: „Пастор је поверовао и на том месту подигнута је Госпа од Гвадалупе, највећа богомоља Мексика“ (стр. 158)
- Икона која кија: Сеобе иконе „Тројеручице“, Јована Дамаскина; „Дамаскин се затворио те ноћи у своју собу и, наместивши шаку према шаци, склопио руке пред иконом Богородице и тако у молитви заспао. Кад се пробудио видео је да му је шака у сну прирасла“ (стр. 164)
- Разнобојне очи: баба Мара Михаиловић, мала икона у колевци, хранили дете млекоом крмаче, сукоб јунака са оцем (стр. 171)
- Крчма код седам сиса: „насликан део страшног суда: четири грешнице како наге једна до друге горе у огњу. Четврта међу њима, којој су о сисама висиле змије, била је према предању крчмарица [...] мађијама је успела да са својим законитим мужем не затрудни, иако јој је са њим било писано седам синова; та нерођена деца у паклу су јој висила на дојкама претворена у змије, како се лепо могло видети на оном делу фреске који је био сачуван“ (стр. 185)
- Бахус и леопард: крилати леопард имао је неки чудноват ореол око главе (стр. 199); портрет илузионисте са прстом упереним у онога ко гледа у слику (стр. 198)

Запажа се, дакле, да је Павић приповетке писао у „име Свете девнице мајке“, жена и мајки, за разлику од *Малог ноћног романа: хиландарске повести* (1981) и романа *Предео сликан чајем* (1988), који су писани у знаку мушке поделе светогорских монаха на општежитеље и идиоритмике, тј. „у име Оца, Сина и Духа братства“. „Монаси на Светој Гори, иако је она посвећена Богородици, нису, природно, могли у оквиру своје поделе људских занимања и генерацијских смена, уврстити и жену, којој приступ на Свету Гору није допуштен [...] Чини ми се да на жену не би могла да се примени ова подела [...] Можда бисмо могли рећи да је у књижевности као и на Светој Гори, жена најприсутнији и

најотсутнији чинилац“.²⁹⁷ Одговор на питање због чега је Павић променио наслов збирке приповедака у *Врата сна*, лежи управо у запажању да је књига „у знаку Девнице“. Иконостас се иначе састоји од троја врата и дели олтар од остатка цркве, а Благовести су насликане управо у центру иконостаса. Тако се *Врата сна* могу посматрати и као метафора за иконостас, чије језгро чини Богородица која прима „благе вести“ Архангела Гаврила.

Није случајно ни Јовану Дамаскину у причи „Икона која кија“ руку вратила Богородица пред којом је заспао молећи се. Такође, прича „Сувише добро урађен посао“, алудира на лековитост сна из *Житија Стефана Дечанског*, Григорија Цамблака, где је ослепелом краљу вид враћен у сну, на дан „часне успомене чудотворивог оца Николаја“.²⁹⁸ Код Павића, пак, ради се о дечаку коме су се разболели снови и који је доведен на Подром (пре но што је прешао у манастир Пантократор), где је 1315. године био лечен и престолонаследник Милутинов Стефан Дечански када је био ослепљен и прогнан у Цариград.²⁹⁹ Посао (излечење кроз сан) био је сувише добро одрађен, будући да је Станислав Спуд, тежећи да избалансира између своје старосне доби од 90 и дечакових 10 година, спасао авион који је доживео несрећу 1967. године. Важно је, међутим, запазити да је Спуд падао у сан за време јела, а „када се то први пут догодило, он је управо држао у руци широку купу пуну вина из којег су вирили рогови малог сребрног јелена причвршћеног за дно посуде“.³⁰⁰ Купа с јеленом била је залог излечења кроз сан, Спуд би је давао оном ко треба да сања дати сан, пијући из купе и мислећи на болесника. На тај начин, дакле, још једном је мотив јелена доведен у контекст снова, али и исихазма, а излечење путем сна – са „ујелењењем“ душе која бива додирнута Богом у сну: „јер на дну сваког сна лежи Бог“.³⁰¹

У причи се помиње и проповедник Григорије Палама и његово учење о таворској светлости: „Учио их је како да задрже дах и да се усредсреде посматрајући телесним очима своје духовно средиште, срце, или душу, све док им се не би јавила светлост која не

²⁹⁷ М. Павић, *Роман као држава и други огледи*, стр. 169-170.

²⁹⁸ Григорије Цамблак, „Житије Стефана Дечанског“, *Књижевни рад у Србији*, Просвета-СКЗ, Београд 1989. Житије је доступно и у електронском облику: http://www.rastko.rs/knjizevnost/liturgicka/camblak-zitije_decanskog.html (приступљено 10. априла 2014).

²⁹⁹ М. Павић, „Сувише добро урађен посао“, *Врата сна*, стр. 19.

³⁰⁰ Исто, стр. 24.

³⁰¹ М. Павић, *Хазарски речник*, стр. 63.

стари“.³⁰² Функција овог одломка могла би да се тиче самог читаоца-исихасте коме треба да се поврати „духовни вид“ или „да му се излече снови“, не би ли у сну угледао Богородицу или „таворску светлост“, можда и Јелену³⁰³ (nomen est omen) са својим „духовним очима“ у рукама.

V

„Верујте старим писцима!“³⁰⁴

Уцеловљујући различите рефлексе средњовековне књижевности у прози Милорада Павића, можемо закључити да се они, било експлицитно или имплицитно, тичу и филозофских и историјских аспеката, са којима је Павић рачунао. Управо исихазам, јака спона између средњег века и барока (што се најлепше види на примеру Венцловићевог дела) представљао би духовни континуитет српске књижевности, оно неопходно „животодавно језгро, које је у стању да својим зрачењем осветли пут те [српске] књижевности“.³⁰⁵

Једно окретање ка средњовековном „животодавном језгру“ имали смо још код Растка Петровића, те Момчила Настасијевића у међуратном периоду, али оно се наставља и код песника Васка Попе, Миодрага Павловића, Ивана В. Лалића, али и поезији Милорада Павића – у другој половини 20. столећа. Не ради се случајно о поезији; како је још 1919. године у чувеном есеју „Традиција и индивидуални таленат“ забележио Томас Стерн Елиот, „често ћемо открити да не само најбољи већ и најиндивидуалнији делови његовог [уметниковог] дела могу бити они у којима су мртви песници, његови преци,

³⁰² Исто, стр. 20.

³⁰³ Име Јелена значи светлост, а управо је ово име у знаку жена српског средњег века: Јелена Анжујска, Јелена – прва Милутинова жена, Јелена – ћерка Стефана Дечанског, удата за Младена III Шубића, Јелена (жена цара Душана која је једина жена која је посетила Свету Гору), Ана (монахиња Јелена) – жена Стефана Уроша V, Јелена Балшић – ћерка кнеза Лазара, деспотица Јелена (монахиња Јефимија), Јелена Палеолог, удата за Лазара Бранковића (сина деспота Ђурђа), њена ћерка Јелена (Јелача) Марија, Јелена – ћерка Стефана Јакшића, удата за Јована Бранковића (брата Максима Бранковића), Јелена – удата за Петра Басарабу Шкјопула. Ћерка Милорада Павића такође се звала Јелена.

³⁰⁴ „Верујте старим писцима“, назив је разговора који је са Милорадом Павићем водила Олга Боснић; *Политика*, 25. децембар 1983, стр. 8.

³⁰⁵ П. Палавистра, „Традиција и традиционализам“, стр. 435.

најснажније потврдили своју бесмртност“, а „оцена његовог дела јесте оцена његовог односа са мртвим песницима и уметницима“.³⁰⁶

Како је реч о Павићевој прози (врло кореспондентном са његовом поезијом), треба још једном потцртати да је она у знаку не само повратка средњовековљу, већ и у знаку „повратка бароку“,³⁰⁷ што је једно од битних одређења књижевности с краја 20. столећа. Овако посматрано, Павићев „индивидуални таленат“, управо је пуноћу добио у уметничком неговању целокупне традиције српске књижевности – велике литерарне синтезе (почев од средњег века/ барока и његовог огледања у повратку средњем веку и бароку), стварајући индивидуални „стуб сећања“,³⁰⁸ речено песничким језиком Миодрага Павловића. И, најпосле, као што капитална синтеза Ернста Роберта Курцијуса *Европска књижевност и латински средњи век* представља „бригу за очување западне културе“, те „покушај да се новим методима осветли јединство те традиције у простору и времену“,³⁰⁹ тако и Павићево стваралаштво одражава јединство српске традиције у времену и простору, апелујући на сећање и културну обједињеност као залог постојања и трајања.

*

Барокни медијеализам у поезији Милорада Павића скопчан је, дакле, са линијом кореспонденција између барокног *obscuritas* и остранијем руских формалиста, што у контексту графостилематских проучавања може да понуди занимљиве резултате. Савремени читалац чита и открива савременог песника на начин на који би књижевни историчар приступио текстовима старих писаца. Што се прозе тиче, функција барокног медијеализма у Павићевим романима и приповеткама има утемељење превасходно у исихазму и исламској мистици као спони између старе и „рађања нове српске књижевности“: сусрету византијског наслеђа и историјских прилика које су донела османлијска освајања. Имајући у виду и могућности барокне готике, Павић је овај аспект естетизовао причама „Чувар ветрова“ и „Хор птица из Париза“, везујући за њега

³⁰⁶ Томас Стерн Елиот, „Традиција и индивидуални таленат“, доступно на: <http://www.scribd.com/doc/184282113/48948947-T-S-Eliot-Tradicija-i-individualni-talenat-pdf> (приступљено 11. априла 2014).

³⁰⁷ Ги Скарпета, *Повратак барока*, прев. Павле Секеруш, Светови, Нови Сад 2003. Указали бисмо и на чланак Павла Зорића, „Васкрсли барок“, *Књижевни магазин*, год. 1, бр. 5-6, 2001, стр. 29.

³⁰⁸ Миодраг Павловић, *Стуб сећања*, Ново поколење, Београд 1953.

³⁰⁹ Ернст Роберт Курцијус, *Европска књижевност и латински средњи век*, прев. Јосип Бабић, СКЗ, Београд 1996, стр. 7.

историјску личност Јелене Анжујске и српско-француске везе којима се исписује линија између уметности српског средњег века и готике карактеристичне за стил француске архитектуре. Овим је сусрету Византије (житијна књижевност) и Османлија (исламска мистика) придружен и Запад (готика).

III

ОТВОРЕНО МОРЕ ПАВИЋЕВОГ БАРОКА

ПАВИЋЕВ РОМАНЕСКНИ МЕДИТЕРАН ЖАНРОВА: ОД ПАРОДИЈЕ ПЕТРАРКИЗМА ДО ГОТИКЕ

(Павић између раног Киша и зрелог Пекића)

„Путовати по Медитерану значи пронаћи свет Рима у Либану, праисторију на Сардинији, грчке градове на Сицилији, арапско полуострво у Шпанији, турски ислам у Југославији. То значи урађати до у најдаље векове, до мегалитских грађевина на Малти или до пирамида у Египту. То је сусрет са древним стварима које су још живе, које додирују ултрамодерно или су у сагласју са ултрамодерним“.³¹⁰



Слика бр. 3: Сцена из балета, 1582.

Вода, било да је у питању море, река, језеро, кладенац, фонтана, у бароку постаје сцена за различита приказања. Жан Русе сматра да се барокна фасцинација водом може објаснити тиме што је овај елемент одређен покретљивошћу, променљивошћу, метаморфозом³¹¹. Поред осталог, појављују се митолошка бића, морска чудовишта, сирене и тежња ка сценској фантастици.³¹² Жорж Пуле је као типичну барокну метафору у студији *Метаморфозе круга*, издвојио „мехур“: „Барокни песници – па чак и песници рококоа – ниједну тему нису тако често обрађивали као тему мехура“, али ту су и „капљице росе“, „грудва снега“³¹³: „Грудва снега је као и капљица росе и мехур од

³¹⁰ Fernan Brodel, *Mediteran. Prostor i istorija*, prev. Svetomir Jakovljević, Centar za geopoetiku, Beograd 1995, str. 10.

³¹¹ Ž. Ruse, „Voda u pokretu“, *Književnost baroknog doba u Francuskoj*, str. 141-158.

³¹² О овој теми у књижевности Дубровника, писала је Светлана Стипчевић, „Зачарано острво' у Палмотићевом барокном позоришту“, *Дубровачке студије*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2004, стр. 342.

³¹³ Жорж Пуле, „Барокно доба“, *Метаморфозе круга*, прев. с француског Јелена Новаковић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад 1993, стр. 43-62.

сапунице, мала и кратковечна лопта [...] Довољно је доживети краткотрајни тренутак савршенства, иако доживети га значи уништити га. Тренутак се може доживети само у 'кратковечној грудви' тренутка".³¹⁴ Вода, иначе несталног облика, у овом случају добија облик (круг, кугла) што је чини савршеном (божанском), али само у једном кратком часу, тренутку метаморфозе који допушта да се савршенство доживи или да се спозна божанско.

У српској, пак, барокној књижевности међу својеврсним песничким сликама Гаврила Стефановића Венцловић које је Милорад Павић назвао поезијом (не формално, већ по песничкој логици), запажа се да су најдоминантнији мотиви *Црног бивола у срцу* – мотиви срца и мора, с тим да су на једном месту срце и море изједначени: „Ка и море што некад врло се с буком диже/ и с таласом о брегове бије,/ пак и опет се натраг у себе/ и скутава тишећи се, -/ Тако је и човечаско срце“.³¹⁵ Душа може бити земља безводна, у душу могу да продру „језичаске воде“, али „дубока је вода слово у мушком срцу многобедљиво“³¹⁶, у срцу се може пронаћи стан („Просјачки замак у срцу“), срце је зарасло трњем, у срцу се трне, у срцу бесови шапћу, а лађа је живот – по времену се плови, а барка су уста; душу нападају цари од морских ада, али је море и свећа: „Морско око у руку Христових је;/ земља тело је, томе телу свећа је море“³¹⁷ и Мудрост је Господ саздао „каде је хатарио море“.³¹⁸

Код Венцловића, дакле, за разлику од песника западноевропског барока, вода и то „дубока вода“ задобија (божански) облик „слова у срцу“, па је стога објашњиво што се Мудрост изједначава са морем, а лађа са: животом, устима, временом и свећом. Барка-уста плови по срцу/ Мудрости, тј. по дубокој води слова, палећи „свећу“ духовности: Христово морско око, „дар воде“ које се супротставља греху, „црном бивољу“, оличеном у ловцима адовима, аду – непроходној дубрави и царима морских ада... Друга два облика метаморфозе воде код Венцловића, било би „писмо на леду“, које „позадуже траје,/ неголи наши срећни и добри данци/ у миру бораве“³¹⁹ и „последњи дан“, када ће „воде тврде у

³¹⁴ Исто, стр. 59.

³¹⁵ Гаврил Стефановић Венцловић, *Црни биво у срцу: легенде, беседе, песме*, избор, предговор, редакција: М. Павић, Просвета, Београд 1966, стр. 89.


³¹⁶ Исто, стр. 143.

³¹⁷ Исто, стр. 146.

³¹⁸ Исто, стр. 166.

³¹⁹ Исто, стр. 130.

кристал се преобрнути“./ Такођер и цело се небо/ полепшати хоће“.³²⁰ Овакве метаморфозе тичу се: 1. краткотрајног мира и добрих дана за Србе, који су практично ретки колико и божански тренуци и 2. Идиличних приказа света какав ће настати након Апокалипсе. Скупа узев, све барокне представе и преображаји воде код Венцловића дијалектички се преливају од божанског до „адског“ и негде у тим струјањима, можда би ваљало трагати за Павићевим бароком: отуда метафора отвореног мора или отвореног срца. За барокну поетику несталности, била би илустративна реч – море, које добија пулеовски али и венцловићевски облик, па и смисао – управо кроз тренутке епифанијских увида и елаборације. А речима и Жана Русеа говорећи: „вода у покрету води нас у срце барока!“³²¹

 <p>199. СҮРЕНЬИ.</p> <p>ЛЦЕТА МОЛА АЩЕ СЛЕЗЪ ДѢВЫ Не ѿми вѣры СҮРЕНЬИ ТО ЛСТІВЫ Зрѣи трупы многи, Шпрѣйчи БҮЙСА Весма бѣ гласъ таковѣ БлҮДИСА Дрѣвесѣ.</p>	<p>„И молим те [Нептуне] рад љубави,/ да намириш трудна мене,/ из пучине све приплати/ на крај шкоља све сирене:/ нека виде, нека чују/ бољежнине тужбе моје,/ гди ја цвилим и тугују,/ сам на шкољу овди стоје./ Арионе мој љувени,/ кад валови стану миром,/ на крај шкоља и ти к мени/ на дупину приди с лиром“ Мавро Ветрановић, „Ремета“, <i>Књижевност Дубровника и Боке Которске</i>, прир. Злата Бојовић, МС, НС 2010, стр. 52.</p> <p>„Леуте мили мој, хоћу те молити/ мојојзи госпоји мало позвонити,/ једа ти од мене боље срјеће будеш/ чемерно тере ње срдцаце добудеш“ Аноним из <i>Рањиног зборника, Песништво ренесансе и барока: Дубровник, Далмација, Бока Которска</i>, избор, предговор, напомене: Мирослав Пантић, Просвета, Београд 1968, стр. 37.</p>
---	--

Слика бр. 4: *Итика Јерополитика*, Беч 1774, стр. 199.

³²⁰ Исто, стр. 148.

³²¹ Ž. Ruse, *Književnost baroknog doba u Francuskoj*, str. 156.

ХАЗАРСКИ РЕЧНИК: пародија петраркизма, мелодрама, маскерата, савршена песма

Почев од питања због чега барокни ловац на снове свира баш у шаргију (леут)³²² и да ли заиста није препознао воћку Ку, па га је због тога камила плънула у очи,³²³ могућно је доћи до два рукавца која воде до истог изворишта. Најпре, један рукавац размишљања скопчан је са питањем Леутана Кишове *Мансарде* (1962),³²⁴ који измишља идеалну драгу Еуридику и кога прати Јарац Мудријаш (Козороги, Игор/ Роги, Јарац Сатир, Фабулан), са којим је био водио кафану негде на мору. Ала Татаренко поредила је Кишову *Мансарду* и *Дневник о Чарнојевићу*, Милоша Црњанског,³²⁵ одакле бисмо издвојили линију додира која се тиче Црњансковог Далматинца Суматраисте и Кишове кафане на обали мора (у Далмацији?): од домаћих вина можете попити нпр. Дубровачки мадригал, а од риба Хварску гитару без и са сордином.³²⁶ Ове *далматинске* назнаке наводе нас, разуме се, на Дубровачку и приморску књижевност,³²⁷ посебно ако могући разлог за Кишово жанровско поигравање са поезијом и прозом (сатирична поема, роман)³²⁸ и одређење за баш мит о Орфеју и Еуридици потражимо у корпусу књижевности Дубровника.³²⁹

Напуљска школа петраркиста (Бенедето Каритео, Серафино Д' Аквила) одликовала се певањем песама уз пратњу леута, штимунгом својственим народним попевкама и исказом љубави са истакнутом сензуалношћу,³³⁰ а Дубровчанин Шишко Менчетић био је

³²² М. Павић, *Хазарски речник*, стр. 131.

³²³ Исто, стр. 144.

³²⁴ Данило Киш, *Мансарда: сатирична поема*, БИГЗ, Београд 1993.

³²⁵ Оба романа писци су објавили када су имали 27 година. Ала Татаренко, „Сатирична поема као ратни дневник“, *У зачараном троуглу: Црњански – Киш – Пекић*, Матична библиотека „Светозар Марковић“, Зајечар 2008, стр. 27.

³²⁶ Д. Киш, *Мансарда*, стр. 90-91.

³²⁷ Хварски писац, велики Црњансков пријатељ, био је Сибе Миличић, познат по свом космизму. Радован Вучковић је поред Миличића у авангардне космисте убројао и Црњанског, Винавера, Ранка Младеновића, Тодора Манојловића, Аницу Савић Ребац (Радован Вучковић, *Поезија српске авангарде*, Службени гласник, Београд 2011). Ни Кишова *Мансарда*, на којој је „као на звезди“ није без космичких инспирација.

³²⁸ „То је дело писца који се колеба између поезије и прозе, и заправо пише само то колебање“, Михајло Пантић, *Киш*, Филип Вишњић, Београд 2000, стр. 14.

³²⁹ Милица Ђуковић је пишући о *Пастирки* Васе Живковића и Кишовој *Мансарди*, назначила да је зачетак дискурса љубави у светској књижевности антички роман *Дафнид и Хлоја*, који је инкорпорирани у *Пастирку* и помиње се у *Мансарди*. Као Кишов дискурс љубави означила је мит о Орфеју и Еуридики, „Офелијин комплекс“ и овај антички роман, а касније одсуство лауте видела је као одсуство Еуридике, које постаје празно место за симболички упис песме. Милица Ђуковић, „Дискурс љубави у прозаиди и лирском роману“, *Липар*, год. 15, бр. 53, 2014, стр. 125-126.

³³⁰ Гордана Покрајац, *Најстарији дубровачки петраркисти и античко наслеђе*, Орфелин издаваштво, Нови Сад 2012, стр. 56-57.

врстан познавалац митологије и италијанске леуашко-петраркистичке поезије.³³¹ Стога се у оквиру овог дискурса љубави говори о петраркизму, утицају средњовековне дворске љубави, хедонистичком еротском дискурсу античког порекла, неоплатонској теорији љубави и комплексном појму жене као анђеоског бића³³².

Сагледано из овог аспекта, леутанство Јусуфа Масудија своје објашњење налази најпре у *Мансарди* и то вишеструко: Леутана прати Козороги (ђаво), а Масудија – Акшани Јабир Ибн (шејтан), и сам вешт свирач у леут (користио је више од десет прстију)³³³ и најпосле и Леутан и Масуди можда представљају ренесансни дубровачки петраркизам.³³⁴ Као што Леутан има идеалну драгу Еуридику са којом не успоставља тактилни контакт, па она постаје најпосле детронизована заслугом Козорогог („курво камењарко“),³³⁵ Масуди не може да куша воћку Ку коју му нуди Атех јер кушање ове воћке значи и тактилни љубавни додир (спој мушког и женског) и спознају, а то подразумева одрицање од петраркистичког платонизма у који је Масуди урођен³³⁶. Зато је могућно, Самуел Коен, који је ЈЕДИНИ љубавник принцезе Атех у сновима („сада ми је љубавник још само Коен“),³³⁷ а притом и демонке Ефросиније Лукаревић (могућног сотонског аспекта принцезе Атех), представник дубровачког барока.

³³¹ Исто, стр. 34.

³³² Исто, стр. 63; 163.

³³³ М. Павић, *Хазарски речник*, стр. 113.

³³⁴ Леут као инструмент постаје синегдоха љубавне лирике, а трубља – родољубиве. Погледати антологију старије поезије: *Leut i trublja*, sastavio Rafo Bogišić, Školska knjiga, Zagreb 1971.

³³⁵ Д. Киш, *Мансарда*, стр. 71.

³³⁶ Муслиманска вера Јусуфа Масудија, а ренесансни љубавни дискурс могу се објаснити инспирацијом која засигурно долази из грузијске књижевности и поеме *Vitez у тигровој кожи*, Шоте Руставелија. Швајцарски оријенталиста Адам Мец је још 1922. године објавио књигу *Муслиманска ренесанса (Die Renaissance des Islams, Heidelberg 1922)*, а Руставелијево дело које је настало у 12. веку (а чији су најстарији сачувани преписи из доба барока 1712, и који је код нас преведен у стиху који је најближи бугарштицама) „за цео један и по век раније афирмише идеје које ће постати основне у европској ренесансној књижевности“. Главни јунак је „меџнун“ (арапска реч за заљубљеног) и одговара петраркистичком типу љубавника, док је жена код Руставелија способна да води високу политику, да управља земљом и тражи срећу (Аснат), те није искључено да је и Атех попримила неке од ових одређења царице Тамаре, Тинатин, Нестане-Дарецане. Павић је Руставелија засигурно читао како због тога што га експлицитно помиње у причи „Стаљин у богословији“, тако због незанемарљивог Руставелијевог утицаја на Пушкина кога је преводио, те манифестовања пријатељства међу верама и народима које *Vitez у тигровој кожи* промовише: „Пријатељи хришћанина Руставелија, који пева у славу царице хришћанске православне државе Грузије, припадници су друге, муслиманске вере“. (Миодраг Сибиновић, „Песништво је од памтивека врста мудрости било“, у књизи: Шота Руставели, *Vitez у тигровој кожи*, прев. М. Сибиновић, СКЗ, Београд 1989, стр. VII-XXXVII). Иницијатива да се Руставели преведе код нас покренута је још 1966. у *Књижевним новинама*, а превод на словеначки појавио се десетак година касније: *Vitez у tigrovi koži*, prev. i prig. Tone Pavček i Franček Bohanec, Mladinska knjiga, Ljubljana 1975.

³³⁷ М. Павић, *Хазарски речник*, стр. 143.

Глас Кишове Еуридике је глас „сребрне харфе, виоле са сордином, ренесансне лауте, глас шведске гитаре са тринаест жица, готских оргуља или минијатурног клавсена, виолинског стаката, молског 'arpeggia' на гитари [...] тако је она, са тим драгоценим барокним товаром, закорачила према мени“³³⁸. Дубровачки ће “пјесник споменути госпојину косу, њене очи, уста и осмијех, глас а гдјекад и ход; а све су то елементи које петраркистичка лирика [...] обично не заобилази“³³⁹. Кишова Еуридика као „барокни товар“ није нимало произвољна, посебно када се има у виду да је мелодрама типичан жанр дубровачког барока, а да се претпоставља да је прва дубровачка барокна мелодрама *Еуридика*, Паскоја Примовића (инспирисана Ринучинијевом *Еуридиком*), у којој је било још трагова пасторалних призора из еклога, а одржао се ренесансни идеал лепоте, са упливом барокних размишљања и филозофије пролазности³⁴⁰.

Такође, у жанровима епа, мелодраме и поеме „петраркистички елементи јављају се другачије но у љубавној лирици [...] а употреба петраркистичких елемената – уз довољну мјеру опреза – могла [би] се у наших барокних писаца тумачити и као израз некаква вољеног чина: она је на неки начин, симболизирала стављање литерарног рада у службу идеологије, при чему је петраркизам најизразитије симболизирао чисту и испразну литературу“³⁴¹. Код Павића то овако функционише: Ако се барокне песме принцезе Атех, прожете петраркистичком интонацијом, „схвате као део хазарске полемике, дакле, као политичко штиво, оне делују као део заплета и расплета романа. Али, ако се узму засебно, ван фабуле романа, онда се могу доживети као љубавна поезија“³⁴².

Павићева Еуридика је принцеза Атех, њен „барокни товар“ чине Леутан-Масуди и Козороги-Коен, с тим да овде Козороги није Фабулан, већ као и Масуди – песник, али барокни. Акшани, пак, као козороги, демонски пратилац Масудија, будући да је и сам свирач у леут, сугерише један нови аспект којим се Павић разликује од Киша. Кишов Леутан више је петраркиста од Масудија: подржавање леутантва од стране Акшанија мали

³³⁸ Д. Киш, *Мансарда*, стр. 16.

³³⁹ Pavao Pavličić, „Petrarkistički elementi u hrvatskoj baroknoj poemi, melodrami i epu“, *Rasprave o hrvatskoj baroknoj književnosti*, Slobodna Dalmacija, Split 1979, str. 185.

³⁴⁰ Злата Бојовић, *Историја дубровачке књижевности*, СКЗ, Београд 2014, стр. 280; 282.

³⁴¹ P. Pavličić, „Petrarkistički elementi...“ str. 186; 197.

³⁴² Милорад Павић овако је прокоментарисао следеће питање адмирала Де Гола: „У вашем роману постоји веома изражен песнички слој. Како сте измирили те две ствари, поезију и прозу, фабулу романа и његове лирске слојеве?“ М. Павић, *Љубавне песме принцезе Атех из 'Хазарског речника' (са сликама Драгана Стојкова)*, Сезам медико/ Орфеус, Београд/ Нови Сад 2007, стр. 7.

је сигнал да је Масуди пре манириста, него петраркиста, и то манириста према схватању теоретичара Андрије Анђала, према коме је маниризам заправо спојница (тј. енкаустични прелаз) између ренесансе и барока.³⁴³ Дакле, Масуди је за један мали периодизацијски корак испред Кишовог Леутана.

Павић је у оквиру одреднице о др Абу Кабир Муавији најпре навео „словинске“ стихове на латиници, а затим у оквиру одреднице „Коен Самуел“ дао поново исте „ријечи љувене“, али на ћирилици, исписујући их у маниру дубровачких песника: „Залуду шаљеш ми зрцало од среће/ Каде у њему ти образа ни веће;/ Уместо твојега, ка исках, ја срето/ Образ мој што бјега од љета на љето./ Враћам ти дар овој, јере ни сна ми ни/ Од каде образ мој за твој се замини“³⁴⁴. Муавија је двадесетовековна инкарнација Јусуфа Масудија и он је са др Доротом Шулц, Коеновом инкарнацијом, успоставио у женској верзији романа контакт додиром палата, тако да то може да објасни појаву барокних стихова у његовој одредници. Међутим, ако се смисао стихова осмотри у контексту целог романа, можемо наслутити комплексност замршаја убиства у Цариграду 1982. године.

Коен и Ефросинија Лукаревић (алијас Атех) заменили су улоге („образ мој за твој се замини“), дакле, Дорота Шулц је заправо Ефросинија Лукаревић, а Коен је баш дечак породице Ван дер Спак, ево и потврде: „Друго је једна особа коју кир Аврам назива 'курор' (што на грчком значи дечак)³⁴⁵, иако дечака одређују и рукавице – атрибут Ефросиније Лукаревић. Атех се нудила (тј. нудила је воћку Ку) и Масудију и Коену, с тим да ју је само Коен кушао. Масуди је постао Муавија и додирнуо је палцем Шулцеву, успоставио контакт (пробао воћку Ку), због чега га је дечак (Коен/ дер Спак) упуцао! Није стога искључено да се радило о убиству из љубоморе! Ефросинија је Коену обећала да ће се видети поново након 293 године, а рачуница их затиче образа измењених и збрканих улога једне практично мелодраме.

Ако је мелодрама обележила барок, њен модерни потомак у 20. столећу је криминални роман³⁴⁶. Да овај сплет убистава у Цариграду (и то баш 1982. у другој половини 20. века) представља функционализован „детективски жанр“, истицано је у

³⁴³ Андрија Анђал, „Nekoliko pitanja manirizma“, *Zadarska revija*, god. 16, br. 1, veljača 1967, str. 8.

³⁴⁴ М. Павић, *Хазарски речник*, стр. 191.

³⁴⁵ М. Павић, стр. 48.

³⁴⁶ S.[vetlana] St.[ipčević] i Z.[oran] K.[onstantinović], „Melodrama“, *Rečnik književnih termina*, glavni urednik Dragiša Živković, Nolit, Beograd 1986, str. 418.

литератури³⁴⁷, али битно је осветлити га и као мелодраматичног, са становишта – великог емотивног набоја, принудног расанка љубавника, трагичних узбуђења због неочекиваног препознавања и губитка, омиљених спектакуларних сцена (нпр. убиства), патетичног, емфатичног, тривијалног стила³⁴⁸. Коен је морао да напусти Дубровник и кренуо је за својим сном (кир Аврамом) и мислећи да иде ка Цариграду, судбина га је зауставила у Кладову; а Ефросинија му је обећала да ће се видети у идућем животу: „видећемо се у неком другом, будућем [...] можда је твоја душа трудна и родиће једном моју душу“³⁴⁹, дошло је онда у двадесетовековним инкарнацијама до неочекиваних (не)препознавања и губитка (љубави), а све под наизглед неразмрсивим убиствима која стварају привид кримића.

У прилог тези да *Хазарски речник* кроз слој барока и слој 20. века, суочава мелодраму и кримић, може да буде и појава глумца Кривоносовића у одредници о Коену, будући да је Антун Кривоносовић³⁵⁰ (поред Примовића и Гундулића) обележио дубровачку мелодраму делом *Паридов суд*³⁵¹. Појава Кривоносовића у Павићевом роману вишестепено је функционализована. И Коен и Кривоносовић заменили су, наиме, маске, а Коен је под маском Кривоносовића: „тада се иза маске, на запрепашћење свих присутних, уместо глумца Кривоносовића појавио прави Јеврејин из гета, Самуел Коен“³⁵², прочитао Ефросинији Лукаревић следеће стихове, који спадају у „неку маскерату с изјавама љубави“: „Јесен је твој украс, твој ђердан за њедра,/ Зима је теби пџс што стеже тва бедра,/ Пролитје исто је што твоја одића,/ Обув тва лито је послије пролића;/ Све више одеће што

³⁴⁷ Горан Радоњић, „Метафизичка детекција у 'Хазарском речнику“, *Летопис Матице српске*, год. 190, књ. 494, св. 1-2, јул-август 2014, стр. 53-61.

³⁴⁸ S.[vetlana] St.[ipčević] i Z.[oran] K.[onstantinović], „Melodrama“, стр. 418.

³⁴⁹ М. Павић, стр. 203-204.

³⁵⁰ Епизоду са глумцем Кривоносовићем, Злата Бојовић овако је прокоментарисала: „Препознатљиво локализована прича [...] са историјски поузданим актерима (Антуном Кривоносовићем, Николом Ригијем и др.), није позивала тренутке и реалије старог Дубровника за сведоке у измирењу две удаљене тачке у времену, Коенове и пишчеве, већ се сједињавала у симболици и добијала изванвременско значење“. Злата Бојовић, „Контрапункт времена дубровачке приче Милорада Павића“, у књ. *Стари Дубровник у српској књижевности*, Службени гласник, Београд 2010, стр. 185.

³⁵¹ О дубровачкој мелодрами и контексту Кривоносовићеве мелодраме у оквиру дубровачког барока, видети: Светлана Стипчевић, „Митолошке теме у дубровачкој мелодрами“, у књ. *Дубровачке студије*, Завод за уџбенике, Београд 2004, стр. 313-327.

³⁵² М. Павић, стр. 195.

више времена,/ Свака ти domeће године бремена,/ Све рухо одметни, сва доба годишта,/ Прино се плам сретни мој створи у ништа³⁵³.

Како је сам Павић стихове одредио као маскерату, јасно, у овом жанру треба тражити одговор на питање о значењу наведених стихова. Маскерате су, наиме, ведре и духовите, уличне маскерате су слободне и ласцивне, а најпопуларнија врста била је *цингареска (јеђупијата)*, својеврстан зборник покладних песама, тзв. „срећа“, помоћу којих је младић преобучен у Циганку (Јеђупку), предсказивао дамама судбину³⁵⁴. Такође, песма „Шестој госпођи“ (*Јеђупка*) Андрије Чубрановића узима се као прва пародија дубровачке петраркистичке лирике³⁵⁵, док је Игњат Ђурђевић, на духовит начин опонашајући „*Дервиша* Стијепе Ђурђевића, па самим тим и тон пародије“ у песмама где опева лепоту Дубровкиње Маре Бождари, смислио и „неке од најуспелијих барокних слика дубровачке поезије (на пример дискретно поређење са годишњим добима: 'у лицу ти прималеће', 'у прсих ти јесен храни воће' итд.)“³⁵⁶.

Коен под маском Кривоносовића, наступа дакле пред Ефросинијом („дамом“) као преобучен младић и казује стихове који донекле имају везе са прорицањем будућности, а посебно са „срећом“ („плам сретни мој“). Стихови нису петраркистички, већ испевани у барокном маниру, када се има у виду пролазност времена („свака ти domeће године бремена“), а уколико би се схватили као пародија петраркизма, рачунали бисмо са следећим: вероватно Коен пародира Масудија (барок – маниризам из којег је израстао), посебно јер *Дервиш* Стијепе Ђурђевића то чини управо са припадником исламске вероисповести, какав је и Павићев Јусуф Масуди, а барокне слике о годишњим добима

³⁵³ Исто, стр. 194-195.

³⁵⁴ Z.[lata] B.[oјović] i Z.[oran] K.[onstantinović], “Maskerata”, стр. 412.

³⁵⁵ З. Бојовић, *Историја дубровачке књижевности*, стр. 188.

³⁵⁶ Исто, стр. 418. Стихови одговарају Ђурђевићевој песми „Госпођи Мари Бождаревом, ка последије би удата за госп. Брњу Шпалетића, у ком пјесни игра с оном ријечи Бождари“: „У лицу ти прималјеће/ лијепојем дарим лијепо цвати,/ по ком стере рајско цвијеће/ сила, лјепос и нарав ти;/ тве 'е пролјеће божји дари,/ ма краљице за ме мари!!! У прсих ти јесен храни/ воће и дику непрошасту/ гдје се ужива плод снјежани,/ гдје прислатке дуње расту;/ тве су прси божји дари,/ ма божице, за ме мари!!! Сред срца ти нехарнога/ зима горки лед простире,/ покли бјежиш вјерна од твога,/ који за те жељно умире;/ тве је срце божји дари,/ сунце моје за ме мари!!! Лјето очима твијем чин иште/ пред кијем живот мој изгара,/ којем ти чиним светилиште/ од љубави врх отара;/ твоји су плами божји дари,/ зоро моја, за ме мари!“ (*Песништво ренесансе и барока: Дубровник, Далмација, Бока Которска*, избор, предговор и напомене: Мирослав Пантић, Просвета, Београд 1968, стр. 281). За љубљену даму код Павића – годишња доба су делови одеће, па одбацивањем времена (одеће) лирски субјект жели да се превлада пролазност, будући да се срећа налази у вечности (нагости), док је Ђурђевићева Мара Бождари отелотворење годишњих доба (природа са плодовима и наравима): прималеће – цвијеће, јесен – воће, зима – лед, лјето – плам, ватра.

Игњата Ђурђевића, асоцијативно воде до мита о годишњим добима и до тога како Ефросинија Лукаревић, тј. могућа Атех, своју природу остварује баш кроз вечну смену годишњих доба, као Персефона, од Хада уграбљена, која припада подземљу у једном циклусу времена.

Принцеза Атех као сирена



Слика бр. 5: Виктор Васнетсов: Сирин и Алконост

Каже се за принцезу Атех да је имала седам лица, као седам соли.³⁵⁷ Принцеза Атех у роману *Хазарски речник* узима седам лица или седам *барокних маски*: она је и свевремена Атех, али и Ефросинија Лукаревић (Лилит/ вештица/ вампируша), Мора (покојна сестра кир Аврама), Калина, Ђелсомина Мохоровичич, др Дорота Шулц, Вирцинија (девица) Атех, а скупа узев – она је СИРЕНА³⁵⁸ која својим „заборављеним“

³⁵⁷ М. Павић, *Хазарски речник*, стр. 31.

³⁵⁸ Марин Држић (1508-1567) написао је *Тирену* (1549) о вили бродарици у коју се сви заљубљују. Виле бродарице (кад вила скине крила да се купа онда је бродарица) могу бити црне (морске девице) и беле (сирене, наказне кћери ундица по Парацелзијусу) (Марија Шаровић, „Бродарица и Ундица: водена вила у компартивном контексту“, *Aquatica: књижевност, култура, зборник, уредници Мирјана Детелић, Лидија Делић*; одговорни уредник Душан Т. Батаковић, Балканолошки институт САНУ, Београд 2013, стр. 283). И Мавро Ветрановић (1482-1576) у „Ремети“ помиње сирене. И Држић и Ветрановић и Рађина аутори су у чијим су делима научници препознавали маниристичке црте, иако су представници ренесансе. Видети: Андрија Анђал, „Неколико питања словенског барока“, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*,

песмама дозива свог Мокадесу ал-Сафера, тако да су сви њени љубавници само заменљиве љуштуре овог најбољег ловца на снове! Да појаснимо: аспект принцезе Атех као Вирциније Атех јасан је и експлицитан, а Ефросиније и др Доротке сагледив кроз стихове испеване у маниру дубровачких барокних песника.

Затим – Ефросинија признаје да је она и прва Ева, тј. Лилит³⁵⁹, а Ева уместо погледа има мреже, уместо језика има уже и сва је у облику велике негве или споне,³⁶⁰ а за њу се каже и то да је као девојка била Мора, кад се удала постала је вештица, а после смрти ће остати вампируша (за коју се везује песма „Латинка девојка и влашки војвода Дракул“, записана у Котору 1721).³⁶¹ Кир Аврам најдуже је сањао своју покојну сестру, која му се качила о врат „неким рукама које су имале свака по два палца [атрибут Е. Лукаревић] [...] и потом као да је своје дане брао с ње као с дрвета, нудила му је увек друго воће, све слађе и слађе“.³⁶² Калину препознајемо као Атех кроз два аспекта: две сачуване молитве принцезе Атех „Оче наш“ („На нашем броду, мој оче, посада мили попут мрава, опрала сам га јутрос косом и они пузе по чистим катаркама...“) и „Радуј се, Маријо“ („она ми је [мајка] украла све љубавне додире. Али, ја јој не замерам, јер знам да је и она била својевремено опљачкана на исти начин од своје матере. Ако ме ко сад упита чему толико глуме, одговорићу: покушавам да родим себе још једном, али на бољи

25, св. 1-2, 1959, стр. 14. Никица Колумбић, „Ветрановићева маниристичка фаза“, *Домети*, 11, 12, 1978, стр. 15-26.

Владислав Менчетић (1617-1666) испевао је *Трубљу словинску*, која је требало да буде његово животно дело, инспирисано спевом о опсади Сигета Петра Зрињског, који је под насловом *Адријанскога мора Сирена* објављен у Венецији 1660. (Злата Бојовић, *Историја дубровачке књижевности*, стр. 371). Пишући, али о Николи Зрињском који је део мађарске књижевности, али и чије је дело у вези са књижевношћу Далмације, Анђал је поменуо и да се мотив „Јадранске Сирене“ налази већ код Динка Рањине. (Андрија Анђал, „Мађарски и славенски барок“, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. 27, св. 3-4, 1961, стр. 165.

Као поглавље *Итике јерополитике* (Беч, 1774, стр. 199-200) фигурише и поглавље о сиренама са емблемом (образом, иконом, хијероглифом, моралним симболом) на којем су две сирене и човек у чамцу, а у тексту овог поглавља управо се говори о преображају који доноси љубав: „Љубећи лице твоје, обретох те“. *Итика Јерополитика* била је морално дидактичног карактера, намењена васпитању омладине, а барокни карактер зборника огледао се у преплитању различитих литерарних традиција које су на визуелни начин морализиране: библијских парабола, апокрифних прича, античких митова и езопских басни, а слика значи причу, више различитих ствари, позитивних и негативних (Никола Грдинић, „Морална симболика и емблематика украјинског порекла у српској књижевности 18. и прве половине 19. века“, *Зборник Матице српске за славистику*, год. 13, св. 24, 1983, стр. 46-47). И сирене сублимирају такође спектар позитивних и негативних атрибута и очито су као тема, мотив, повод и инспирација присутне у делима маниризма и барока у ширем контексту – и српском и јужнословенском и свесловенском.

³⁵⁹ Исто, стр. 193.

³⁶⁰ Исто, стр. 269. Тако је представљена и Ева у Венцловићевим беседама.

³⁶¹ М. Павић, стр. 212.

³⁶² Исто, стр. 49.

начин³⁶³) носе садржај који се мотивски односи и на Калину: „Девојка је узела све најлепше од матере, тако да је ова после порођаја остала ружна заувек [...] Девојка је за оцем плакала у потоцима тако да су јој се мрави уз сузе могли попети до лица“.³⁶⁴ Уз то, Калина је попут харпије и вампируше растргла Петкутина као стрвину: „Крикну препознавши Петкутина и растрже га као стрвину пијући жедно његову крв“.³⁶⁵ Најпосле, др Исајло Сук био је потпуно глув за глас Ђелсомине Мохоровичич³⁶⁶, која је изговарала речи принцезе Атех којим је послала кључ своје ложнице: „Поступци у човечјем животу су попут јела, а мисли и осећања као зачини. Неће добро проћи онај ко посоли трешње или сирћетом залије колач“.³⁶⁷

Студија Сузана Марјанић „Од анатолијске Богиње Птице Грабљивице преко старогрчких сирена до морских дјевица у хрватским усменим предајама“³⁶⁸, пратећи метаморфозе у појавности сирена, може нам поткрепити тезу о принцези Атех као сирени у различитим обличјима. Сирене као полужене-полуптице као и харпије носе душе мртвих (њихова је сродница управо Лилит, коју хебрејске апокрифне предаје бележе као прву сукубу ослобођене полности, која може украсти семе БАШ уснулом мушкарцу³⁶⁹) и потичу од анатолијске Богиње Стрвинарке; оне долазе из подземља и уједињују два света; у средњем веку представљане су као жене-рибе, постоји и прелазни облик сирене са рибљим репом и канцама и перјем (крило и пераја на латинском: *reppis* и *pinnis*), а уз то – сирене маме морнаре, даве их и сисају им крв попут вампира, а истражена је и иконографска сличност старогрчких сирена и египатске индивидуалне душе „БА“. Дакле, седам лица (ликова) принцезе Атех, седам је могућих аспеката сирена.

Пренето на раван романа *Хазарски речник*, принцеза Атех своје љубавнике (који сви заједно чине Љубавника) дозива воћком Ку, Ку је једина реч коју јој је шејтан оставио

³⁶³ М. Павић, *Х. речник*, обе молитве, стр. 33.

³⁶⁴ Исто, стр. 43.

³⁶⁵ Исто, стр. 47.

³⁶⁶ Исто, стр. 94.

³⁶⁷ Исто, стр. 93. Ове реченице одговарају мотивски мирису трешње у Мађаревој соби и његовим реченицама: „Мађар у ствари доста добро влада мојим језиком, али после сваке реченице он додаје на крају, као колач, и неку мени потпуно неразумљиву мађарску реч“ (стр. 87-88).

³⁶⁸ Сузана Марјанић, „Од анатолијске Богиње Птице Грабљивице преко старогрчких сирена до морских дјевица у хрватским народним предајама“, у: *Aquatica*: књижевност, култура, зборник, уредници Мирјана Детелић, Лидија Делић; одговорни уредник Душан Т. Батаковић, Балканолошки институт САНУ, Београд 2013, стр. 85-102.

³⁶⁹ И Мора и Лилит нападају у сну.

у памћењу и синегдоха њене поезије, намењене Мокадеси ал-Саферу. Воћка Ку њена је песма и представља њен битак јер сублимира атрибуте и рибе и птице (хибридне сирене): „оно је обрасло нечим што личи на рибу крљушт [...] плодови на гранама изгледају као рибе [...] то воће испушта гласове као у зебе [...] падајући с гране једно време лети машући перајима“.³⁷⁰ У роману су рибе увек именоване само као рибе, док су птице представљене као разне врсте: папагаји, зебе, сојке... Запажање постаје значајније када се има у виду да је Атех била песникиња, а да рибе ћуте. Стога њен битак остварује пуноћу у птичјем аспекту и то баш у многогласју птичјих врста.

Персијски песник из 13. столећа, Фарудин Ал-дин Атар написао је спев *Говор птица*, који у односу на своје претходнике у своје дело уноси спиритуално и мистичко искуство сједињења. Крајњи циљ је дати одговор на питање људског постојања и остварити истински екуменизам кроз превладавања верских универзума.³⁷¹ Птице (пупавац, пастирица, папагај, јаребица, соко, шумска вештарка, славуј, паун, фазан, грлица, гугутка, чешљугар, бели соко) у потрази су за небеским краљем и пролазе пут кроз седам долина космичке планине Qaf, не би ли спознале најпре саме себе, а затим Себе у оквиру Бића птице Симург (небеског краља), чија је егзистенција уствари једно велико Огледало свих птица:

³⁷⁰ М. Павић, стр. 130. Башлар помиње макрезе, црне патке хладне крви, за које се не зна да ли припадају роду птица или роду риба. Овај спој назвао је легендарним и поменуо да пре него што напусте своје гнездо-шкољку, макрезе, те птице-рибе, везане су за њега кљуном-петелјком (Gaston Bašlar, *Poetika prostora*, prev. Frida Filipović, Gradac, Čačak 2005, str. 121).

³⁷¹ Sejid Hosein Nasr, „Ptičji let u sjedinjenju“, *NUR: časopis za kulturu i islamske teme*, vol. 12, no. 41, leto 2004, str. 46-54.



Слика бр. 6: Симург

Ако је староегипатска Атум концепција уцеловљења зачила сједињење свих Ку (врховних душа, које су емблематски отелотворене у птице), а исихастичка православна кроз ујелењење душа у Богу, персијска верзија сједињења оличена је у птици Симург (тј. Богу у суфијској алегорији). Адам Рухани из зелене књиге *Хазарског речника* саткан је од снова, а Селимовићева златна Анка птица (која је исто што и Симург, а блиска је Жар-птици из руских бајки, египатском бенуу, грчком и римском Фениксу, Милкаму из јеврејских легенди или кинеском фенг-хуангу) птица је дервишевих снова. Принцеза Атех која спаја ваздух и воду, горње и доње, песму и тишину, лови јата риба и јата птица, тј. јата снова сублимисаних у птицориболику Ку од којих се ствара Адам, или се рађа Симург. Адам Рухани је од снова, а Адам Кадмон од речи, и снове и речи у овом случају повезивало би Симургово перо: „Некад давно у Кини једне тамне ноћи,/ Симург је одлучио смртницима доћи./ Он пусти једно перо да на земљу слети/ и прича о Њему цео свет облети [...] То перо знак је Његов тајни/ у сваком људском срцу део те тајне живи“.³⁷² Овај аспект принцезе Атех тиче се дакле неба и приче, тј. говора птица.

Други аспект тиче се, пак, рибљег хабугуса, тј. воде. Поставља се, међутим, питање – шта је онда море у роману, које су линије аналогија имплициране овим запажањем и шта то даље сугерише. Атех и Мокадеса пишу једно другом љубавне стихове на корњачиним

³⁷² Farudin Al-din Attar, *Govor ptica*, prev. Ahmed Ananda, Stylos, Novi Sad 2005, str. 36.

оклопима. Акшанијев леут (попут Хермесове лире) начињен је од једне корњаче-стихоноше³⁷³. Принцеза Атех добила је вечни живот, али „љубав је могла имати само у сну“³⁷⁴, „у сну се осећамо као риба у води“, Мокадеса кроти рибе у туђим сновима³⁷⁵, Хазари су на бродове уместо једара качили мреже³⁷⁶, Ку исцељује ране или једра³⁷⁷, посматрати душу када је отворена значи ловити као у води отворених очију³⁷⁸, последњи Коенов сан био је као дубока тардема у коју се навезао као на дебело море без повратка³⁷⁹, а Масудијево тело изгледало му је као брод што се диже и спушта на таласима³⁸⁰ и коначно: „први пут Масуди је прогледао у туђе снове. Заноћио је у једном хану крај некаква човека коме се лице није видело, али се чуло да тихо певуши песму [...] Човек у тами до њега уопште није певао, него је певао неко у човеку, неко кога је човек у сенци сањао [...] Масуди уђе у један пространи сан [...] У једном углу сна седео је човек и вајао леут од дрвета које је претходно лежало у потоку окренуто кореном ка ушћу [...] Упамтио је његову песму [...] Прикупио је неколико леутара и певача“³⁸¹.

Стиче се, дакле, утисак да је море из којег сирена Атех дозива Мокадесу – море вечности, а да је море у којем је Мокадеса ловио било море снова у којем је сваки сан – улов (који може бити сирена-херувим³⁸², Алконост, Атех, тј. Бог схваћен као Љубав или демонски пад: сирена-харпија, Сирин). Атех из вечног живота дозива песмом Мокадесу из смрти – љубав је за Атех могућа само у сну – сан је онда пресек вечног живота и смрти.

Морис Бланшо је пој сирена овако сагледао: „Одисеј је стварно пловио [...] и срео се са загонетним појем [...] А шта је додирнуо у тој садашњости? Не догађај сусрета који је постао присутан, већ отвореност тог бескрајног кретања, која је сама сусрет, увек удаљен од места и тренутка на ком се обзнањује, та имагинарна дистанца у којој се остварује одсуство и након које догађај почиње да се обистињава, тачка у којој се остварује права истина сусрета из које би у сваком случају, хтела да настане реч која га

³⁷³ М. Павић, стр. 115.

³⁷⁴ Исто, стр. 121.

³⁷⁵ Исто, стр. 63.

³⁷⁶ Исто, стр. 181.

³⁷⁷ Исто, стр. 168.

³⁷⁸ Исто, стр. 134.

³⁷⁹ Исто, стр. 206.

³⁸⁰ Исто, стр. 145.

³⁸¹ Исто, стр. 139-140.

³⁸² Иконографски гледано, старогрчке сирене и представе херувима врло су сличне.

изговара³⁸³. То би била управо та реч која добро плива и лети – Ку, у којој је сажета сва поезија исписана на леђима корњача... а то што је читаоцу *Хазарског речника* дато од те поезије, увек је бол растанка, мимоилажење, мржња („не могу да заспим колико те мрзим“³⁸⁴), празнина у души, тј. леут (алијас Еуридика) којим се лове снови у које онда треба да буде уписана песма...

Према Бланшоу, дакле, песма сирена је само указивала на правац из кога је савршена песма могла доћи. Ипак, кроз несавршену песму – зов сирена као још нерођену песму – оне су мамиле крмароше ка простору у коме певање заиста почиње, па је тако Павићево приповедање једна врста поезије као преваљеног пута нарације до саме себе. У прози је отворен простор – чежња аутентичне љубави за имагинарним.³⁸⁵ За разлику од Бланшоових сирена и Јерковљеве представе *закона преобученог жанра*, можемо скренути пажњу и на то да Павићева сирена Атех не пева несавршену песму. Њена песма јесте савршена, њена песма је Апсолут, КУ, њена песма је она сама и зато ловећи Љубав, тј. Мокадесу, она њега дозива у простор своје савршене песме јер је једино могуће место на коме се они могу сусрести и волети – простор (читаочеве) имагинације, простор снова, простор где се песма рађа.

Леутом, тј. песмом – лове се снови, лови се Љубав, лове се сирене или се уцеловљује распарчани Мокадеса (са атрибутом Озириса, Диониса, Бахуса) који је будући да је оплодио 10.000 девица од којих је последња била свештеница Атех (Изида), био распарчан на толико делова. Шта се с његовим плавим духом десило, може да се наслути – поделио се на три душе (црвену Аврамову, жуту Коенову и зелену Масудијеву). Мокадеса је имао плаве очи: Атех је „носила о појасу закачену лобању свог љубавника Мокадесе ал-Сафера, хранила је и појила љутом земљом и сланом водом и садила јој у очне дупље различак да би овај могао видети плаве боје на оном свету“.³⁸⁶ Ако је свака религија завредила боју (осим црвене која није боја хришћанства, већ идеологије³⁸⁷), боја

³⁸³ Морис Бланшо, „Пој сирена“, прев. с француског Бојан Савић Остојић, *Поља*, год. LXII, бр. 473, јануар-фебруар 2012, стр. 82.

³⁸⁴ М. Павић, стр. 216.

³⁸⁵ Александар Јерков, „Закон преобученог жанра“, *Српски књижевни гласник*, Ново Милошево, год. 3 бр. 3, март 1994, стр. 13.

³⁸⁶ М. Павић, стр. 178.

³⁸⁷ „Црвена књига 'Хазарског речника' је Велики пергамент. Читаћемо је као предачку књигу, књигу 'страдања', 'историје' и 'псеудостварања'. Потражићемо јој место у увек необичној хазарској симетрији. Откуд Црвена боја? Зелена је Мухамедова. Жута Давидова. Црвена у грчко-римској традицији је боја

хазарске религије соли могла би да буде плава боја мора и боја очију најбољег ловца на снове.

ДРУГО ТЕЛО: комедија маски (*commedia del'arte*), ораторијум, грађанска поезија

Плава боја своје најлепше семантичко утемељење остварује кроз могуће „друго тело“ Мокадесе ал-Сафера, инкарнирано у роману *Друго тело*, где се плава боја манифестује као боја љубави, а везана је за „тело душе“ Гаврила Стефановића Венцловића. Овај Павићев роман представља својеврсно „друго тело“ романа *Хазарски речник*³⁸⁸, а линије романескног *барокног удвајања* тичу се поред осталог и значења боја на чудотворном прстену којим се гата (са водом и мантром): када камен постане црвен то значи срећу, плав – љубав, зелен – здравље, а кад је црн – значи да гатање није успело³⁸⁹. Три лика који су уједно и ликови и писци и читаоци чине једно јединствено „друго тело“ (врхунског ловца на снове) отеловљено у читалачкој свести.

Структуришући роман по принципу симетрије, Павић је свог *себе* из 21. столећа сместио у причу која је уоквирена двома паралелним причама из 18. столећа – двојицом барокних Стефановића: Захаријом Стефановићем Орфелином и Гаврилом Стефановићем Венцловићем. За Орфелинову причу везана је зелена боја камена на руци болесне Забете која упућује на здравље. Орфелин је своје име објаснио алхемичарским називом за брушени драги камен, што донекле имплицира да је сексуални чин у којем је Забета гатала са Орфелином, заправо буквално „навлачење“ Орфелина виђеног као прстен са каменом, на њено тело.

световне власти. Сенатори, римски и и византијски цареви (у пурпурној варијанти) је употребљавају. Источна црква користи црну и белу боју. Црвена боја није бирања по религијском критеријуму, а опет именује књигу са верским становиштем. Дакле, отвара се расцеп у значењу [...] Тема страдања и губитка идентитета кључна је за Црвену књигу. Једино се у њој помиње могућност смрти принцезе Атех (прича о Брзом и спором огледалу) [...] Црвени су лишени 'књиге' и 'знања' [...] Бранковићеву смрт ће спознати Коен и Масуди. Црвени умире, Жути га сања, Зелени је посматрач [...] Бранковићева смрт је део дуге лозе умирања. Ликови Црвене књиге су очеви. Нису љубавници. Тема Црвене књиге је смрт и историја, а не љубав [...] Најјача љубав у Црвеној књизи је она између Петкутина и Калине, љубав као опит, део теста“. Милош Живковић, „Црвени есеј“, *Весна*, Београд, септембар 2014, стр. 18-22.

³⁸⁸ Ала Татаренко, „У потрази за 'другим телом' романа: 'Друго тело' М. Павића између књижевне археологије и ергодиких стратегија“, *Наслеђе*, год. 7, бр. 16, 2010, стр. 99-111. (Исти рад објављен је и у зборнику *Павићеви палимпсести*, ур. Сава Дамјанов, Рачанска баштина, Бајина Башта 2010, стр. 59-73). Ала Татаренко, „Венчање речи са телом у пределима (не)могућег: У кругу Павићевог троугла“, *Летопис Матице српске*, год. 190. Књ. 494, св. 1-2, јул-август 2014, стр. 116-147.

³⁸⁹ Милорад Павић, *Друго тело*, Дерета, Београд 2006, стр. 96.

Венцловић, пак, док гледа у прстен исписује стихове (варијанту записа Кипријана Рачанина³⁹⁰): „Речи пророчких оштровидих казивања које камен разбијају, скупљамо као капи из морске бездани и у ову малу књигу као у мали кладенац сабијамо. А могућно није, сами знате, све море у кладенац прелити и по ширини пловити лађом у кладенцу воде седећи...“, док у расправи са опатом Ружичком прича легенду о Богородичиним сузама и објашњава: „вода живота јесте вода са Богородичинога кладенца, који и јесте извор здравља љубави и среће. Васиона је посејана капима 'садашњица' и капима воде“.³⁹¹ Венцловић који се везује за воду и кладенце, у роману завршава живот с плавим каменом будућности и с могућношћу да га је издало срце.³⁹²

Од срца је оболео и писац у роману: „Лиза је сањала да су јој по бутинама попуцали капилари [...] Разболео сам се ја. Не од капилара. Од срца. Њена болест у сну најављивала је моју болест на јави. А моја болест на јави најављивала је моју смрт“.³⁹³ Пишчев удео у гатању тиче се, логично – речи: његово „друго тело“ су његове књиге³⁹⁴. Орфелин (камен) – Венцловић (вода) – писац (реч) чине ЛЕК: „Можда је лек, што кажу стари, 'in aquam, in verbis et in lapidibus'? У води, речи и камену?“³⁹⁵ Ову симболичку расподелу, могућно је додатно осветлити Павићевим поглављем „Читалац-просјак, или тајна златне минђуше“ из књиге *Историја српске књижевности барокног доба*, где је „тајна 'златне минђуше са драгим каменом сардијем' из Венцловићевих списа“ представљена као „мудрост слушања“.³⁹⁶ Драги камен Венцловићевог прстена (алијас минђуше, алке) јесте управо Орфелин. Загледани у причу о Орфелину треба да схватимо Венцловића, можда нам сугерише писац из *Другог тела*, и то управо својом љубавном сторијом са Лизом Свифт, са којом попут Коена и Ефросиније Лукаревић „замињује образ“: „Сањао сам да сам се претворио у своју жену, у тебе [...] Ја се претварам у тебе, а

³⁹⁰ Овако гласи Кипријанов запис: „Речи пророчких оштровидих казивања/ што камен распрскавају,/ скупљамо као капи из напуњене бездне мора,/ и у ову малу књигу,/ као у мали кладенац сажимамо./ И могућно није, сами знате,/ све море у њ улили/ и поширини пловити корабљем/ у студенцу воде будући“.
Миодраг Павловић, *Антологија српског песништва (11-20. век)*, Антологијска едиција: Десет векова српске књижевности, књ. 110, Издавачки центар Матице српске, Нови Сад 2010, стр. 149.

³⁹¹ М. Павић, *Друго тело*, стр. 227.

³⁹² Исто, стр. 251.

³⁹³ Исто, стр. 154.

³⁹⁴ Исто, стр. 174.

³⁹⁵ Исто, стр. 237.

³⁹⁶ Милорад Павић, *Историја српске књижевности барокног доба (17. и 18. век)*, Нолит, Београд 1970, стр. 82.

ти у мене – закључила је Лиза³⁹⁷. Тако да, иако се на крају романа каже да је роман пред нама написала Елизабета Амава Арзуага Еулохија Ихар Свифт са надимком Имола (седам имена као да упућује на седам лица принцезе Атех), могуће да је то само варка или да је напосто то и неважно јер је Лиза – „друго тело“ писца, тј. сама књига, отелотворено слово *Shin*³⁹⁸.

Радња Орфелинове сторије смештена је у Венецију 1770.³⁹⁹ и веома је битно нагласити карневалске тренутке ове приче, када је једино могућно набавити чаробну водицу из Ефеса (Госпине сузе). Коен и Ефросинија/ Атех били су део једне маскерате, а Ана Поце и Орфелин – комедије маске, *commedia del' arte*, где су представљали млади пар, али без маске. У оквиру *all' improvise*, глумци су носећи типизирани маске увек изнова и изнова стварали нове заплете и расплете, зачињавајући их сочним досеткама, „гномама“, које је смишљао Анин учитељ мајстор Ђеремија.⁴⁰⁰

Међу Ђеремијиним гномама могу се препознати прерушени „стихови“ (*Пјесни разлике* ?) принцезе Атех из *Хазарског речника*: „Принцеза Атех је била песникиња, али једино што се сачувало од њених речи гласи: 'Разлика између два да може бити већа него између да и не'. Остало се само приписује њој“,⁴⁰¹ који у верзији „другог тела“ гласе овако: „Разлика између два мушкарца може бити већа од разлике између мушкарца и жене [...] Али, разлика између две жене увек је већа од разлике између мушкарца и жене“⁴⁰². Ова гнома, наиме, илуструје донекле и суптилно оцртане љубавне троуглове у роману, будући да су понори разлика између жена већи но између њих и мушкарца и обратно: Ана Поце – Орфелин – Забета, опат Ружичка – Аксинија – Венцловић, Лиза – писац – Лидија

³⁹⁷ М. Павић, *Друго тело*, стр. 153; 155. На крају романа помиње се бело вино под именом *Душа Дунава* у које се Лиза загледала када се удвостручила и могла да „види шта сам ја видео (то јест њу) и да мисли шта сам ја мислио. Да осећа шта ја осећам у том тренутку. Као у оним сновима где смо се Лиза и ја претварали једно у друго“ (стр. 312). Ово вино је аутохтоно вино које се производи у варошици Кладово, која је добила име по кладенцима изворске воде, а где је смештен и централни догађај у барокном слоју *Хазарског речника*, 1689. године. Кладово је дакле у овом роману добило „друго тело“, постало – *Душа Дунава*.

³⁹⁸ Исто, стр. 180.

³⁹⁹ Године 1770. преминуо је италијански композитор Ђузепе Тартини, чији се „Ђаволов трилер“ помиње у роману *Друго тело*, будући да је према легенди, композитор склопио своје дело од сећања на звуке виолине коју је ђаво свирао у његовом сну.

⁴⁰⁰ Исто, стр. 117.

⁴⁰¹ М. Павић, *Љубавне песме принцезе Атех...*, стр. 15. У роману *Седам смртних грехова* можемо наићи на варијанту: „Разлика између две љубави може бити већа од разлике између љубави и мржње“ (М. Павић, *Седам смртних грехова*, Плато, Београд 2002, стр. 109), а у роману *Унутрашња страна ветра: Хера* (Ево Giunti, Београд 2008, стр. 36): „Од кад је на свету, човек се опредељује између два не“.

⁴⁰² М. Павић, *Друго тело*, стр. 61.

Сакач. Три је, дакле, љубавних труглова и девет кључних ликова, као „девет киша“ (Аксинија за себе чак отворено говори Венцловићу да је она заправо „киша [...] она која је неизбежна“⁴⁰³) из истоимене Павићеве приповетке која проблематизује такође један љубавни тругао (младе жене, старије жене и младића), а где киша, тј. вода бива отелетворена у стихове: „Ако вас оставим за собом,/ недостајаћете ми./ О, зашто нисте дршка брезовог прута/ који на пут носим са собом?/ Ако ја останем иза вас,/ тада ћу патити/ у јаду ишчекивања.../ Радије бих био лук/ који изјутра носите у лов“.⁴⁰⁴

Орфелин и Ана Поце део су барем још две кључне сцене. Ана је купила три свеће да запале мртвима и предложила Захарију да једну запале његовом „сабрату у вештини и земљаку, који је овде сахрањен [...] Кажу да је писао комедије за дворишна позоришта и да се звао ваљда Марино. Ти би морао боље знати, али ви 'schiaconi' ништа не знате о себи. Био је Raguseo и овде је умро као прогнана душа. Захарија није имао појма о чему Ана говори, али ипак запали свећу за прогнане душе“.⁴⁰⁵ Очито је да се ради о дубровачком писцу Марину Држићу Видри, аутору *Тирене* (комедије слугу), штампане у Венецији 1630, и да је Павић овом ироничном опаском коју изговара Ана, не само назначио да дубровачку књижевност треба осећати као своју, већ и да је карневалска Венеција романа *Друго тело* – прерушен карневалски Дубровник из *Хазарског речника*.

Ана и Захарија наишли су најпре на жену која је јела козји сир с печеном бундевом и која је врачала од урока једном српском песмом, коју је Орфелин препознао и оптужио је да „магарчи ове у Млецима“⁴⁰⁶, а она се правдала да „седам су коза за ме нудили у Цаптату“.⁴⁰⁷ Јасно, вештица упућује да је на цени у околини Дубровника, па се тако доводи у равн како са Ефросинијом Лукаревић, тако и са вештицом из приче „Вечера у Дубровнику“.⁴⁰⁸

⁴⁰³ Исто, стр. 196.

⁴⁰⁴ Милорад Павић, „Девет киша“, у књ. *Медитеранске приче*, прир. Александар Јерков, Вулкан, Београд 2014, стр. 72.

⁴⁰⁵ М. Павић, *Друго тело*, стр. 103.

⁴⁰⁶ На карневалу нису дакле уобичајено „Латини старе варалице“, како епска песма каже.

⁴⁰⁷ Исто, стр. 123-124.

⁴⁰⁸ О овим двама дубровачким вештицама које упућују на „преокрет вриједности [...] у средњовековно-ренесансној традицији“, чији су ликови грађени „у традицији гротеске“, писао је Јован Делић, *Хазарска призма*, Просвета, Октоих, Дечје новине; Београд, Подгорица, Горњи Милановац 1991, стр. 113. А цело поглавље „Дубровачка вјештица“, стр. 108-116.

Стихови којима она врача: „Попа захте си, си, сира,/ Заболе га ку, ку,/ Кутњи зубак од сира,/ Поша зове барбира/ У помоћ./ Када барбир сти, стиже/ љуто му се ди, ди,/ дивно се и вели,/ ако поша то жели/ да видим!“⁴⁰⁹ припадају, међутим, песмарици Аврама Милетића (1778-1781)⁴¹⁰ и спадају у ред ласцивних еротских песама. Павићево опредељење да баш овај одломак из песме Милетићеве песмарице⁴¹¹ инкорпорира у ткиво романа може се донекле објаснити последњим стиховима исте песме, који су у роману изостављени: „Поши се студне воде за, за, захтело,/ дали воде на, на,/ на тело, од куме;/ попа воду то, то, точи,/ мрак му паде на о, о,/ - одмах поша прогледа!“⁴¹² Последњи стихови песме, иако прожети еротским и смеховним, упућују на лековитост „студне воде“ којом треба да се прогледа (са чиме су у вези и стихови Кипријана Рачанина које записује Венцловић), а јунаци романа *Друго тело* трагају за светом водом (Госпином кишом суза) коју треба да им прода управо врача.

У традиционалној култури Срба и других Јужних Словена, еротско и смеховно било је у служби растеривања урока и злих сила, док су сакрално и световно били нераскидиво повезани у поимању света као целине,⁴¹³ тако да ови шаљиви стихови с тог становишта чак могу да буду потенцијално делотворни. Сава Дамјанов ову песму из Милетићеве песмарице (бр. 86), „где је у центру пажње не само поп већ и разуздана атмосфера у његовом дому, који би требало да буде пример пастви“ коментарише обележјем да „сатирична оштрица еротске поезије рукописних песмарица углавном не иде до крајњих могућности проблематизовања и заоштравања уочених чинилаца (‘греси’ клера и размимоилажење са начелима која проповеда и која би на овом свету требало да симболише, тек су додирнути, тек су номинално регистровани као појавни облици

⁴⁰⁹ М. Павић, *Друго тело*, стр. 123.

⁴¹⁰ Стихови грађанског песништва могу се пронаћи и у прози Јакова Игњатовића, Стевана Сремца, а особито код Милоша Црњанског у *Другој књизи сеоба*, код кога су функционализовани и понешто измењени стихови из песмарице Аврама Милетића. Погледати: Мирјана Д. Стефановић, „Српска грађанска поезија у 'Другој књизи сеоба' Милоша Црњанског“, *Библиотека српске књижевности*, Чигоја, Београд 2007, стр. 307-315.

⁴¹¹ „Српску грађанску лирику осамнаестог вијека није могуће искључити из оквира славенског барока“. Андрија Андал, „Аспекти књижевног барока“, *Zadarska revija*, god. 13, br. 2, travanj 1964, str. 107.

⁴¹² Сава Дамјанов, *Граждански еротикон: Еротске странице српске књижевности XVIII и почетка XIX века*, Стилос, Нови Сад 2005, стр. 78.

⁴¹³ У западној Србији старије жене би се да би отерале град свлачиле голе или додиривале гениталије, трчећи око куће и вичући: „Не иди ало на алу,/ ова моја ала доста таки ала прогутала“. Зоја Карановић и Јасмина Локић, *Смеховно и еротско у српској народној култури и поезији*, Филозофски факултет, Нови Сад 2009, стр. 11.

еротског живота свештеника и калуђера, док истински конфликт и несагласје с наведеним начелима као да измиче знатнијој пажњи, готово једва да се наслућује његов траг)⁴¹⁴.

Имајући у виду књижевноисторијски контекст у који је смештена песма са почетним стихом „Попа захте си, си, сира“ и проблем еротског живота свештеника и калуђера, намеће се помисао о кореспондентности тих стихова са емотивном сторијом Гаврила Венцловића који чини љубавни грех са Аксинијом, а такође и њен специфичан однос са опатом Ружичком: „Ми смо сада, Dominusvobiscum, очеви истога детета...“⁴¹⁵ Венцловић је због те љубави два кобна пута калемиио своју крв са отровним забором кукуте, од које је отрован и мајстор Ђеремија (дирке чембала: *Fa* и *Re* биле су њом намазане). Сцена у којој су улоге подељене Венцловићу и Аксинији није, пак, венецијанска, карневалска, већ је укорееена у извођење барокног ораторијума, преваосходно кроз дијалог Архангела Гаврила и Девице Марије у храму Светога Луке.

Венецијански контекст уличног театра није можда очекивану симетрију у делу романа који се односи на романескног Венцловића, остварио кроз епизоду барокног уличног позоришта, који се у 17. и у првој половини 18. века „неговао у Котору, у Будиму или Сент-Андреји, у Карловцима и негде у западним крајевима“⁴¹⁶, већ у оквирима „веома модерне барокне сценске врсте – ораторијума“, који је Венцловић беседник „ставио у оквире своје благовештенске беседе. Његова драма морала је трајати из недеље у недељу, и 'завршавала се на Благовести“⁴¹⁷. Овакав драмски текст везан је за пољски рустични театар друге половине 16. столећа, а до српског писца дошао је преко Украјине.⁴¹⁸

На питање о смислу оваквог Павићевог поступка није тешко дати макар начелни одговор. Претворивши двојицу барокних Стефановића у ликове романа, симболички говорећи, писац је у духу њихових презимена сплео *венац* простирања српског барока – од Венеције (где су се штампале српске књиге код кир Димитриса Теодосија) а и Дубровника (помен Марина Држића), посредно преко заједничког обичаја уличног театра какав се

⁴¹⁴ Сава Дамјанов, „Еротска поезија у рукописним песмарицама XVIII и почетка XIX века“, у књизи: Српска књижевност искоса 3: *Српски еротикон*, Службени гласник, Београд 2011, стр. 237.

⁴¹⁵ М. Павић, *Друго тело*, стр. 237.

⁴¹⁶ М. Павић, *Историја српске књижевности барокног доба*, стр. 238.

⁴¹⁷ Исто, стр. 256. Представу Благовести у причи о Орфелину чине две слике: Леонардова и Тинторетијева: „Изговорите им имена и чућете њихове слике. Леонардо да Винчи то је 'andante cantabile', а Тинторето прасак, 'subito sfocantto!'“ (стр. 91)

⁴¹⁸ Исто, стр. 257.

неговао и у Котору, али и у крајевима где су живели Срби (Сент-Андреја, Карловци), до утицаја који су долазили из Пољске, Украјине и Русије.

Удворење арханђела Гаврила девојци Марији које се игра у цркви Светог Луке, према Павићевој напомени, добрим је делом написано према аутентичном тексту Гаврила Стефановића Венцловића из прве половине XVIII века.⁴¹⁹ У њему, међутим, постоје и сегменти које је лик романеског Венцловића потурио у извођење, не би ли испровоцирао и испитао опата Ружичку, а који би се најадекватније могли упоредити са „представом у представи“ у Шекспировом *Хамлету*.⁴²⁰ Наравно, с том разликом, да је све Венцловићево деловање у сегменту романа који се односи на њега, заправо део представе или опита опата Ружичке⁴²¹: „Ја бих то назвао опитом. Шта ми хоћемо? Хоћемо да дознамо Гаврилову будућност и да видимо да ли и под каквим околностима Богородичина вода, скупочени камен и чаробна реч делују и како.“⁴²² Све, осим одлуке о смрти, ако се уопште може веровати Ружички: „Зашто сте за своје опите баш њега изабрали? – Он је сам изабрао. И он је желео да овај опит приведемо крају. Да сам ја умро пре њега, он би мени на прст натакао прстен“⁴²³.

Овај Венцловићев „грех“ потуривања сегмента о чудотворном прстену у ораторијум остварује реципроцитет са Орфелиновом идејом како да надмудри цензоре из Беча да би се штампала књига Павла Јулинца *Краткое введеније в историју происхожденија славено-сербскога народа*: „Али, кир Теодосије, ако то урадимо, и мајор Јулинац и цео свет од Беча до Трста и Москве знаће да смо ми, у Венецији у ту књигу потурили цензурисани табак! Штампали поглавље које Јулинац није написао! У вино долили воду! [...] ја бих прерадио инкримисани табак онако како бечка цензура тражи, али бих у прерађене делове убацио једну своју родољубиву песму и напао самога себе под пуним именом и презименом због те песме! А у тој песми ја говорим о истим стварима против аустријских власти о којима и Јулинац у оном делу своје књиге који ћу морати да избацам“⁴²⁴.

⁴¹⁹ М. Павић, *Друго тело*, стр. 210.

⁴²⁰ О “позоришту у позоришту“ видети: Ž. Ruse, *Književnost baroknog doba u Francuskoj*, str. 66-73.

⁴²¹ Речено песничким језиком Момчила Настасијевића, Венцловић је ловио, а био је уловљен.

⁴²² М. Павић, *Друго тело*, стр. 253-254.

⁴²³ Исто, стр. 254.

⁴²⁴ Исто, стр. 86; 89.

Битан сегмент ове Орфелинове исповести о цензурираном табаку јесте упечатљива реченица: „У вино долили воду!“, која се може сагледати на неколико равни. Јулинчев рукопис поистовећен је са вином, (у контексту романа – Христовом крвљу, а крв је живот⁴²⁵) које би било измењено нечим што није аутентично вино – водом, с тим да се то може оправдати схватањем *истине* која лежи у води, камену и речима⁴²⁶. Измењеним рукописом, Јулинчева *Историја* неће изгубити ништа од своје *истине*, јер је *вода* Орфелинове идеје (чије је име драги камен) – вода живота с Венцловићевог Богородичиног кладенца.

„Васиона је посејана капима 'садашњица' и капима воде [...] Свако 'сада' је временска дефиниција течности! Где год је канула кап Богородичиних суза, дакле кап хранљиве течности и остварио се златни пресек, настаје живот [...] Хазари [...] помињу неко воће Ку. Оно више не постоји. Дакле, од бића, претворено је у небиће, у реч [...] реч која ће обновити живот [...] реч може добити ново тело“.⁴²⁷ Тај пресек вечности и времена у самом роману илустрован је илуминацијом из Венцловићеве рукописне књиге беседа (1739) која представља херувима, „тело душе“, египатско Ку и иконографски је блиско представи старогрчке сирене. Иста илуминација налази се у виду емблемата испред свих поглавља романа *Друго тело* које се односе на причу о писцу из 21. столећа:



Слика бр. 7: Венцловићева илуминација

Будући да се романом сугерише да је у средишту ове илуминације стварање живота, тј. „сада“ као временска дефиниција течности, можемо се запитати каква је и

⁴²⁵ Исто, стр. 263.

⁴²⁶ Исто, стр. 105.

⁴²⁷ Исто, стр. 227-228.

каког је порекла та течност. (Богородичине) сузе су слане, а слана је и хазарска воћка Ку, тако да не чуди што се може наићи на врло експлицитну реченицу уткану у ткиво романа: „Живот је усољена вода“,⁴²⁸ што упућује на то да је за разлику од *Хазарског речника* где је море – Сан, овде море – Живот. „Зној није вода. Уз то, он је помало слан [...] И женско млеко је слано, као и мушко семе [...] Дакле, та вода која се претвара у живот је слана као морска вода“.⁴²⁹

Не чуди ни што је само код поглавља која се односе на писца емблеми херувима/ тела душе/ сирене, а код оних везаних за Орфелина и Венцловића – пали анђео Луцифер, јер је само писац из 21. века успео да досегне срећу, суочи се са собом и својим „другим телом“⁴³⁰, да га попут сирене дозове, али не и растргне као харпија. То „друго тело“, Живот, јесте Лиза која будући поистовећена са словом *Shin*, пише овај роман. Лиза је између осталог, читав зид у стану испунила морском водом, шумом таласа, птица и ветра јер наше мисли промичу кроз воду као рибе⁴³¹. Она је сањала умрлог писца за рашљом уместо десне шаке, рашљом којом је дозивао (морску) воду у њој, тј. Живот. Ако се прихвати могућност да је Лиза својеврсна Атех, у роману *Друго тело* Атех и Мокадеса заменили су улоге. Писац (алијас Мокадеса) постао је не ловац на снове него ловац на Живот, на „друго тело“ које је дозвоао у Лизи.

Пред крај романа, Павић проблематизује море и шире од индивидуалне судбине „другог тела“, понудивши могућност да се с тог аспекта осмотре и Византија, Србија, Бугарска, Русија, Дубровник: „Византинци су Грци који су заборавили да плове [...] И друге земље које су припадале такозваном 'византијскоме комонвелту', који поменуште, дакле, Србија, Бугарска или Русија бежале су од слане воде као од прародитељског греха. – А Дубровник? Добро сте питали. Он је нешто друго [...] Срби нису знали да пливају. – Зар? – Наравно, то је метафорички речено. Ниједан српски средњовековни владар није имао флоту“.⁴³² Ову детаљну расправу о флоти изговара Теодор Илић Чешљар, лик који носи име познатог српског барокног сликара и то непосредно пре него што Лиза примети да је камен на прстену покојног писца постао црвен, а она постала његово „друго тело“.

⁴²⁸ Исто, стр. 126.

⁴²⁹ Исто, стр. 264.

⁴³⁰ Исто, стр. 275.

⁴³¹ Исто, стр. 159.

⁴³² Исто, стр. 298-299.

УНИКАТ: трагедокомедија, поезија Ерлангенског рукописа, бећарац

„Вода никад ништа не заборавља, она памти све заувек“⁴³³, „заборављао сам имена људи [...] да не би сасвим ишчезла, бележио сам та имена у воду. Можда ће вода дати одговор на твоје питање“⁴³⁴, бележио је Милорад Павић записе о води и у романима *Уникат* и *Кутија за писање*. *Уникат* (2005) је претходио роману *Друго тело* (2006) који је својеврсна синтеза Павићевог романескног опуса и чини се да представља варијанту или увертуру у овај роман. Плава боја *Униката* јесте његов „Епилог или 'Плава свеска: каталог свих сто завршетака овог романа“⁴³⁵, па се тако стиче утисак да је *Уникат* роман који тече као река (мада није роман-река?⁴³⁶) чији се завршетак може одабрати као што се може одабрати рукавац делте којим ћете се улићи у море или приморски градић. У овом случају, море би представљало оно што долази након читања – размишљање о прочитаном или сневаче о прочитаном – оно што се са романом дешава или гради у нама. Ево и одломка који поред наведених назнака додатно наводи на ту могућност: „У приморским градићима има толико уских сокака да се два човека не могу мимоићи. Такве се уличице зову 'пушти ме проћ!' Е, и у нама има таквих узаних пролаза, који се зачепе чим се уз њих у теснац угура нека друга твоја или туђа мисао“.⁴³⁷ У извесном смислу, уличице приморског градића својеврсна су делта јер су уске као и рукавци, па како су пролази тесни, не чуди што је и писац понудио чак сто пролаза, рукаваца или завршетака.

Поред тога што је идејом делте, писац барокно разбокорио конач – „Плаву свеску“, сугерисао је да се релација: барок – *Друго тело* – *Уникат* успоставља личношћу Захарије Орфелина који је у *Уникату* само успутно поменут, али умногоме осветљава окосницу романескне приче која је у знаку Александра Сергејевича Пушкина. Ако у *Другом телу* пратимо судбину Јулинчеве *Историје* штампане у Венецији 1765, у *Уникату* смо пред

⁴³³ Милорад Павић, *Уникат: роман-делта*, Вулкан, Београд 2014, стр. 39.

⁴³⁴ Милорад Павић, *Кутија за писање*, Дерета, Београд 2006, стр. 118.

⁴³⁵ О смислотворним аспектима оваквог обликовања краја романа, говори рад: Лена Тица, „Крај као почетак путовања у прошлост: романи 'Ово личи на крај' Џулијана Барнса и 'Уникат' Милорада Павића и књижевна теорија 'Предесећај краја' Френка Кермода“, *Савремена проучавања језика и књижевности: Зборник радова са шестог научног скупа младих филолога Србије*, год. 6, књ. 2, Филум, Крагујевац 2015, стр. 135-144.

⁴³⁶ Павић романом *Уникат* обухвата неколико генерација ликова, али посредно и *ad hoc* (Пушкин, Цикинђал), има назнака о пресеку битних историјских догађаја од Питагоре, преко смутних времена у Русији, обухвата 16. 17. 18. 19. и 20. век, али нема ту наративну моћ и епски захват, чиме обилује класичан роман-река.

⁴³⁷ М. Павић, *Уникат*, стр. 157.

Орфелиновом монографијом о Петру Великом из 1772⁴³⁸, коју је Пушкин користио не само за своју *Историју Петра Првог*, већ и као грађу за *Полтаву* и *Бориса Годунова*.⁴³⁹ Орфелин је записао да су „Борис Годунов и Самозвани Димитрије од Русије начинили позориште у које је 'дошла цела Европа'. Она је ту могла да види 'позориште у којем се одиграла необична, чак ужасна комедија, или боље рећи трагедија'. Оваква Орфелинова барокна терминологија ('трагедокомедија') као да је оставила трага на Пушкиновом колебању да ли да свој комад о Борису Годунову назове трагедијом или комедијом“.⁴⁴⁰

Расправу о барокном жанру – „трагедокомедији“⁴⁴¹ у *Уникату* воде Пушкин и војвоткиња Марина Сендомирска за коју се испоставља да је Алилат (ђаво), а која је у сну (четвртом страху) оперског певача Матеуса Дистелија открила Пушкину да је Орфелин аутор монографије: „Па твој венецијански историк. Звао се Захарија Орфелин“.⁴⁴² На линији Дистели – Пушкин – Борис Годунов – Орфелин, налази се и Сава Владиславић Рагузински кога Орфелин помиње у монографији о Петру Великом заједно са Пушкиновим прадедом Ханибалом. Павић је то у роману искористио да пластично обликује принцип по којем је Пушкин градио ликове за *Бориса Годунова*: „Мало афричке магије мог прадеде Ханибала – мислио је он – и мало балканске магије грофа Рагузинског

⁴³⁸ Милорад Павић је са Радмилом Михаиловић приредио Орфелинову монографију: Захарија Орфелин, *Петар Велики I-II*, савремена језичка верзија: Зоран Божовић, поговори: Р. Михаиловић и М. Павић, Просвета, Београд 1970. Године 1786. Симеон Пишчевић завршавао је свој историјски спис о српском народу, користећи литературу: Мавро Орбин, Василије Петровић, Диканж у верзији Саског, Владиславић, поп Дукљанин, Н. И. Новиков, Карол Виндиш, Ф. М. Пелецел, Керали, Таубе, Есих, Хибнер, Бишинг и византијски извори – Порфирогенит, Пахимер, Григора, Кинам, антички – Корнелије Непот. Пишчевићев језик у историји близак је Орфелиновом у *Житију Петра Великог* и Рајићевом у историји Срба. Према: Милорад Павић, „Симеон Пишчевић – руски генерал и српски писац“, *Роман као држава и други огледи*, прир. Јелена Павић, Плато, Београд 2005, стр. 118-122.

⁴³⁹ Милорад Павић, „Захарија Орфелин, један писац из Пушкинове библиотеке“, *Роман као држава и други огледи*, прир. Јелена Павић, Плато, Београд 2005, стр. 89.

⁴⁴⁰ Исто, стр. 104.

⁴⁴¹ У оквиру целине о српској барокној драми (*Историја српске књижевности барокног доба*, стр. 233-285), Павић је поред уличног позоришта и ораторијума које је функционализовао у романима *Хазарски речник* и *Друго тело*, то учинио и са жанром трагедокомедије у роману *Уникат*, а вертепом у роману *Предео сликан чајем* и приповеци тј. драми *Стаклени пуж*. О трагедокомедији о цару Урошу, Емануила Козачинског писао је и у чланку „Из наше прошлости: Драма о цару Урошу“, *Политика*, 10. децембар 1983. Из трагедокомедије Козачинског Павић је искористио потенцијал ликова – смешног Волхва који узалуд тумачи снове и Астронома који стално прориче будућност из звезда личностима из репертоара, када је градио Клозевица јер он има увид у будућност снова, али не покушава да их тумачи, будући да то није посао за њега већ за психологе.

⁴⁴² М. Павић, *Уникат*, стр. 84.

неће бити на одмет“,⁴⁴³ коју је транспоновао у ликове сачинивши од њих вуду лутке у које је зашивао новчиће и забадао игле.

Тридесетак година пре објављивања романа *Уникат*, Павић је истакао квалитет Пушкинових ликова с научног становишта: „у 'Борису Годунову' свака личност има не само свој засебан језик, став и понашање, који проистичу из средине и времена којем она припада, него су и целовити комплексни ликови са мноштвом изнијансираних лоших и добрих особина. То је снажна реалистичка визија прошлости“.⁴⁴⁴

Чини се да је и са овим романом Павић поступио као Пушкин. Ликове је градио у складу са сложеношћу временских историјских распона које је сабијао унутар њих и радње романа. Дистели и Ерланген су љубавници Лемпицке, са чијим сновима и смрћу тргује Александар/ Сандра Клозевиц, андрогино демонско биће за које се може утврдити да је инкарнација Гришке из *Бориса Годунова*: „обријао се Гришка да избегне моћ магије и рашчини враџбину [...] онај ко је узео грош, динар и сребрник, док је игла у лутки, Гришку [је] осудио да вечно остане ни жив ни мртав, између трагедије и комедије“,⁴⁴⁵ док се „у огледалу лепо видео само његов [Клозевицев] лик обријане главе с минђушом у обрви“⁴⁴⁶. Тако је Клозевиц задобио вишеструку природу: он носи Пушкиново име, Гришкину обријаност и „трагедокомичност“, андрогин је и вечан, а повремено је и ђаво, на „сваких 666 дана“, када пије мађарско вино звано *Бивоља крв*.⁴⁴⁷ Клозевиц као андрогин осветљен је и атрибутима мадам Лемпицке, будући да „андрогина бића имају различите зодијачке знаке у зависности од тога да ли су окренута [...] ка Сунцу или Месецу“⁴⁴⁸, а Лемпицка „добија вид египатског бога Ра, а очи из 1350. године пре Христа [...] Десно око представља Сунце [...] Лево око представља Месец“⁴⁴⁹; и Лемпицка сања и да је дечак што директно упућује на њену прикривену андрогиност.

Ерлангенова, пак, улога у грађењу Клозевица бочна је, али не мање важна. Будући да је Лемпицкин љубавник као и Дистели који сања Пушкина и игра Годунова, Ерланген је аналоган истој временској вертикали на којој је и Дистели, а то је 16. век. Јасно,

⁴⁴³ Исто, стр. 31.

⁴⁴⁴ Милорад Павић, „Предговор“ у књ. А. С. Пушкин, *Драме, поеме, песме*, прир. М. Павић, Просвета, Београд 1975, стр. 13.

⁴⁴⁵ М. Павић, *Уникат*, стр. 88.

⁴⁴⁶ Исто, стр. 119.

⁴⁴⁷ Исто.

⁴⁴⁸ Исто, стр. 184.

⁴⁴⁹ Исто, стр. 53.

Ерланген носи име града по којем је рукопис од 217 најстаријих српских усмених песама добио име: *Ерлангенски рукопис*, из 18. века (1701) са песмама из 15. и 16. века, када је живео и Борис Годунов. Уз то, Лемпицка је орално задовољила и Клозевица с „мушким удом од 7 инчи“⁴⁵⁰, али сексуално је општила и са хртом који је заправо Дестилијев двојник: „Ко је за Дистелија хрт? Његов двојник код њихове заједничке љубавнице Лемпицке“⁴⁵¹.

У Ерлангенском рукопису има и еротске поезије у којој се остварује „тријумф телесног [...] који се поетски представља кроз ону визију 'гротескног тела' о којој Бахтин говори као о суштинској компоненти 'карневалске пучке културе“⁴⁵², па није неискључено да је због тога Павић наменио јунаку име Ерланген и сугерисао да је извориште његова инспирација пронашла на овој страни (док је у *Другом телу* то учинио са ласцивним стиховима из песмарице Аврама Милетића)⁴⁵³. Присуство руског хрта, као и сексуално општење са њим, објашњење налази у сновима мадам Лемпицке, која сања да је Виктор Цикинђал. Виктор Цикинђал је лик који је литерарно заобљен⁴⁵⁴ истинском личношћу – Димитријем Цикинђалом, познатим преводиоцем *Собранија* и савремеником Доситеја Обрадовића.⁴⁵⁵

У Павићевој прози Доситеј се неретко нашао у улози књижевног лика: у приповеткама „Извртута рукавица“ и „Анђео с наочарима“, где је присутан управо мотив руског хрта, чији је власник цензор Секереш који припрема речник српског језика: „на поду риђи хрт је лешкарио на отвореним књигама разбацаним по тепиху. Његове очи биле су толико зелене да је изгледало као да је пас заправо сав под кожом зелен попут једи, али се то познавало само по очима“.⁴⁵⁶ Руске хртове поседују и два студента из Ирака из истоимене приче, а вреди поменути и антологијску приповетку „Руски хрт“ која је првобитно штампана у истоименој збирци. Руски хрт може бити метафора за барок, они су

⁴⁵⁰ Исто, стр. 49.

⁴⁵¹ Исто, стр. 163.

⁴⁵² Сава Дамјанов, „Еротска поезија у 'Ерлангенском рукопису“⁴⁵², *Српски еротикон*, стр. 221.

⁴⁵³ У роману *Уникат*, постоји и једна алузија на бећарац „Овим шором нигде блата нема“, који је Павић назвао „галантном песмом о лепој Катарини“.

⁴⁵⁴ У смислу у којем се ликови деле на обле и плошне према Форстеру.

⁴⁵⁵ О Цикинђаловом румунском преводу *Собранија*, писао је Павић у студији „Два прилога о Доситејевом 'Собранију“⁴⁵⁵, *Језичко памћење и песнички облик*, Матица српска, Нови Сад 1976, стр. 168-175. Једна од јунакиња романа *Предео сликан чајем* јесте Теофана Цикинђал, чија је страст била да слика крокодиле.

⁴⁵⁶ Милорад Павић, „Анђео с наочарима“, *Медитеранске приче*, прир. Александар Јерков, Вулкан, Београд 2014, стр. 88.

опасни, кружно се, лавиринтно крећу за разлику од вукова, како је већ било речи у уводном делу; царски руски хрт је Дистелијев сексуално потентан двојник, а руски хрт са златном главом који је Пушкинов пратилац у сну – јесте Дистелијев двојник-убица: „Дистели се бојао да не пробуди у себи убицу који ће неког заклати“⁴⁵⁷.

Лемпицка се парила са Дистелијевим хртом „једне вечери кад Дистели није могао, а њој се хтело. Дистели је гледао и после је могао и он“.⁴⁵⁸ Ова сцена из романа дакако да испрва делује шокантно, али је њен смисао посредован присуством Пушкиновог хрта из Дистелијевог сна који је можда „дете сна“⁴⁵⁹, тј. сновно чедо Лемпицке и царског хрта. Предмет који су обоје одабрали да буде гарант куповине снова од Клозевица био је револвер „Combat Magnum“ увијен у љубичасту мараму. Исту марку пиштоља поседовали су и Дистели и Ерланген и убиства су њиме почињена, међутим, будући да пиштољ који је Лемпицка оставила није био њен, ни њена куповина сна није успела и њени су снови будућности које је откупљивала од Александра/ Сандре били заправо део Дистелијеве судбине, али не и њене. Она је те снове сањала у посебној постељи коју је припремила – венецијанској црној гондоли, а како гондоле долазе из Египта и сматра се да су вечне, и снови мадам Лемпицке доносили су увид у вечност – у оне снове који ће остати неодсањани након њене смрти.

КУТИЈА ЗА ПИСАЊЕ: маскара, стихира, бајалица, песмарица добротских песама

Ако је Лемпицка спавала у гондоли, јунакиња романа (Лили Т., Европа, Анастасија, Катена⁴⁶⁰) *Кутија за писање* има водени кревет,⁴⁶¹ а сан је поистовећен са чамцем и

⁴⁵⁷ М. Павић, *Уникат*, стр. 163-164. Руски хрт са златном главом јесте Дистелијев двојник – потенцијални убица, док се у причи „Бахус и леопард“ као нараторов двојник-убица манифестује леопард.

⁴⁵⁸ М. Павић, *Уникат*, стр. 151.

⁴⁵⁹ „Деца сна“ је синтагма која се помиње у *Хазарском речнику*. Године 2012. у Пољској играна је спектакуларна представа *Хазарски речник. Деца снова*, о којој је приређен темат „Хазарски речник. Деца снова“ – представа године у Пољској: Ивона Клопоцка, „Задивљујућа машина снова“, Јацек Копћински, „Ловац снова из синагоге аутора“, Матеј Роса, „Кад птица снова одлучи да свије гнездо у мојој зеници“, Зоран Ђерић, „У позоришном лавиринту“, *Сцена*, Нови Сад (избор и превод текстова: Зоран Ђерић), год. XLIX, бр. 1, јануар-март 2013, стр. 77-98.

⁴⁶⁰ Роман *Кутија за писање* „склопљен је“ од неколико Павићевих приповедака: „Сама кутија је својеврсна реплика писаћег стола из Павићеве приче 'Отровна огледала', а судбине јунака се 'одражавају' у познатим приповеткама 'Већвудов прибор за чај' и 'Стезник', које се јављају као елементи фабуле и фрагменти Павићевог романа“ (Ала Татаренко, *Поетика форме у прози српског постмодернизма*, Службени гласник, Београд 2013, стр. 243). Отуда се може схватити зашто у Изабраним делима Милорада Павића (2014) нема романа *Кутија за писање*. Уместо њега, приређивач Александар Јерков у прочеље *Медитеранских прича*

сплавом: „Ако ти у сан слети птица, то значи да се нека лутајућа душа послужила твојим сном као чамцем на свом путу да преброди још једну ноћ [...] Наши су снови сплавови пуни туђих душа, а сневач их превози“.⁴⁶² Како је сневач доведен посредно у везу са Хароном, а његов сан са чамцем, море по коме се плови је заборав, а друга обала значи смрт: између живота и смрти су снови! Стазама снова („море хучи, таласи те зову“⁴⁶³) запутили су се јунаци овог романа, па је њихова романескна стварност – вода: „она је ишла кроз зелен и слојевит ваздух огромног стана, као кроз воду пуну хладних и топлих струја“⁴⁶⁴, кроз коју плове у „кутији за писање“ као *чамцу*: кључаоница кутије је слана јер је краће време провела у морској води,⁴⁶⁵ а у њој је и музичка кутија са седам мелодија – за сваки морски ветар по једна.⁴⁶⁶

Медитеранску атмосферу овог романа потцртава декор плаве боје: 48 разгледница увезаних плавом траком, ситни плави цветови на корицама стрипа и једна од омиљених песама господара Медоша коју би му Катена певала док воде љубав „Тишина као кад плаво цвеће ћути“, где је сваки стих као морски талас. Уз то, ако су у *Хазарском речнику* Коен и Ефросинија учествовали у дубровачком, а Орфелин и Ана Поце из *Другог тела* – венецијанском карневалу, у роману *Кутија за писање*, присуствујемо својеврсном которском карневалу. Лили и Тимотеј Медош нашли су се, наиме, у Котору, породичној палати Враћен бр. 299, где је посебна пажња посвећена портретима Тимотејеве мајке Катене и тетке Анастасије, које је насликао Марио Маскарели: „оба портрета носила су у позадини призоре которског карневала“.⁴⁶⁷

Овај детаљ битно је одредио епилог љубавне приче „Стезник“ која се у виду поглавља „Педесет и три странице исцепљене из неке књиге“, нашла под окриљем *Кутије за писање*. Попут Коена и Ефросиније, Лизе Свифт и писца, и Лили и Тимотеј „замињују

ставио је „Веџвудов прибор за чај“, а као епилог – причу „Стезник“, понудивши овим поступком могућност да довитљиви читалац склопи сам *Кутију за писање* од „медитеранске“ грађе.

⁴⁶¹ М. Павић, *Кутија за писање*, стр. 57.

⁴⁶² Исто, стр. 111.

⁴⁶³ Исто, стр. 33.

⁴⁶⁴ Исто, стр. 50.

⁴⁶⁵ Исто, стр. 11.

⁴⁶⁶ Исто, стр. 43.

⁴⁶⁷ Исто, стр. 100.

образ⁴⁶⁸: „Савршено одевен у одећу коју је малочас купио мени, он спушта руке низ кукове, обува моје ципеле, чешља се мојим чешљем“.⁴⁶⁹ Међутим, карневализација задата Маскарелијевим портретима добија на разбокорености преображајем Тимотејеве љубавнице најпре у тетку Анастасију, а затим у мајка Катену: „Опкорачила сам га и када је моја страст ишла ка врхунцу [...] преда мном је у златном раму била у свом стезнику и са зеленим минђушама под ушима његова црноока тетка [...] У часу кад је он бацио семе и оплодио ме, ја оседех потпуно претварајући се наочиглед у ону другу жену по имену Катена [...] Ни ти сама не знаш ко си“.⁴⁷⁰

Сви преображаји Лили Т. пропраћени су стиховима: „У кошуљи тихој сутрашњих покрета/ недвижим/ прикучих се очима сиса твојих/ да срце ми окрме“,⁴⁷¹ који су заправо одломци Павићеве песме „Стихире Оној Која Далеко Сеје“⁴⁷². Изворне српске стихире јављају се у оквиру служби, тематски су сличне тропарима и светилнима, али су ликовно разуђеније у обраћању светитељу и молитви за спасење.⁴⁷³ Будући, дакле, да је овај Павићев аутоцитат више пута поновљен и очито функционализован, његову улогу можемо донекле докучити управо жанром стихире која је посвећена неком светитељу. У роману *Кутија за писање* помиње се Ивањдан, „када се време [како Тимотеј каже] три пута зауставља“.⁴⁷⁴ За овај празник се обично врача: кроз венце од уплетене јованове траве провлаче се нероткиње, кроз венчиће се гледа вољена особа и сл. Павић је ово народно веровање искористио, али унеколико изменио, будући да се код њега врачање врши помоћу мушког уда: „како ме је учио да се може врачати гледањем у мушки уд. Вичне жене тако проричу да ли ће добити дете или не. Лежао је непомично у сланој морској влази и пуштао да му плима и таласићи љуљушкају споловило и као жена руком, као нека моћна милосница, исцеде семе. Најзад, видех како он избаци икру у море и заспа на плими

⁴⁶⁸ И јунаци приче „Шешир од рибље коже“ Аркадије и Микаина такође мењају улоге: „Тако се узајамно свукоше и оденуше, он њу у своје мушко рухо, а она њега у своје женско“ (Милорад Павић, *Шешир од рибље коже: љубавна прича*, Драганић, Београд 1996, стр. 31). Радња приче не дешава се на мору већ у Подунављу, Виминацијуму, међутим, осећа се дах Медитерана, свеприсутство маслина и вина.

⁴⁶⁹ Исто, стр. 96.

⁴⁷⁰ Исто, стр. 115-116.

⁴⁷¹ Исто, стр. 95; 115.

⁴⁷² Милорад Павић, „Стихире Оној Која Далеко Сеје“, (*Месечев камен*, 1971), у књ. *Анахорет у Њујорку*, стр. 69.

⁴⁷³ Ђорђе Трифуновић, „Стихира“, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Вук Караџић, Београд 1974, стр. 308.

⁴⁷⁴ М. Павић, *Кутија за писање*, стр. 111.

која га понесе ка Перасту...⁴⁷⁵ Очито да је ово врачање било успешно јер је Лили добила са Тимотејем дете, али је то заувек раздвојило од њега, изгубила је себе и поистоветила се с његовом мајком Катеном.

Растанак љубавника којима је вода коначно рекла права имена: Европа и Балкан, обележен је стиховима који су заправо одломак бајалице против урока: „Једно око водено,/ једно око огњено –/ пуче око водено/ и угаси огњено“.⁴⁷⁶ Функција бајалице против урока управо јесте да ствари врати на право место и именује правим именом, па тако и укине карневалске замене улога и маске. Европа и Балкан имају заједничко чедо, али их то чедо управо раздваја, као што море раздваја поморца и његову жену (дете као: спој Медитерана, Византије, *византијско плаво*⁴⁷⁷), сугерише писац и овековечује „Фотографијом“ на крају романа.

Ана Живковић је у раду „Сусрет Оријента и Европе из перспективе Павићевог лика Захарије Орфелина“⁴⁷⁸ испитала природу овог сусрета у „Веџвудовом прибору за чај“, „Коњима св. Марка или Роману о Троји“, *Хазарском речнику*, посебно *Другом телу*, те роману *Кутија за писање*. Иако су запажања аргументована и драгоцене, рекло би се да представљају тек први корак у нијансирању (љубавног и мрзилачког) односа Европе и Балкана. Самим тим што Балкан и јесте и није Оријент („полуколонијалан, полувивилизован, полуоријенталан“⁴⁷⁹), он у имагинативном смислу одговара митском

⁴⁷⁵ Исто, стр. 112. И Леандар, јунак романа *Унутрашња страна ветра* (Енго Giunti, Београд 2008, стр. 19), икром је мрестио језеро.

⁴⁷⁶ Исто, стр. 119. Бајалица има више варијанти: „Сједи урок на прагу/ урочица под прагом./ У урока два ока:/ једно око водено,/ друго око огњено/ прште око водено./ те погаси огњено/ што урок урек'о на прагу./ то урочица урекла под прагом/ што урочица урекла под прагом/ то урок одрек'о на прагу/ ни на мору моста/ ни на псу рога/ ни на жаби длака/ ни на --- урока/ оде урок од ---/ у дубоке дубине/ планине безгласке/ и јаме безданке“; и „Сан Алији у главу/ урок плаче на страну/ сан у бешику/ урок под бешику/ што урок уриче/ урочица одриче/ у урока два ока:/ једно око водено,/ друго око огњено/ прште око водено./ те погаси огњено“. Ова бајалица је карактеристична за простор Босне и Херцеговине, а Павић се највероватније определио баш за њу јер је јунак романа, Тимотеј, рођен у Сарајеву и учествовао је у рату деведесетих година 20. столећа.

⁴⁷⁷ Године 1993. снимљен је филм *Византијско плаво* према мотивима из Павићевих прича, а са тежиштем на причи „Веџвудов прибор за чај“, чији су јунаци Лиза и Аранђел заправо Европа и Балкан. О симболици овог филма говори рад: Питер Хорват, „Симболика у филму 'Византијско плаво' (1993)“, прев. Владислава Гордић, *Летопис Матице српске*, год. 173, књ. 459, св. 1-2, 1997, стр. 103-120.

⁴⁷⁸ Ана Живковић, „Сусрет Оријента и Европе из перспективе Павићевог лика Захарије Орфелина“, *Савремена проучавања језика и књижевности (зборник са другог научног скупа младих филолога Србије)*, год. 2, књ. 2, Крагујевац 2011, стр. 117-126.

⁴⁷⁹ Marija Todorova, *Imaginary Balkan*, прев. Dragana Starčević, Aleksandra Bajazitov-Vučen, Biblioteka XX vek, Beograd 2004, str. 69.

бићу (полуживотињском-полуљудском), можда баш „кентаурском“⁴⁸⁰, али ипак специфичнијем од постколонијално схваћеног Оријента.

Марија Тодорова у својим схватињима Балкана који се не уклапа у постколонијални дискурс („Отоманско царство не можемо назвати колонијалном царвином“⁴⁸¹) умногоме је прецизнија јер рачуна и на отоманско наслеђе, петстогодишњу отоманску владавину, најдужи период политичког јединства, али и миленијум Византије.⁴⁸² Управо овакву цивилизацијску мешавину и подразумева Павићева проза, те када писац ствара лик Балкана он литерарно обликује *традицију*⁴⁸³ Балкана, дакле, бира оно што је за њега најбоље и најлепше у њој или је ироничан: у „Вецвудовом прибору за чај“, Европа се питала да ли је Балкан њу заправо мрзео јер је био уз њу да би га нахранила; Љубав Аранђела (Балкана) и Лизе Флашар (Европе) у филму *Византијско плаво* окончава се пуцњем у главу Балкана,⁴⁸⁴ Ана Поце (Европа) попује Орфелину (Балкану) да заборавља Марина Држића (културну баштину коју не би требало да заборави), Орфелин препознаје вештицу која врача српским стиховима и вара Латине („старе варалице“ из народних песама), Лили Т. (Европа) и Тимотеј (Балкан) били су раздвојени за време рата у Босни у којем је Тимотеј учествовао...

У бирању традиције Павић се кретао јадранском и подунавском линијом културног наслеђа,⁴⁸⁵ како се запажа у досадашњем раду. У случају романа *Кутуја за писање*, иако

⁴⁸⁰ Савремени писац Марко Крстић назвао је епоху у којој живимо „кентаур епохом“: „У ширем контексту, моји ликови припадају концепту једног недовршеног модела у коме смо ми народ 'који је културан али не цивилизован'. Јер, таман када успемо да успоставимо неке елементарне структуре државности, границе и власти, догоде се неки рат, устанак или револуција [...] Ми живимо у једном хибриду, ја то зовем кентаур епоха. За веома кратак рок ми смо примили негативне западне трендове који, када се измешају са нашом ДНК и нашим погледом на свет, креирајући једног кентаура. Једноставно, цивилизацијски нисмо способни да те промене примимо на прави начин“. Марко Крстић и Павле Живковић, интервју, „Живимо у кентаур епохи“, *Нови Полис*, <http://www.novipolis.rs/intervju/28644/zivimo-u-kentaur-epohi.html> (приступљено: 20. јула 2015).

⁴⁸¹ М. Todorova, *Imaginarni Balkan*, str. 16.

⁴⁸² Исто, стр. 63.

⁴⁸³ *Традиција* је овде поменута у дефинисању Марије Тодорове: „за разлику од традиције, наслеђе (бар у енглеском) не подразумева активан процес свесног избора, међу елементима сачуваним из прошлости, већ се односи на 'све' што се сачувало, свиђало се то нама или не“ (М. Todorova, *Imaginarni Balkan*, str. 23).

⁴⁸⁴ Чак је филмом сугерисано да је тајна постојаности византијско плаве боје којом су сликана небеса, у женској крви, а пошто је Лиза (Европа) прокрварила, можемо помислити да се небо Балкана не може насликати без крви Европе.

⁴⁸⁵ „Југословени су више волели да их сматрају дунавском или јадранском регијом, или још боље негеографски речено, елитом несврстаног света“ (М. Todorova, *Imaginarni Balkan*, str.130). У одређењима *јадранско* и *дунавско* јесте и језгро оног најдрагоценијег у културолошком смислу и залог релативизације негативног стереотипа које има придев *балканско*, у најпежоративнијем смислу.

није експлицитно посегао за стиховима бококаторских песника у портретисању љубавне приче о чежњама и растанцима Лили и Тимотеја, Павић није одолео имплицитним знацима које упућују на ову књижевност. Одмах на почетку назначено је да је кутија за писање припадала породици Дабиновић из Доброте⁴⁸⁶, а љубавну лирику књижевности Боке Которске⁴⁸⁷ можемо прочитати превасходно у анонимним песмарицама добротских помораца. Ова поезија прожета је морем и поморским духом, а типична тема управо је љубав на дистанци.⁴⁸⁸ Отуда је патина поезије добротских помораца присутна у роману тематски и географски гледано, али није искоришћена у виду функционализације конкретним стиховима.⁴⁸⁹

ЗВЕЗДАНИ ПЛАШТ: хорска аутобиографија, планетар/ рожданик/ пистик, бугарштица, псалми

У *Уникату* и у *Кутији за писање* имамо епозоде двобоја, што иначе представља специфичан вид барокног сукобљавања⁴⁹⁰: Пушкина и ђавола и Анастасије и Катене, али су оба романа баштиници и бајалица: „Сељаци ту су пребогати/ лопатом згрћу сребро драго,/ а коме песма, оном благо“⁴⁹¹ која је из Пушкиновог *Оњегина* и бајалице против урока коју изговара Тимотеј. Но, „роман-кутија за писање претвара се тако у мост између романа-приручника за гатање и романа-астролошког водича за неупућене 'Звездани плашт' (2000)“, са „загонетним текстовима звезданих порука [који] потичу из дела Гаврила

⁴⁸⁶ М. Павић, *Кутија за писање*, стр. 9.

⁴⁸⁷ „Поезија стварана у Боки Которској, која је, као и дубровачка књижевност, историјска категорија и подразумева стварање у оном делу приморја које је било под влашћу Млетачке Републике од 1420. до 1797. године (поред Бококаторског залива подразумевало је Будву и околину) и имало услов за развој књижевности током трајања три значајне књижевне епохе, ренесансе, барока и просвећености [...] Барокна поезија донела је велику промену [...] поезија [се] пише на народном језику [...] Котор више није био једини центар, већ то постају и друга места, Пераст, Будва, Прчањ, Доброта“ (Злата Бојовић, „Поезија Дубровника и Боке Которске у доба ренесансе, барока и просвећености“, Антологијска едиција Десет векова српске књижевности, књ. 111, *Поезија Дубровника и Боке Которске*, Матица српска, Нови Сад 2010, стр. 29-31).

⁴⁸⁸ *Поезија барока: XVII и XVIII вијек (антологија)*, избор, коментари, предговори: Милош Милошевић, Грација Брајковић, Побједа, Титоград 1976, стр. 100-101.

⁴⁸⁹ Чак ни кад се ради о карневалским ситуацијама, Павић није посегао за стиховима неког песника покладне поезије Антуна Којовића, на пример.

⁴⁹⁰ „'Барокно' сукобљавање оставило је утисак на историчаре због своје распрострањености и због утицаја које је имало на начин мишљења и деловања. Сматрало се да су специфична обележја овог периода сукоб идеја, политике, религија, трајност и раширеност рата [...] чести двобоји“. Розарио Вилари, „Барокни човек“, прев. с италијанског Мирела Радосављевић, *Књижевна реч*, 461-462, 25. мај – 10. јун 1995, стр. I

⁴⁹¹ М. Павић, *Уникат*, стр. 77.

Стефановића Венцловића“ и имају „пророчку функцију“, али и мотивима са особито важном улогом за сиже (песма деспота Стефана Лазаревића „Слово љубве“)⁴⁹².

Додатну везу *Звездани плашт* успоставља са *Кутијом за писање* управо сценом врачања са водом и мушким удом коју прате стихови Смедеревске бугарштице: „На гласомет низводно од Голубачке тврђаве постоји крај Дунава извор топле воде [...] Лула чесме изливена је у меди у облику мушког уда што увис избацује колугиће топле воде [...] А ноћу, кад нема месечине, жене нероткиње крадом пристају уз чесму и примају топлу воду у се ко лек, не устима, но ко што би мушко примиле“.⁴⁹³ Младић по имену Прохор (у знаку Водолије) био је најбољи плавар на Дунаву, справљао је чудесну плаву грађу за чамце и раздевичавао девојке које треба да ноће са господарем Јеремијом. Волео је да иде на ону чесму, и тамо је певао „као да пева некеме у себи: 'Орао се вијаше над градом Смедеревом,/ Никторе не ћаше с њиме говорити...“.⁴⁹⁴

Стихови припадају „Смедеревској бугарштици“, најстаријој записаној народној песми, коју је забележио Рођеро де Пачијенца у граду Ђоја дел Коле 1497.⁴⁹⁵ Није без значаја да су Гундулић и Палмотић у своје мелодраме уткивали стихове или помињали личности из бугарштичке поезије и да је та мода захватила и Боку Которску,⁴⁹⁶ затим – бугарштице („попијевке“) су се певале као што су се певале песме дубровачке лирике (које се певају уз пратњу леута)⁴⁹⁷, и најпосле – „географски, то усмено песништво постоји у овом добу дуж европско-турских граница од Јадранског мора до Пољске у песмама

⁴⁹² А. Татаренко, *Поетика форме у прози српског постмодернизма*, стр. 244-245; 247.

⁴⁹³ Милорад Павић, *Звездани плашт: астролошки водич за неупућене*, Дерета, Београд 2006, стр. 50.

⁴⁹⁴ Исто, стр. 56. Стихови целе песме гласе: „Орао се вијаше над градом Смедеревом./ Ниткоре не ћаше с њиме говорити./ него Јанко војвода говораше из тамнице:/ Молим ти се, орле, седи мало ниже/ да с тобоме проговору: Богом те брата/ јимају/ пођи до смедеревске господе да с' моле/ славному деспоту да м' отпусти из тамнице/ смедеревске/ и ако ми Бог поможе и славни деспот пусти/ из смедеревске тамнице, ја ћу те напитати/ чрвене крвце туречке,/ белог тела/ витешкога“.

⁴⁹⁵ Мирослав Пантић, „Непозната бугарштица о деспоту Ђурђу и Сибињанин Јанку из XV века“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, XXV/ 3, 1977, стр. 421-439.

⁴⁹⁶ М. Павић, *Историја српске књижевности барокног доба*, стр. 426.

⁴⁹⁷ О померању рецептивне свести о дубровачкој као меличкој поезији, начелно је писала Невена Варница, ослањајући се на промишљања Драгољуба Павловића: „Љубавне песме у доба Ренесансе нису толико читане колико, колико су певане уз пратњу леута, и, удружене тако са мелодијом и музиком, оне су деловале далеко импресивније' [...] да ли би рецепција те лирике, могућа тумачења, па и схватања ове поезије била унеколико другачија, када се не би сметнуло са ума да је дубровачка поезија, уствари, меличка поезија? Да ли би, даље, приступ дубровачкој лирици унеколико осавремениле претпоставке да је то не само меличка поезија него и лирика која, вероватно, садржи све одлике синкретизма?“ (Невена Варница, „Један београдски професор – Драгољуб Павловић“, *Зборник Филозофског факултета: У спомен на Боривоја Маринковића*, ур. Никола Грдинић, Светлана Томин и Невена Варница, Филозофски факултет, Нови Сад 2014, стр. 322.

лутајућих гуслара [у XVII и XVIII веку] [...] песме дугога стиха некад су биле [према Павлу Поповићу] 'опште народне песме, певале се у Срему као и у Приморју, кружиле као својина целога српскога народа'⁴⁹⁸. Отуда Павић у складу са књижевно-историјским кореспонденцијама које је уткивао у своје романе (дубровачка лирика – бугарштице), вероватно није одолео да искористи семантички потенцијал „тужаљке“.

Након што је Прохор Гомец надомак Голупца „забугарио“ „молску песму“ о Смедереву, задесила га је судбина рањеног јунака из песме – Јанка Хуњадија (кога 1448. утамничео деспот Ђурађ), нашао се у окршају угарског краља Жигмунда и Јеремије, па не само да је постао сексуално импотентан, већ будући ратом преображен, није препознао вољену Филипу Авранезовић и остао је покошен њеним отровним пољупцем шкорпије („Само преко жене човек сазнаје ко је и да ли је човек“⁴⁹⁹). Одјек бугарштице (сигнума предсказања рата, импотенције и љубавног заборавља) наставља се и у даљем току романа, са наизглед другим актерима, али заправо једним, чији је овај роман „врста водича кроз досадашње животе [...] хорска аутобиографија“, јер је јунакиња затворена „на дну својих снова који седе један у другом као руске лутке“.⁵⁰⁰

Рат је тако узрок несрећне љубави Јунакиње романа која се рефлектује Смедеревском бугарштицом (повратак из друге битке на Косову 1448. године). Карактеристичан пример била би и једна од одредница сановника („вечитог календара“, „рожданика“, „трепетника“, „планетара“, „пистика“⁵⁰¹) под знаком Овна: „Лањски снег – Ако нагазите на лањски снег чућете у сну трубаче. Свираће песму 'После рата, с мало наде кроз кишу“.⁵⁰² Читалац може препознати композицију (за клавир, чембало, флауту,

⁴⁹⁸ М. Павић, *Историја српске књижевности барокног доба*, стр. 418; 436.

⁴⁹⁹ М. Павић, *Звездани плашт*, стр. 60. Отровну плувачку имала је и јунакиња Андрићеве приче „Кнез са тужним очима“: „пљуну му гласно и жестоко у очи [...] Али кнез је ослијепео. Последње што је видио биле су њене усне влажне и црвене“ (Иво Андрић, *Сабране приповетке*, прир. Жанета Ђукић-Перишић, Завод за уџбенике, Београд 2012, стр. 24).

⁵⁰⁰ Исто, стр. 13; 12.

⁵⁰¹ Исто, стр. 63. Пишући о ониричким стратегијама код Андруховича и Павића, Јулија Билоног истакла је да реч „пистик“ има значење веродостојног и стварног, те да је за разлику од традиционалних сановника, овде сан последица збивања на јави и представља један од примера превртања симулакрума. И Павић и Андрухович користе сан-симулакрум у сврху умножавања стварности у фикционалном свету књижевног текста, али укрштају те стварности различито. Јулија Билоног, „Ониричке стратегије у постмодерном тексту: Јуриј Андрухович – Милорад Павић“, *Славистика*, XVI, Славистичко друштво Србије, Филолошки факултет, Београд 2012, стр. 338-339.

⁵⁰² Исто, стр. 68.

виолончело) познатог композитора Светислава Божића⁵⁰³: „После једног рата, с мало наде кроз кишу“, која је настала године 1999. непосредно пре Павићевог романа *Звездани плашт* (2000). Није стога зачуђујуће што је ратни контекст којим се завршава „хорска аутобиографија“ – бомбардовање наше земље 1999. Актери ове сторије су Јунакиња у знаку Ваге и Бик Минотај: „једне вечери НАТО је почео да бомбардује. Од сваке експлозије слике и иконе су падале са зидова [...] и ја идем дуж улица Минотајеве душе и тражим његову љубав, али ње више нема [...] То је зато што је изгубио љубавно памћење“.⁵⁰⁴ Као и Прохор чија је љубав са Филипом била у знаку ножа од зечје ноге, између Минотаја и Ваге је прича о томе како умире љубав: „како орао лови зеца? [...] зец има наде да утекне док има маште да кривуда, тако да се орао сваки пут залеће у празно [...] Тако као зец, умире и љубав. Она умире када јој пресахне машта и кад изгуби свој особени мирис“.⁵⁰⁵

Орао из „Смедеревске бугарштице“ био је предзнак да Прохор неће препознати свој нож од зечје ноге и Филипу, дакле, „орáo је уловио зеца“ и љубав је умрла као на крају романа, када Минотај и Вага разговарају о зецу и орлу као о умирању љубави и коментаришу: „то је Шекспир. Ако не верујеш, узми књигу и провери. 'Магбет', први чин, сцена седма“.⁵⁰⁶

⁵⁰³ Светислав Божић је 2006. године завршио своју прву оперу *Меланхолични снови грофа Саве Владиславића*. Либрето је састављен од песама Дучића, Црњанског, Настасијевића и Дејана Медаковића. Божић је компоновао више од 200 дела, често на стихове Венцловића, Бојића, Попе, Бећковића, Нога, Јесењина. Песници, објашњава, оплемењују његову мелопоетску природу, али и она се временом мењала. Мирјана Сретеновић, „Опера Светислава Божића о грофу из Херцеговине“, *Политика*, 25. фебруар 2015.

⁵⁰⁴ М. Павић, *Звездани плашт*, стр. 132. У студиозном сагледавању мита о Европи у контексту Пекићевог *Златног руна* и Павићеве збирке приповедака *Гвоздена завеса*, Александар Јерков („Тајна Европе и српске књижевности. О истини која се не види јер је свима пред очима“, *Српски језик, књижевност и култура у процесу евроинтеграција (зборник)*), ур. Милош Ковачевић и Драган Бошковић, Филум, Крагујевац 2014, стр. 53-55) представио је Европу која се предаје хипертрофираној моћи – белом биму и Минотаура као перверзију моћи и власти. Јерков се задржао, међутим, само на антологијском „Већвудовом прибору за чај“. Иако је роман *Звездани плашт* неупоредиво мање естетске вредности, он носи горки укус 1999. године, када је Европа заборавила на љубав са Балканом коју је доживела на леђима белог бика (у ослобођењу од тежине), изгубила љубавно памћење и постала само Минотаур, перверзија моћи. Исто је заборавила и као Лили Т. у *Кутуји за писање*, када је тињао рат у Босни.

⁵⁰⁵ Исто, стр. 139-140.

⁵⁰⁶ Исто, стр. 140-141. Шекспирово дело остварује занимљиве кореспонденције са нашом народном традицијом, тако да је ова Павићева опаска о *Магбету* такође мали књижевно-историјски сигнал који читаоца усмерава ка том правцу размишљања. Видети рад: Драгиша Лапчевић, „Шекспир и наше народне умотворине“, *Мисао*, књ. 2, св. 2, 1/ 1919, стр. 489-496.

Излаз из љубавног заборава и коби бугарштице записане у 15. веку, јесте „Слово љубве“ деспота Стефана такође из 15. века (зачетак ренесансе) које Филипа сања и које јој посредује Св. Петка („Лето и весну Господ сазда/ што и псалмопевац каза...“⁵⁰⁷) и зато на крају романа читалац може да брисањем Минотајевог имена и бележењем имена Љубави („име рекавши“) спасе љубав Јунакиње и њеног драгог.

Други пут спасења нуди прича о Архондули Нехама⁵⁰⁸ и Димитрису Хермеру, која говори о могућности остварења љубави у оних 40 дана након смрти, када човек није свестан да је мртав и када је и жив и мртав: „Играла сам у докторовом сланом пољупцу све док се нисмо нашли у његовој кајути [...] Да ли је могуће да сам већ 40 дана мртва, а да то нисам приметила? [...] узела сам 'Библију', ставила длан на лево око и прочитала десним место одабрано насумице – 38. псалам, стих десети. Затим сам покрила дланом десно око и прочитала левим место из 'Прве књиге о царевима' (6, 38)“.⁵⁰⁹ Оба пута, повезана су са псалмима и са светом који је изван стварности коју живе ликови: свет читаоца и свет смрти. Оно што је ту парадоксално, а што је уједно карактеристично и за догађаје у бугарштицама јесте што ни „откривање правога лица догађаја ништа не мења [...] Живот и смрт могу измењати места а да се при томе ништа не промени“.⁵¹⁰ У случају Архондулине љубавне приче то се делимично и десило – иако је љубав доживела мислећи да је жива, сазнање да је мртва већ 40 дана и да је слан укус љубави осетила баш у првим данима смрти, ништа тој љубави само наизглед није ни дало ни одузело: добила је „кућу“ за којом је трагала (*Архондулина кућа*), дошавши до ње на таласима смрти, а ношена љубављу у хароновској бродској кабини доктора Димитриса.

СЕДАМ СМРТНИХ ГРЕХОВА и ВЕШТАЧКИ МЛАДЕЖ: Gesamtkunstwerk

⁵⁰⁷ Исто, стр. 46.

⁵⁰⁸ Архондула Нехама (музичар) имала је пријатељицу Агату (архитекту) са којом је можда узлетела оним авионом који се срушио и одвео их у смрт које нису свесне. Читалац у лику Агате из романа *Звездани плашт*, може да препозна лик Агате Малоншић, чија је мајка била од рода Нехама, из приповетке „Крчма код седам сиса“. Од Нехаминих је и Клара Ашкенези из Израела, имагинарна списатељица приче „Време у боци“, Павићевог романа *Позориште од хартије*. У том смислу, Агата и Клара својеврсне су двојнице Архондуле.

⁵⁰⁹ Исто, стр. 123. Десети стих из 38. псалма гласи: „Оглувонемех и не отварах уста своја, јер си то ти учинио“, а место из „Прве књиге о царевима“: „А једанаесте године месеца Вула, који је осми месец, сврши се дом са свим стварима својим и са свим што му припада. Тако га сазида за седам година.“ Одабрана места нису случајна, будући да се пре прочитаног јунакиња питала да ли почиње да слепи као и доктор, а након прочитаних редака Архондули се указала кућа наслеђена од деде за којом је трагала читавог живота.

⁵¹⁰ М. Павић, *Историја српске књижевности барокног доба*, стр. 448.

Оно што је *Архондулина кућа* за роман *Звездани плашт*, за роман *Седам смртних грехова* (2002) су куће: Луке Ђеловића (Краљевића Марка 1)⁵¹¹, Димитрија Перовића (Црногорска 8), браће Крсмановић (Карађорђева 59), Тодора Милишића и трговца Николића (Карађорђева 42 и 44), кућа у улици Светозара Радића 9, башта крчме „Знак питања“ (Краља Петра 6), испред Монакове куће (Гаврила Принципа 5). О свим знаменитим београдским трговцима и њиховим задужбинама у чијим се просторима одигравају призори из Павићевог романа, налазе се подаци у двотомној књизи *Успон Београда: послови и дани трговаца, привредника и банкара у Београду XIX и XX века (I-II)*.⁵¹²

Архондула је кућу нашла у вечности своје смрти, док је наратор романа *Седам смртних грехова* за вољену ЈМ, коју намерава да доврача у свој живот⁵¹³, опремио кућу Луке Ђеловића („стил нове ренесансе са елементима необарока“⁵¹⁴) онако како у стварности не постоји, већ у „симулираном бескрају и привременој вечности“.⁵¹⁵ У свом послу, наратор посебну пажњу придаје степеништу које намерава да преправи: „решио сам да степениште преправим [...] у постељи док удишем ваздух, јасно видим у мислима то ново степениште“,⁵¹⁶ можда баш за два сна ЈМ која би се кретала по том „двокраком барокном степеништу“.⁵¹⁷ Придавање значаја степеништу карактеристично је за барокну архитектуру: „степенице постају један од најзначајнијих делова здања [...] То је веома театрална епоха, па су отуд велика улазна степеништа у палатама често подизана. Она обједињују склоност ка сложеним схемама, раскоши и покрету“.⁵¹⁸

⁵¹¹ Лука Ђеловић умро је у кући Краљевића Марка 1 и то на датум који се подудара са датумом рођења Милорада Павића (по старом календару). Васо Милинчевић, „Задужбина Луке Ђеловића Београдском универзитету“, *Велика школа и велики професори: Огледи и документа из српске књижевности, Велике школе, БУ и српске културне историје*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд 2006, стр. 88.

⁵¹² Миливоје М. Костић, *Успон Београда: послови и дани трговаца, привредника и банкара у Београду XIX и XX века (I-II)*, Библиотека града Београда; Историјски архив Београда; Завод за заштиту споменика културе града Београда; Пословни центар Грмеч. Београд 1994. Лука Ђеловић Требињац умро је 1929. године; преци су му се у 16. и 17. веку борили против Турака на страни Млечана, а у Београд га је примио земљак Нићифор Дучић. Универзитету у Београду завештао је своја добра (стр. 30-39). Један од браће Крсмановића (Љуба) завештао је своја добра српској војсци (стр. 56), док су наследници Димитрија Перовића приложили Српској академији наука средства за оснивање фонда са задатком да штампају дела и расправе (стр. 106).

⁵¹³ Милорад Павић, *Седам смртних грехова*, Плато, Београд 2002, стр. 18.

⁵¹⁴ Исто, стр. 10.

⁵¹⁵ Исто, стр. 21.

⁵¹⁶ Исто, стр. 13.

⁵¹⁷ Исто, стр. 20.

⁵¹⁸ *Како препознати уметност: Барок*, прев. с италијанског Светлана Ђурић, Вук Карацић, Београд 1980, стр. 28-29. О степеништу видети и: Хајнрих Велфлин, *Ренесанса и барок: Истраживање о суштини и настанку*

Отуда се ЈМ не само кретала по степеницама као по диркама клавијатуре од највишег до најнижег тона/ степенице, већ је добила и пространу музичку собу где би играла уз звуке „Месечине“, а у даљем току романа, наставља се прича управо у смеру приповедања о музици: тајни „слатке пљувачке“ („неко женско име које је певач могао послати кроз песму [...] она је божји дар, или се постиже пијењем чаја од траве исоба, а можеш ако се љубиш дуго с неким ко има ту пљувачку да се заразиш“⁵¹⁹) и умећу читања Тургењева док се напамет свира Брухов концерт за виолину и оркестар („то је одвајало технику прстију од мисли и стварало лакоћу која није зависила од било чега рационалног“⁵²⁰). Одвајање технике прстију од мисли, истовремено стварање уметности (свирање) и реципирање (читање) онемогућава прелаз, тј. музичко-литерарни *сфумато* већ и једно и друго траје напоредо, што у извесном смислу ствара привид „идеологије лажне свести“.⁵²¹ Таквом напоредном радњом не ствара се, дакле, уметност, нема промена, иновација, јер се композиција изводи напамет и понавља се нотни образац, а читалац чита само оно што је написано. Једино што је ту вредно јесте необичност напоредне радње која се исцрпљује у првобитном извођењу.

У даљем романескном низању седам смртних грехова кроз дискурсе о седам уметности, после архитектуре и музике, дошло је сликарство. Павић је с једне стране проблематизовао *Седам смртних грехова* Хијеронимуса Боша, а с друге је узео као баланс на приповедачком тасу: Богородицу „са животним извором благодети“ коју је сликао 1744. године Христифор Жефаровић.⁵²² Наратор је као што је имагинарао степениште за ЈМ, ноћу у мраку замишљао „како је Хијеронимус Бош насликао седам смртних грехова

барокног стила у Италији, прев. с немачког Бранка Рајлић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад 2000, стр. 142-143.

⁵¹⁹ М. Павић, *Седам смртних грехова*, стр. 30; 32. Трава исоба помиње се и у роману *Звездани плашт*, али је и део псалма 50. Прича о „слаткој пљувачки“ може се прочитати и у виду есеја „Павароти“ (М. Павић, *Роман као држава и други огледи*, стр. 151-156).

⁵²⁰ М. Павић, *Седам смртних грехова*, стр. 29.

⁵²¹ Teodor Adorno, „Zloupotrebljeni barok“, *Rukovet*, прев. Марија Вујић, год. XXXVI бр. 11, 1990, стр. 2149.

⁵²² На „Животном извору благодети“ тријумфује барок, а година 1744. јесте најплоднија година Жефаровићевог стварања. Не зна се узор овог бакрореза, али се сам настанак везује за Млетке или Свету Гору. Христифор Жефаровић није био мајстор који се бави студијом форме и стила, већ немиран дух, прост, примитиван, вредан, хетерогене стилске пријемчивости, у *грешним* распонима од средњевековних шема до рокајних орнамената. Ипак, Жефаровићево дело одиграло је значајну улогу у формирању нашег грађанства. Према: Динко Давидов, „Христифор Жефаровић први српски бакрорезац XVIII века“, *Каталог Христифор Жефаровић илирико српскиј обичиј зограф: Дело Христифора Жефаровића*, Галерија Матице српске, Нови Сад 1961, стр. 47-58. Публикација је објављена поводом 220 година од појаве првог српског бакрореза и прве српске штампане књиге новијег доба, што се везује за Жефаровићеву делатност.

[...] Из једне такве мисли родила се и Бошова слика [...] та мисао је тужна и истинита. Она гласи: 'Нико се не смеје у мојим сновима'⁵²³.



Слика бр. 8: Хијеронимус Бош, „Седам смртних грехова“

Сликајући икону Богородице јунак романа није сликао воду: „Оставио сам огледало да делује као вода“⁵²⁴. Судбина ове иконе јесте да је била и сат и икона, висила је у сновима Даласене док јој нису убили дете, а рупа на средини сакупљала је звуке⁵²⁵. То огледало видело је свих седам смртних грехова⁵²⁶ и начин на који је представљено имагинативно одговара Бошовој слици, с тим изузетком што на икони нису греси већ Богородица на чудотворном извору, од кога је најпоследње остао само извор (огледало). Огледала су иначе сматрана за инструмент греха, али у западноевропској барокној архитектури сакралних објеката, она улазе у црквене просторе и тако се њихов симболички смисао апсолутно преображава.⁵²⁷ Суштина западноевропске и источноевропске уметности, пак, није иста: код Боша човек се самоспознаје кроз грехе, а на икони Богородице, кроз прочишћење „животним извором“. И Бошова слика и

⁵²³ М. Павић, *Седам смртних грехова*, стр. 42.

⁵²⁴ Исто, стр. 41.

⁵²⁵ Исто, стр. 134.

⁵²⁶ Исто, стр. 133.

⁵²⁷ Ги Скарпета, „Видови барока“, *Повратак барока*, прев. Павле Секеруш, Светови, Нови Сад 2003, стр. 28.

Жефаровићева Богородица својеврсна су округла огледала са *рупом* као прозором у свет сопства.⁵²⁸

Интересантно је, међутим, да Жефаровић има и графику у којој је представио и врлине и мане, али у облику цвета, чија је круна Љубав, а подземље – завист, док су и Бошови греси распоређени кружно око средишта као својеврсне латице:



Слика бр. 9: Жефаровићева графика: Приказ порока и врлина

Смртне грехе је у првој српској штампаној књизи лирике *Краткоје написаније о спокојној жизни* (1788), опевао и Алексије Везилић, и то кроз ефектне песничке слике о змијском корену грехова, што је јасна алузија на првобитан грех прогнаних Адама и Еве. Не стога случајно и са и без алузија на Везилића и јунаци Павићеве прозе носе у себи прародитеље и њихову парадигму грехова. Код Везилића та се парадигма пластично може описати Јаковљевим лествицама по којима се душе пењу или падају⁵²⁹, код Павића за тако нешто служе двокраке барокне степенице, архитектонски одговор на лествице, док је Жефаровић у представама „Прародитељског греха“ и „Лествица Јаковљевих“, с осећајем за волумен, мада цртачки несигурно и помало карикатурално, вешто стварао илузију тродимензионалног простора.⁵³⁰

⁵²⁸ Жефаровићеве везови у стилском погледу показују успелу симбиозу уметничког схватања Истока и Запада. Према: Добрила Стојановић, „Везови Христифора Жефаровића“, *Каталог Христифор Жефаровић илирико сербскиј обшчиј зограф: Дело Христифора Жефаровића*, Галерија Матице српске, Нови Сад 1961, стр. 72.

⁵²⁹ Илустрацију на корицама Везилићеве *Спокојне жизни* (прир. Мирјана Д. Стефановић, Службени гласник, Београд 2011) управо чине Јаковљеве лествице.

⁵³⁰ Олга Микић, „Христифор Жефаровић и живопис манастира Бојана“, *Каталог Христифор Жефаровић илирико сербскиј обшчиј зограф: Дело Христифора Жефаровића*, Галерија Матице српске, Нови Сад 1961, стр. 15.

Тродимензионално дело најуже узев јесте вајарско дело. Што се тиче вајарства као једне од седам грешних уметности, испрва се чини да нема нити једне алузије на ову уметност у роману *Седам смртних грехова*. Међутим, можда је вајарство скопчано са књижевношћу као уметношћу⁵³¹, али експлицитан пример може се пронаћи у роману *Вештачки младеж*, где је естетистички и херменеутички функционализована скулптура сликарке⁵³² Ферете Су, под називом „Трбушна плесачица“. „Трбушна плесачица“ јесте подвојено поглавље романа, али штампана је и засебно као једна од прича, што важи и за „Запис на коњском ћебету (о Адаму и Еви)“. Тако је љубавна сторија Филипа Рубора и Ферете Су не само пример Павићевог аутобиографског приповедања, већ је прожета митским и библијским љубавним причама и Павићевим лајт мотивом – растављених љубавника који је сагледив кроз призму „велике приче о уметности и уметнику“.⁵³³

Једна од прича о растављеним љубавницима јесте из *грешне* „Собе изгубљених корака“ које раздваја припадност различитим световима: свету књижевног дела (Лена) и свету реалности (читалац, где падају бомбе), а љубав се одиграва у *причи*. Лена остаје трудна, будући да је читалац оплодио и то својом причом о филму *Трећи човек*, коју јој није испричао до краја, па завршетак сања њено чедо у стомаку: „дете у њој сања један од завршних prizora из филма 'Трећи човек' [ноћ и у ноћи огроман точак пун кабина које светле. Окретале су се као вртешка]. Онај недопричани део филма, који је читалац однео у сећањима остављајући своје семе у њој“.⁵³⁴ Према Хаузеру, један од уметничких погледа

⁵³¹ „Ја сам покушао да се приближим скулптури [...] у 'Хазарском речнику' који није једносмерна улица него се може читати и од краја ка почетку, или на прескок, доживљава се феномен гледања слике или – ја бих додао – пре скулптуре, где није важно од којег дела ћете почети разгледање, а дело можете да обиђете и осмотрите са свих страна. То нас доводи до формуле [...] То је једна дефиниција барока, која гласи: 'Барок је покушај да се немогуће оствари у свим правцима'“. Milorad Pavić, „Barokni sloj u 'Hazarskom rečniku'“, *Delo*, god. 32, knj. 32, br. 6, 1986, str. 4.

⁵³² Немачки барок на пример одликује брисање разлика између појединих уметности; вајарство и сликарство мењају места (Slobodan Grubačić, „Pukotina u nebeskom svodu: kontrareformacija i tridesetogodišnji rat. Nove države u baroknom ruhu“, *Istorija nemačke kulture*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad 2009, str. 219). Стога се сликарка Ферета Су можда бави вајарством, иако је по вокацији примарно сликарка.

⁵³³ О дискурсу *парезичног говора* који се може препознати у односу „велике приче о уметности и уметнику“ која открива „присуство мале приватне приче о сликарима Филипу и Ферети“, писала је Мирјана Бојанић Ћирковић у раду „Парезија као стратегија читања Павићевог 'малог романа' о 'великој причи'“, *Летеће виолине Милорада Павића*, зборник, стр. 175-184.

⁵³⁴ М. Павић, *Седам смртних грехова*, стр. 104.

барока може се концизно одредити као филмски, у смислу у којем је филмско део „духа колпортаже“ (преношења вести).⁵³⁵

Павић се одабравши баш овај филм за подтекст свог романа, определио за барокну струју која прожима филм (Базен, Ајзенштајн, фон Штрохајм, Штернберг, Велс, Раул Руиз)⁵³⁶. Орсон Велс кога помиње Скарпета управо је филмом *Трећи човек* (1949) стекао популарност, а уз то, радња филма дешава се у бечком подземљу, граду кога је истраживач барока именовано градом лепе декаденције и метафором једног уништеног света који нас се све више тиче⁵³⁷. Павић је вероватно одабрао ноар филм, не би ли свој роман о *грешним уметностима* филмско-онирички осенчио ироничном ауром аустријске престонице, градом Малера, Фројда, Рота, Шенберга, Броха, али се антисемитизам „развио управо у једном од најкултурнијих градова света таквом снагом, да то доводи у питање општеприхваћене идеје по којима једино култура може да се супротстави варварству“.⁵³⁸

У интервјуу „Ново осветљење наше књижевности“, Павић је као највећу врлину коју омогућује примена барокних критеријума на књижевност, одредио могућност интердисциплинарног општења музике, сликарства и литературе.⁵³⁹ Интересантно је и да постоје и визуре према којима се немачка барокна драма упутила уметничком циљу Рихарда Вагнера: „Антиципирала је тотално или 'универзално' уметничко дело, 'Gesamtkunstwerk' у коме ће бити сједињене све уметности“.⁵⁴⁰ Уколико би ово виђење

⁵³⁵ Дивна Вуксановић, „'Дух колпортаже' филозофије Ернста Блоха“, *Барокни дух у филозофији: Бењамин – Адорно – Блох*, Институт за филозофију, Београд 2001, стр. 160.

⁵³⁶ Г. Скарпета, „Игра“, *Повратак барока*, стр. 31.

⁵³⁷ Исто, стр. 62. Слободан Владушић је пишући о Црњанској перцепцији Беча, указао да је за Доситеја Беч био „простор трговине знањем“, у случају Бранка Радичевића „Беч је место губитка изворног идентитета, па је, из угла романтичарског склопа вредности, то простор кварења човека“, док „послератну перцепцију Беча Црњанског одређује, дакле, идеја 'некрополиса', мртвог града [...] некада жив и моћан град, сада лешина која се пуши у тамној зимској ноћи“. „Крах империје највише је погодио музеје, донекле галерије, а најмање оперу“, а „замислити метрополу као лешину, значи видети да у њој чили модерност“ (С. Владушић, „Беч: мртва метропола“, *Црњански, мегалополис*, Службени гласник, Београд 2011, стр. 57-72). Са Скарпетиним виђењем Беча више се подудару Винаверово виђење Беча у тексту *Беч, стаклена башта на Дунаву* („Данас су руже нешто свенуле. Али још увек цветају“). „Винавер успева да у преосталом Бечу пронађе трагове модерности чије је постојање Црњански одрицао. У том смислу посебно одјекује наслов другог поглавља Винаверовог текста: 'Стара и нова мисија Беча'“ (С. Владушић, *Нав. дело*, стр. 69).

⁵³⁸ Исто, стр. 87. Бечу и Венецији Скарпета је посветио читаво поглавље „Венеција, Беч: 1. Тијеполо: Уметност грознице; 2. Бечке улице“, стр. 37-92.

⁵³⁹ Милорад Павић, „Ново осветљење наше књижевности“ (интервју; Љубиша Ђидић), *Багдала*, 13, 142, 1971, стр. 10.

⁵⁴⁰ S. Grubačić, *Istorija nemačke kulture*, str. 191-192.

било примењено на роман *Седам смртних грехова* могло би се о њему говорити као о покушају да се све уметности барокно сједине унутар књижевног дела, а барокни поглед како помиње Хаузер обухвата целину.

Поступком, пак, барокне представе стварности писац је увио у роман и причу о стварању и јачању грађанског друштва код Срба: Жефаровићево дело, подсетимо се, утицало је на формирање грађанског друштва, а куће из романа сведоче о јачању грађанског друштва („успону Београда“) на почетку 20. столећа и племенитом задужбинарству које се након Другог светског рата урушава и постаје *грешно*. Филм, пак, као седму уметност Павић је искористио да представи густу мрежу сплетених (ноар) стварности: реалности, књижевног дела, филма, света снова, које за позадину имају декаденцију и пропадање аустријске престонице као стецишта и изворишта културе.

Стварност сна је у овом роману представљена као „река која тече само ноћу док спаваш. На крају живота та река твог сна се улије у море свих снова васељене, у море које је чека на ушћу, на њеном увиру“.⁵⁴¹ Плаве су очи Марије из последњег поглавља („има очи ко различак потољен у богојављенску водицу“⁵⁴²) као очи Мокадесе ал-Сафера, али и мирис жудње има плаву боју, као и среда из песме „Последња плава среда“.⁵⁴³ Море према наводу из романа долази на крају живота, али нигде се не спомиње смрт, тако да се стиче утисак да се смрт избегава или одлаже увирањем у седам уметности као у седам грехова. Павић нам сугерише да постоји тренутак „када се снови током твог починка зауставе [...] Тада је сан као мирна вода и у том часу можеш да узводно запливаш кроз сан [...] На крају ћеш имати годину или две живота више него што би иначе имао“.⁵⁴⁴ Можда је то време довољно за стратегију новог „успона“.

УНУТРАШЊА СТРАНА ВЕТРА: роман-кадуцеј

„Both rob'd of aire, we both lye in the ground,
Both whom one fire had burnt, one water drown'd“

⁵⁴¹ Исто, стр. 36.

⁵⁴² Исто, стр. 130.

⁵⁴³ Исто, стр. 73. У музичкој нумери групе *Оружјем против отмичара*, под називом „У колору“, празнични дани су шарени, четвртак је зелен, викенд је жут, а среда је плава.

⁵⁴⁴ Исто, стр. 36.

За разлику од романа *Седам смртних грехова*, у *Унутрашњој страни ветра* плава боја најексплицитније је предочена плавим папиром на средини романа-клепсидре који прелама роман на женску и мушку причу о Хери и Леандру. Сусрет јунака могућ је једино у смрти (чија је манифестација плави папир), а јунаци путују кроз време (од 17. до 20. столећа) не би ли се сусрели у смрти на средини књиге. Љубавници који се срећу у смрти путујући кроз време, предмет су и Павићеве поеме „Прстен“ (1982), конкретно 4. песме која најдиректније кореспондира са романом *Унутрашња страна ветра*: „Звезда се сенке сретају на нама/ брзина ваге у мени, у теби близанци/ није свеједно којој звезди смо тама [...] После смрти срешћемо се где год се са/ светлом/ сазвежђа ваге помеша светлост близанаца/ у светлости нам завичај тој биће што се/ баца/ и губићемо завичај са петлом“.⁵⁴⁶

Могли бисмо онда поставити питање – о којем би се то сазвежђу смрти радило у којем се срећу Хера и Леандер и које би то значењско поље могло отворити. У одломку из поеме „Прстен“ запажа се аутобиографски⁵⁴⁷ детаљ песника: познато је да је Павић био рођен у знаку ваге, подзнак шкорпија, у астечком хороскопу то је змија⁵⁴⁸. Роман *Унутрашња страна ветра* роман-клепсидра, подељен је на два дела (причу о Хери и причу о Леандру) за неке истраживаче је и као карта подељена напола („дама-пуб“) ⁵⁴⁹, „један лик у два принципа“⁵⁵⁰ али и „грчки оригинал“ (Музејева прича о љубавницима) разломљен на два огледала и три превода (српски, латински и француски).⁵⁵¹ Сазвежђе Змије јединствено је својом поделом на два дела између којих је констелација Змијоносац,

⁵⁴⁵ Џон Дан песник је енглеског барока, кога је Милош Црњански одредио као „песника унутарњег живота“ и „преполовљеног живота“ на љубавне авантуре и проповедања о људској смрти. Милош Црњански, „Џон Дан“, *Есеји и прикази*, изабрали и приредили: Бошко Петровић и Стојан Трећаков, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1991, стр. 221-222. Није неискључено да је како епиграм енглеског песника, тако и есеј Црњанског могао инспирисати Милорада Павића.

⁵⁴⁶ Милорад Павић, „Прстен“, *Анахорет у Њујорку*, СД, књ. 7, Просвета, Београд 1990, стр. 155.

⁵⁴⁷ О аутобиографским елементима у романима *Друго тело*, *Позориште од хартије* и *Вештачки младеж* писала је Јулија Драгојловић у раду „Милорад Павић у стваралаштву Милорада Павића“, *Књижевна историја*, год. 45, бр. 150, 2013, стр. 499-511.

⁵⁴⁸ М. Павић, „Аутобиографија“, *Роман као држава и други огледи*, стр. 7.

⁵⁴⁹ Ала Татаренко, *Поетика форме у прози српског постмодернизма*, стр. 227.

⁵⁵⁰ Јасмина Михајловић, *Приче о души и телу: слојеви и значења у прози Милорада Павића*, Просвета, Београд 1992, стр. 101.

⁵⁵¹ Миодраг Радовић, „Спекуларни роман Милорада Павића“, *Књижевност*, год. 47, бр. 2-3, 1992, стр. 508.

а између осталог, запажа се да се Павићеви јунаци Хера (Херонеја Букур) и Леандер (Миљко, Радача Чихорић, Иринеј Захумски) преображавају у змије!

Херонеја је најчешће сањала змију „која не сме да пређе преко сенке дрвета“, а сматрала је и да се сан може схватити и као животиња⁵⁵². Тако се јунакиња претварала у свој сан: „гледајући га [питомца] као змија жабу“⁵⁵³ и будећи се „са утиском да јој се језик расцепио као у змије, али је осећала само његов леви крак“, ношена мишљу „Препадни човека, и одазваће се животиња!“⁵⁵⁴ С друге стране, Леандру је гатао (змијски) пророк који није од дубровачких пророка: „Рекао је Леандру да зине, пљунуо му изненада у уста, па је затим и сам зинуо. Кад му је Леандер вратио пљунувши и он пророку у чељуст [...] Ја видим далеко у будућност [...] А коме треба оно што ће се збити кроз две до три стотине година? [...] Боли ме реп за то. Али има и других, скуних гатара, у Дубровнику на пример, који проричу шта ће се збити сутра“.⁵⁵⁵

Херина метаморфоза одређена је дакле њеним стапањем са сном (змија као сан), а Леандров преображај сагледив је кроз народну причу „Немушти језик“: „Чобан зине, а змијињи му цар пљуне у уста, па му рече: 'Сада ти пљуни мени у уста'. Чобан му пљуне у уста, а змијињи цар опет чобанину. И тако три пута пљуну један другом у уста, па му онда змијињи цар рече: 'Сад имаш немушти језик“⁵⁵⁶, с том разликом што Павићев јунак није постао познавалац говора животиња и птица, већ је постао прозорљив (змија као увид у будућност⁵⁵⁷). Тако је Херин језик у знаку „прилога времена сањаног“⁵⁵⁸, а Радачин живот (градња манастира и водопис река) у знаку грчког слова тета Θ (слово графички одговара дводелном сазвежђу Змије), којим почиње име Богородице на грчком⁵⁵⁹, а у појединим

⁵⁵² Милорад Павић, *Унутрашња страна ветра*, стр. 10-11.

⁵⁵³ Исто, стр. 13.

⁵⁵⁴ Исто, стр. 19. Херонеја је држала часове француског језика, а Павић је у једном од интервјуа изјавио како је „учење страних језика, уистину, 'претварање у разне опчињујуће животиње“ (Мило Глигоријевић, „Савршена поза“, *Грађевина животописа*, Службени гласник, Београд 2008, стр. 101).

⁵⁵⁵ Исто, стр. 14-15.

⁵⁵⁶ „Немушти језик“, *Народне приповетке*, прир. Снежана Самарџија, Драганић, Београд 1999, стр. 18-19.

⁵⁵⁷ У причи „Коњи св. Марка или Роман о Троји“ (која је инкорпорирана и у роман *Последња љубав у Цариграду*) овакву привилегију погледа у далеку будућност омогућава инорог.

⁵⁵⁸ М. Павић, *Унутрашња страна ветра: Хера*, стр. 22.

⁵⁵⁹ Исто, Леандер, стр. 12.

представама Богородица је представљена како успоставља axis mundi држећи змију под петом а голуба изнад главе⁵⁶⁰.

Но, ваља у овом контексту указати и на разноврсне птице које се јављају у причи о Леандру (ћук, фуга, петао, лабуд, папагај...) и на дрво из Хериног сна где се змија „понашала као да је грана све док нека птица не би слетела на њу. Тада би јој поставила питање. Ако птица не би знала тачан одговор, змија би је појела“.⁵⁶¹ Херина змија задобија атрибуте сфинге (чија је једна дојка млеко и лек, а друга отров, баш као и змијски отров који може да буде лековит). Међутим, и змије и птице су на оси света, али и кадуцеју, штапу који је атрибут Хермеса, гласника богиње Хере, а власник кадуцеја посредник је између две космичке сфере,⁵⁶² и водич мртвих. Кадуцеј је у алхемији и синтеза супротности⁵⁶³: мушког (сумпор) и женског (жива), тако да је Павићев роман-клепсидра, уједно и роман-кадуцеј, чији кадуцеј проноси поруку бога гласника о томе да је додир ипак могућ: „Хера је умрла мислећи да је додир ипак могућ!“⁵⁶⁴ и „пре но што је икону засула земља, личила је на једино слово које је научио, на слово тета, и он је, видевши је, помислио: - Дакле, ипак је додир могућ!“⁵⁶⁵



Слика бр. 11: Кадуцеј

⁵⁶⁰ Према: Лидија Делић, „Змија, а српска. Змија у просторном коду“, *Гује и јакрепи: књижевност, култура (зборник)*, ур. Мирјана Детелећ и Лидија Делић, Балканолошки институт САНУ, Београд 2012, стр. 130.

⁵⁶¹ М. Павић, *Унутрашња страна ветра: Хера*, стр. 10.

⁵⁶² Л. Делић, „Змија, а српска. Змија у просторном коду“, стр. 131.

⁵⁶³ Као један од битних „позива барока“, Мирча Елијаде одредио је „тежњу ка поновном спајању супротности“. Мирча Елијаде, *Глосаријум (Аспекти барока): Mircea Eliade, „Glossarium (Aspect du baroc)“, Cascaes, t. Monique Saint-Côme, Février 1945, p. 204.*

⁵⁶⁴ М. Павић, *Унутрашња страна ветра: Хера*, стр. 64.

⁵⁶⁵ Исто, Леандер, стр. 20.

На врх кадуцеја уграђено је огледало (плави папир?) што је на текстуалној равни романа и више него функционализовано. Ликови-змије сплетени око наративне осе с мотивском потпором птица (чија су синегдоха крила), уједно су и јунаци *speculari* који су лакановски речено – дошли до стадијума огледала.⁵⁶⁶ Миодраг Радовић је поред ове спекуларности истакао и рефлектујућу интертекстуалност као *speculum multiplex* с ефектом огледала, ослањајући се на размишљања Хенрија Џемса и Валтера Бењамина.⁵⁶⁷ Она се одвија на равни аутоцитатности⁵⁶⁸, цитатности⁵⁶⁹, али и самог идејног преламања женске у мушку причу и обратно: „у митолошком смислу и ониричком поимању Артемидора огледало за мушкарца значи жену и за жену мушкарца“⁵⁷⁰.

Речима Павићевих маниристичких стихова из *Хазарског речника* говорећи „образ мој за твој се замини“, тј. – смрт се Леандрова за Херину замени, а Леандрова јесен и зима („цео живот носио је у себи зиму“⁵⁷¹) за Херино пролеће и лето (Хера је лети уплитала у косу траку, а на пролеће правила од косе бич⁵⁷²). Сплет Херонеје и Радаче утврђује ритам годишњих доба, што је такође у надлештву змија, као и спој мушког и женског принципа.⁵⁷³

Леандар је сахрањивао иконе, а Хера гледала како Јевреји сахрањују књиге. Леандер је био из породице зидара, ковача и пчелара, Херини су били минери. Леандер је свирао у сантуру⁵⁷⁴ (четири сатураша чине целину, а сантуру је свирала и Деспина), док

⁵⁶⁶ М. Радовић, „Спекуларни роман Милорада Павића“, стр. 509.

⁵⁶⁷ Исто, стр. 506.

⁵⁶⁸ Роман *Унутрашња страна ветра* аутоцитатно кореспондира са приповеткама „Запис у знаку Девнице“, „Борба петлова“, „Врт ужаса“, „Јаје“, „Варшавски угао“ и „Смрт Еугена Фоса“. О Павићевој аутоцитатности писали су Петар Пијановић, *Павић*, Филип Вишњић, Београд 1998, стр. 251. Ала Татаренко, *Поетика форме у прози српског постмодернизма*, стр. 228-229. А негативно је писала: Јасмина Ахметагић, *Унутрашња страна постмодернизма: Павић*, Београд 2006. Истраживању аутоцитатности код Павића битно је допринела Светлана Рајичић Перић, у раду „Лов на лептира у читању Павића: (само)преписивање или детерминисани хаос“, *Савремена проучавања језика и књижевности: Зборник радова са петог научног скупа младих филолога Србије*, год. 5, књ. 2, Филум, Крагујевац 2014, стр. 289-297.

⁵⁶⁹ Превасходно на причи о Хери и Леандру Музеја Граматика.

⁵⁷⁰ М. Радовић, „Спекуларни роман Милорада Павића“, стр. 509.

⁵⁷¹ М. Павић, *Унутрашња страна ветра: Леандер*, стр. 56.

⁵⁷² Исто, Хера, стр. 54.

⁵⁷³ Снежана Самарџија, „Ко се крије испод змијског свлака? Метаморфозе у жанровском систему“, *Гује и јакрепи: књижевност и култура (зборник)*, ур. М. Детелић и Ј. Делић, Балканолошки институт САНУ, Београд 2012, стр. 13-15.

⁵⁷⁴ Према Јелени Ристовић, Леандрово свирање у сантуру може се објаснити Фројдовим схватањем према којем свирање инструмента симболизује мастурбацију. „Овај вид каналисања сексуалне енергије кроз

Херин брат Манасија Букур свира виолину у квартету (виолончело, фагот, клавир, виолина). Леандер (византијска школа) гради јужну кулу, Сандаљ Красимирић (швајцарска школа) гради северну, а Херина грађа су „кукавичја јаја“⁵⁷⁵ – приче које убацује у преводе Анатола Франса, Пјера Лотија и Музила, попут Орфелина који слично чини са Јулинчевом *Историјом* у роману *Друго тело*.

Мрамор за зидање су „сати, дани и године, а сан и вино су лѐп“⁵⁷⁶ – отуда је Леандрова кула несагледива и надмоћнија од Сандаљеве (Красимирић је удаљен од снова именован – Сан-даљ, али и школом која је сувише рационална и прецизна као *швајцарски сат*). Херонејино „кукавичје јаје“⁵⁷⁷ била је прича о Петру Витковичу – времену које долази из смрти и мушким и женским душама које иду у паровима као у смрти.⁵⁷⁸ Воде из Леандровог завичаја уливају се бифуркационо у два мора – Јадранско и Црно море, Хера је сањала да спава на морској води. На таласима куле и „кукавичјег јајета“ допловили су једно до другог. Текст романа – текст је смрти кроз коју плове: Леандер је кулу градио у сенци, а цео роман у знаку је броја четири (4 сантураша, квартет, годишња доба, четворе очи, знакови у картама, печат за улазак на Свету Гору). Парни бројеви су бројеви мртвих.

ПРЕДЕО СЛИКАН ЧАЈЕМ: балада, бугарштица, вертеп, проскинитариион/ алегоријска приповест

И роман *Предео сликан чајем* дводелно је конципиран на роман-питање *Мали ноћни роман*⁵⁷⁹ и роман-одговор за љубитеље укрштених речи⁵⁸⁰. Међутим, овај роман је у

музику асоцира на Леандрову немогућност сексуалног додира са женом због урођеног животног ритма“. Јелена Ристовић, „Митска матрица и сан у Павићевом роману 'Унутрашња страна ветра'“, *Савремена проучавања језика и књижевности: Зборник радова са четвртог скупа младих филолога Србије*, год. 4, књ. 2, Филум, Крагујевац 2013, стр. 358.

⁵⁷⁵ Исто, стр. 25.

⁵⁷⁶ Исто, Леандер, стр. 11.

⁵⁷⁷ Атрибути богиње Хере били су птица кукавица и паун.

⁵⁷⁸ Исто, стр. 29-32.

⁵⁷⁹ *Мали ноћни роман* (који се сматра првим Павићевим романом) најпре је штампан у оквиру *Нових београдских прича* (Нолит, Београд 1981), затим у оквиру ценог издања романа *Предео сликан чајем* (Просвета, Београд 1989). Прво издање романа *Предео сликан чајем* (Просвета, Београд 1988) штампан је без *Малог ноћног романа*. Видети: Јован Делић, „'Мали ноћни роман': мит као огледало“, у књ. *Хазарска призма*, Дечје новине, Горњи Милановац 1991, стр. 152. *Мали ноћни роман* штампан је и засебно. Видети: Милорад Павић, *Мали ноћни роман*, Бигз, Просвета, Матица српска, Јединство, Београд, Нови Сад, Приштина 1985.

⁵⁸⁰ Ову поделу именован је Петар Пијановић, „Парадокси двокњијка у 'Пределу сликаном чајем'“, *Павић*, Филип Вишњић, Београд 1998, стр. 224.

знаку „Псеће звезде у знаку Сиријуса“, када „псећи ујед постаје отрован“.⁵⁸¹ Сазвежђе Пса налази се у спрези са сазвежђем Змије, па су тако и јунаци романа одређени особинама једне или друге животиње.

Први део романа (*Мали ноћни роман*) који је у знаку „Псеће звезде“⁵⁸² представља трагање Атанаса Свилара за оцем и сопственим идентитетом⁵⁸³. Свилар је идиоритмик који се бави занатом општежитеља (архитектуром) и то је корен његове „худе среће“ и болести од сопства. Отуда је и његов живот до 45. године живота (године од 10 шака соли⁵⁸⁴) – пасји живот. Свилар је на кућама разазнавао „пасја окна“, његова псећа размишљања и ситуације огледала су се и у љубавним односима са Рускињом и Цецилијом: „Сад знам чији се пас на моје име одазива“⁵⁸⁵ и „У чамцу су имали куче и неке новине. Она је из новина читала хороскоп свог кучета и потом повукла дим из његове луле“⁵⁸⁶. Пси су у роману и на сликама: „Насликали присуство одсутног, псе у трку по људским стазама“⁵⁸⁷, Атанасова светиљка везана је за таваницу псећим ланцем⁵⁸⁸, а Атанас је у преломним тренуцима свог живота Витачи и себи олизао очи⁵⁸⁹.

У првом делу романа су и две приче које функционишу као песме о Атанасовом животу – „Карамустафини синови“ и „Живот и смрт Јована Сиропулоса“. Те „песме“, као неке болести, „забугарио“ је непознати гуслар који није имао слуха, па их је Атанас запамтио као приче⁵⁹⁰. Не само да су Карамустафини синови рођени захваљујући грожђу са Атоса које је појела и њихова мајка и Карамустафина кучка, па је тако њихово

⁵⁸¹ Милорад Павић, *Предео сликан чајем*, Плато, Београд 2012, стр. 89.

⁵⁸² Јан Анджеј Морштин (Jan Andrzej Morsztyn, 1613-1693), пољски барокни песник и писац, сакупио је и објавио песме у књизи *Кањикули или Пасја звезда* (1647) и *Леут* (1667). Његове песме углавном су љубавне и немају већег значаја за кореспонденцију са Павићевим романом, међутим, битно је истаћи да је тема „пасје звезде“ карактеристична за барок, а да је Морштин остваривао плодне везе са француском литературом овог периода. Видети: Љубица Росић, „Барок“, *Историја пољске књижевности до 1914. године*, Завод за уџбенике, Београд 2013, стр. 84.

⁵⁸³ О потрази јунака за идентитетом, говори рад: Кристијан Олах, „Драма идентитета у 'Малом ноћном роману' Милорада Павића“, *Српска теологија данас: зборник радова петог годишњег симпозиона одржаног на Православном богословском факултету 14. децембра 2013*, прир. Радомир В. Поповић, Православни богословски факултет, Институт за теолошка истраживања, Београд 2014, стр. 581-601.

⁵⁸⁴ Исто, стр. 45.

⁵⁸⁵ Исто, стр. 25.

⁵⁸⁶ Исто, стр. 26.

⁵⁸⁷ Исто, стр. 42.

⁵⁸⁸ Исто, стр. 50.

⁵⁸⁹ Исто, стр. 202 (олизао Витачи очи дугим језиком), стр. 251 (олизао себи очи).

⁵⁹⁰ Исто, стр. 46.

чудотворно рођење повезано са рођењем штенаци,⁵⁹¹ већ је Кара Мустафа у епској традицији Балкана познат као јунак који болује.⁵⁹² Тема о болесном јунаку у српској и бугарској усменој поезији илустративна је и са становишта испитивања усмених родова и врста у јужнословенском контексту (епска и лирска песма, бајка у стиху, новелистичка песма, легендарна песма, балада),⁵⁹³ па тако и ово Павићево исписивање бугарштице (песме⁵⁹⁴) у виду приче проналази могуће објашњење. Уосталом, и у бележницама Атанаса Разина мешају се „његове епске и лирске мржње“⁵⁹⁵, али податак да је јунак онемогућен да понови песму, већ се она прозаично приповеда, назначава барем две појединости: да му напросто живот није *песма* и да је његово време лишено вредности епског света.

Обе приче, и о Карамустафиним синовима и о Јоану Сиропулосу повезује атоски контекст: чудотворно грожђе, историјски Сиропулос био је зограф, и животна посувраћења. Атанас је рођен и умро као Атанас Свилар, а Јоан Сиропулос је рођен и умро је као Грк, иако је живео као Бугарин Јован Сиролупов. То што је епицентар романа и унутрашњих романескних задатости Света Гора, такође обликује смислотворну платформу. Према Дмитрију Чижевском, аутору упоредне историје словенских књижевности,⁵⁹⁶ на чија се размишљања надовезује и сам Павић, колевка српског и украјинског барока је на Атосу, а барокни нови стил произашао је из древне византијске мистике, Хиландара 17. века.⁵⁹⁷

Није стога без значаја што Атанас који болује од цветне грознице, креће из Београда⁵⁹⁸ на море, на Атос, по лек и на пут ка себи. Његово „ходочашће“⁵⁹⁹ начелно је

⁵⁹¹ У народној бајци “Три јегуље“, да би затруднела, жена поједе комад јегуље, поједе комад и кучка, кобила и закопа се део иза куће, па се роде близанци: дечаци, пси, коњи, и сабље.

⁵⁹² Бошко Сувајџић, “Типови болесног јунака у српској и бугарској усменој поезији“, *Заједничко у словенском фолклору (зборник)*, ур. Љубинко Раденковић, Балканолошки институт САНУ, Београд 2012, стр. 194.

⁵⁹³ Исто, стр. 191.

⁵⁹⁴ У тој песми је “све лепше и другачије, повађени су јој зуби као змији да не уједе“ (М. Павић, *Предео сликан чајем*, стр. 81).

⁵⁹⁵ Исто, стр. 157.

⁵⁹⁶ Dmitry Cizevsky, *Comparative History of Slavic Literatures*, Boston 1952.

⁵⁹⁷ Милорад Павић, “Ново осветљење наше књижевности“, (интервју; Љубиша Ђидић), *Багдала*, 13, 142, 1971, стр. 11.

⁵⁹⁸ Београд је ознака за прву фазу Атанасове самоспознаје: „слатка места“ његове младости, мапа његових љубави, која се исписује београдским кућама.

блиско барокном проскинитарииону у смислу у којем су „предели“ Атанасове душе кроз коју пролази, заправо „метафизички пејзажи“. ⁶⁰⁰ Јасно, ти предели сликани чајем јесу његова душа болесна од цветне грознице којој је лек – чај ⁶⁰¹, а његов прави отац Фјодор, уосталом, сликао је чајем цвеће. Самим тим што роман носи наслов *Предео сликан чајем*, сугерише се и да је врт (предео) поистовећен са књигом, што је „у складу са гледањима метафизичких поета за које је природа 'mystic book'“ ⁶⁰² и што кореспондира са „пределом“ који се и код Венцловићевих тзв. *двоструких пејзажа* „претворио у алегоријску приповест о природи“ ⁶⁰³.

Ево како функционише алегоријски *двоструки пејзаж* на плану Павићевог романа: На Светој Гори, Атанаса је, дакле, дочекао врт његове душе и имена: „У њој је било чудно смешано биље: ајдучица, трњина, анис, нана, ахенија, слез, исоп, јагорчевина, ељда, споменак, вучија игла, лан, адам, рогач – све је расло заједно, цвеће с коровом, чај са травама [...] Ово је твој врт, рече му монах [...] нећеш овде наћи ни једну биљку да не почиње словом из речи 'Анастасије', којом си крштен. Овде је у правом значењу речи твоје име расађено у биље. Све твоје мисли, жеље, поступци, овде су проклијали и процветали, никли као цвеће или као коров“ ⁶⁰⁴. Тај врт сачинио је мајор Коста Свилар који заправо није био Атанасов отац, међутим, то у овом случају није примарно важно, будући да је за даљи ток романа значајније што свачији врт обликује родитељ, тј. предак. Том логиком ствари постаје јасније Атанасово касније тровање земљишта и куповина белих пчела, оног потомства које ће унапред изгубити врт и мед своје душе, или у чијим би душама било блато од суза као у параболичној причи о умрлом сину чија мајка непрестано плаче ⁶⁰⁵, а

⁵⁹⁹ Путовање јунака романа на Атос назвао је „ходочашћем“ Светозар Кољевић у раду „Ходочашће Атанасија Свиlara“, *Павићеви палимпсести (зборник)*, ур. Сава Дамјанов, Рачанска баштина, Бајина Башта 2010, стр. 40-46. Рад је првобитно објављен у часопису *Дело*, књ. 28, бр. 11-12, 1982, стр. 275-285.

⁶⁰⁰ М. Павић, „Метафизички пејзаж: Метафизичко путовање, или стари српски путопис 17. и 18. века“, *Историја српске књижевности барокног доба*, стр. 312-316.

⁶⁰¹ „Може се рећи да је традиционални човек налазио у природи биље које му је било потребно за одређене намене (магијске, култне, исцелитељске...)“ Зоја Карановић, „Врт и функција биља и растиња у традиционалној српској култури“, *XVIII столеће*, ур. Никола Грдинић, Завод за културу Војводине, Нови Сад 2012, стр. 251.

⁶⁰² Радмила Михаиловић, „О кончетистичким основама слике природе у српској уметности XVIII века“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, књ. 4, 1968, стр. 208.

⁶⁰³ Исто.

⁶⁰⁴ М. Павић, *Предео сликан чајем*, стр. 91.

⁶⁰⁵ „Сву је со из себе исплакала и сузе јој потекоше неслане. Тако, плачући, једне вечери она заспи и усни неки предео, пола у сунцу и цвећу [...] И у том блату – гледа – њен син! – Видиш, мајко, - рече јој он – они тамо шетају у осмесима и радости живих, а ово блато, где сам ја, то је од твојих суза“ Исто, стр. 128.

која обасјава црно поље романа: „Блато“. Амалију Ризнић могао је да спасе врт њених предака (родна земља) који је назван блатом јер је натопљен сузама.

Други део Атанасовог живота, када му недостаје још једно слово на почетку имена (оно с краја) па да постане човек, што представља његов „дијаболички знак“ који Сатану и човека изједначава у светлу Азередовог поимања Божјег поретка,⁶⁰⁶ није утемељен у врт и духовни свет, већ материјално и испуњавање унутрашњости архитектонских реплика (Плавинац, Бриони, Бели двор⁶⁰⁷) и предметима који немају интимну или породичну вредност, већ ону задату тржишном или аукцијском ценом. Када промени презиме у Разин, Атанасијев живот није више *пасји*, већ је у знаку ђавола (змије): Атанас је знао језике, а Вида Кнопф (сестра Витаче Милут) преводила је, засукала би рукаве и радила као да јој је ђаво пљунуо у уста⁶⁰⁸. Једна од Атанасових „гротескно-симболичких метаморфоза“ управо је била и у Виду Кнопф.⁶⁰⁹

Витача Милут, пак, у себи је сабрала и квалификатив Херонеје Букур (змијски језик) и принцезе Атех (сирена): „човечји језик у почетку [је] био расцепљен као змијски, па тек потом везан у чвор и тако постао један од два. Сењори Витачи се развезао опет“⁶¹⁰ и „заборавила је свој језик, а туђи није научила. Тако је остала зазидана у – песму [...] пева о нечем што је важније од живота, од успомена, од смрти, тако се пева неком ко може да вам обнови живот својим погледом. Да ли она то понавља песме које она курва Полихронија⁶¹¹ певуши у сребрном јајету госпође Јоланте Ибић [...] наслућује неки дубоки подводни⁶¹² алт“⁶¹³. Витачин божанствени глас⁶¹⁴ Павић је именовао као Axis

⁶⁰⁶ П. Пијановић, „Двери демонске космологије“, *Павић*, стр. 234.

⁶⁰⁷ Атанасијева опседнутост Титовим резиденцијама, „стаљинистичко-бронзовско“ утамничење Београда и Србије и неизвесни покушај ослобођења, у време објављивања романа нису били „добро прихваћен[и] од стране српског режима“, за разлику од *Хазарског речника*. Коста Николић, *Српска књижевност и политика (1945-1991): главни токови*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2012, стр. 191. О овом проблему писао је и Драган Жунић у књизи *Национализам и књижевност: Српска књижевност 1985-1995*, Просвета, Ниш 2002. Књига је доступна и у електронском облику: <http://rss.archives.ceu.hu/archive/00001127/01/133.pdf>

⁶⁰⁸ М. Павић, *Предео сликан чајем*, стр. 263.

⁶⁰⁹ П. Пијановић, „Двери демонске космологије“, *Павић*, стр. 233.

⁶¹⁰ М. Павић, *Предео сликан чајем*, стр. 335.

⁶¹¹ Полихрон је, као и Атос, један од прстију полуострва Халдике и његово име значи богатство боја.

⁶¹² Олга (из поглавља о три сестре) има водењикав глас, једном месечно мењала је табане као змија кошуљу, препознала је Атанаса тако што јој је пљунуо у ухо, па је њен говор почео да кривуда (Исто, стр. 207), из чега се може закључити да је Олга један од аспеката Витаче Милут.

⁶¹³ Исто, стр. 336-337.

⁶¹⁴ Витача је и сирена-херувим божанског гласа, али и она, попут принцезе Атех сублимира и демонске аспекте сирене: “И Ифигенија и Дездемона и Татјана Ларина и ја [Витача] заједно с њима са мојом Николетом све смо ми вампирице! [...] Те вампирице не сисају твоју крв. Понекад, можда, дођу ти у сан и

Mundi (на чијој су оси и пчеле и змија), она је ћутала и само је певала, а на старим фрескама рибе певају.⁶¹⁵ Песмом, дакле, Витача попут морске сирене дозива Неког песмом. Из контекста самог романа, није тешко закључити да се ради о Читаоцу у кога је Витача заљубљена и да у том случају море представља само књижевно дело по којем читалац плови, а јунакиња га нагони да у њега зарони.

Песме Атанаса Свицара биле су приче о Карамустафиним синовима и Јоану Сиропулосу – змије којима су повађени отровни зуби да не уједу. Витачине песме нису безопасне, од читаочевог пола зависи да ли ће јунакиња преживети у тексту романа, а пошто је њена егзистенција изједначена са егзистенцијом песме (јер она изван ње не постоји у божанском смислу) онда се поставља питање одрживости лирике и шта остаје од Витаче Милут ако јој одузмете песнички глас. У роману се, да поновимо још једном, „мешају епске и лирске мржње“, тј. љубави и мржње Атанаса Свицара и Разина (бугарштице у прози: епско) и Витаче Милут (љубавне песме: лирско). Интересантно је и да се управо као две форме пејзажистичког описа у реторици (*locus amoenus* и *locus horidus*) одређују као лирски и епски крајолик.⁶¹⁶ Романескна прича отуда поприма привид *баладичног крајолика* (укрштање лирског и епског, дакле лирско-епска врста⁶¹⁷).

Неке од типичних одлика балада јесу несрећни љубавници којима родитељи ускраћују право на личну срећу, тематика из породичног живота, сукоби између крвно или емотивно везаних људи, а на нивоу грађе садрже: прадавна веровања, историјске успомене, трагове паганског осећања јединства света и човека, али и двоверје, орнаменте народне фантастике и стварне догађаје.⁶¹⁸ Ево како се поетичке константе баладе утемељују у роману: Атанас Свицар је у картању са мајком изгубио Витачу. Љубавна прича зависна је у односу на породичну: трагање за оцем (Коста Свицар, Фјодор Алексејевич Разин), трагање за собом (љубавна мапа Београда), порекло Витаче Милут која има 49 имена, а чији идентитет чини седам њених преткиња (Петка, Амалија,

украду ти мало мушког семена, слатко просутог да оплоди машту“ (Исто, стр. 361). Поред сирене вампирице, препознаје се и Лилит (која ноћу краде мушко семе).

⁶¹⁵ Исто, стр. 193-194.

⁶¹⁶ Zoran Kravar, *Barokni opis*, Liber, Zagreb 1980, str. 102.

⁶¹⁷ У роману *Предео сликан чајем* постоји и драмски елемент – Прича о души и телу, која је представљена у виду барокног вертепа и „Плава цамија“ која има дијалошку форму. Балада се одређује и као мешовита форма „која обједињава све три изражајне могућности (лирско, епско и драмско)“. Н.[atidža] К.[rnjević], „Balada“, *Rečnik književnih termina*, str. 62.

⁶¹⁸ Исто, стр. 64-65.

Паулина, Евелина, Каролина, Ангелина, Полихронија). Витачине кћери убио је њен муж капетан Мркша Похвалић, а њена баба Јоланта Ибић, удата Исаиловић бави се врачањем (гледањем у тепсију или бунар), што чини и сама Витача. Историјске успомене у Павићевом роману тичу се Другог светског рата, времена Стаљинових чистки и Титове Југославије, које су преломљене митском и паганском призмом.

Да наведемо и симболику три митска сунца (од којих је према миту два попила змија) у роману која нимало није произвољна: једно виде сви, једно неке животиње (змија), а једно виде мртви⁶¹⁹. Сва три сунца на крају романа видео је Атанас („оне три сенке што бацају сви који угледају три Сунца“⁶²⁰). То нам сугерише да се јунак дели од живота: видео је сунце које виде сви, будући да има змијске атрибуте – видео је и друго сунце и у тренутку када умире и улази у свет мртвих, угледао је и треће.

Интересантно је, такође, да Витача Милут има атрибуте и соларне животиње – мачке, а у пореклу дон Азерета препознајемо и соларног петла и змију (три соларне животиње = три сунца). У кући Милутових столице су мјаукале и уједале као мачке, чукумбаба Витачине бабе била је вештица, Витача се родила захваљујући излечењу Амалије Ризнић у Мачијем блату и најпосле, укус јеврејске посланице по имену мацес једино је Витачино дете. Ево како је рођен дон Азерето: „Твој отац је увребао петла кад хоће да кукурикне, па кад је петао зинуо, он му је пљунуо у кљун. После је петао од тога снео јаје и наишао је човек милосрдан и носио је три месеца јаје под пазухом, док се ниси ти излегао“⁶²¹. У фантастичном рођењу дон Азерета је и оплођујућа змијска тајна „Немуштог језика“ и рађање из петловог јајета, али, како су Азерето и Разин повезани⁶²², кроз Разинову смрт, наново се рађа Сатана,⁶²³ тако да дон Азерето има два рођења, и могуће обличје:

⁶¹⁹ М. Павић, *Предео сликан чајем*, стр. 305.

⁶²⁰ Исто, стр. 396.

⁶²¹ Исто, стр. 304.

⁶²² Дон Азерета и Разина повезује љубавни укус Витаче Милут која је била у односу са Атанасом, али је волела дечачиће, а дон Азерето је дечак од седам година (Исто, стр. 322).

⁶²³ Зоран Глушчевић, „Чаробњакова чуда: 'Предео сликан чајем', роман Милорада Павића“, *Политика*, 3. септембар 1988, стр. 11. Чланак је објављен и на енглеском језику: Zoran Gluščević, „Wizard's Wonders. 'Landscape Painted with Tea', a Novel by Milorad Pavić“, *Serbian Literary Quarterly. Relations*, Belgrade 3-4, 1988, p.p. 61-65.



Слика бр. 12: Тифон

Тај Павићев Сатана „је један нови Сатана нашег времена. Ђаво у Гетеовом 'Фаусту' није био у таквој опасности. Није га угрожавао човек. Данас јесте“, јер ако неко као „Разин, покуша да угрози сами опстанак тог људског рода, Сатана ће се окренути против њега и његових покушаја да уништи свет и човечанство, јер тако би се прекинула једина веза Сатане са Богом“⁶²⁴.

ПОСЛЕДЊА ЉУБАВ У ЦАРИГРАДУ: бајка, приказанье/ јавленије/ пасија

Живот Атанаса Свилара и Разина био је уписан у биље и врт који је за њега на Атосу обликовао мајор Коста Свилар, па је пут његове душе „двоструки пејзаж“: искупљенички, светогорски и фонтрировски у знаку Антихриста⁶²⁵. Павле Софрић био је истраживач који је завредио научну пажњу код нас књигом *Главније биље у народном веровању и певању код нас Срба (скупио и саставио Нишевљанин)*⁶²⁶. Павла Софрића, међутим, Павић помиње у роману *Последња љубав у Цариграду*, као аутора књиге

⁶²⁴ Ана Шомло, *Хазари или обнова византијског романа: Разговори са Милорадом Павићем*, БИГЗ, СКЗ, Народна књига, Београд 1990, стр. 95. Павић је у интервјуу са Аном Шомло указао на студију Клаудија Магриса, који је пишући о *Хазарском речнику*, начинио мали историјат литературе о Сатани од Гетеовог Фауста до Томаса Мана и Речника (стр. 94): Magris Claudio, „Giostra di demoni nel mondo di Chazari“, *Corriere della Sera*, Milano, 15. 6. 1988.

⁶²⁵ У филму *Антихрист* (2009), Ларса фон Трира, сама природа представљена је као Антихрист, а створио ју је Ђаво, а не Бог.

⁶²⁶ Павле Софрић, *Главније биље у народном веровању и певању код нас Срба (скупио и саставио Нишевљанин)*, БИГЗ, Београд 1990. (прво издање: 1912).

Историја српског ђавола (Глас епархије нишке)⁶²⁷. Ова књига, нажалост, не постоји, али је писац малом мистификацијом можда хтео да каже да је кроз биље могућно „прочитати“ ђавола, посебно ако се има у виду апотропејско, амајлијско⁶²⁸ деловање биља против зла и демона. Биље је, дакле, у важној спрези са демонским,⁶²⁹ али и са самим таротом: „Карте већ хиљаду година говоре језиком биља у којем је записана људска судбина. А трећа ципела је она која не гази биље“.⁶³⁰

Јерисена Тенецки, главна јунакиња „последње љубави“ која око врата носи трећу ципелу онда не гази биље, па се поставља питање њене демонске природе. За њу сазнајемо да има 17 година⁶³¹, а толико је година и Петри Алауп („овој ће увек бити 17 година“⁶³²) која је створена од ђаволовог репа и три месеца је држала под пазухом петлово јаје из кога се испилило дете⁶³³ – дон Азаредо из *Предела сликаног чајем*. Ђаво *Последње љубави у Цариграду* знао је језик животиња (немушти језик змијског цара) и попут Олге из *Предела сликаног чајем* – други су му пљували у уши.⁶³⁴ Јерисена (која мирише на брескве и која може да роди) и Дуња Калоперовић (нероткиња) видале су Софронију Опујићу ране тако што су га лизале попут куја; па не чуди што се Јерисена огледала у очима змија и паса⁶³⁵ и што се Софроније пореди са белим царским хртовима.⁶³⁶

Пред коначан сусрет на крају романа јунаци су ишли кроз област „између пса и вука“⁶³⁷, Јерисена је носила у устима „камичак“ са Софронијевом тајном⁶³⁸, а у народу се вук назива још „каменик“, па пошто се ове информације могу прочитати у оквиру тарот карте „Месечина“, сугерише се да је Софроније поред тога што је пас, а пси њуше

⁶²⁷ Милорад Павић, *Последња љубав у Цариграду*, Просвета, Београд 1995, стр. 196.

⁶²⁸ Павићев запис „Амајлија“ управо је део овог романа.

⁶²⁹ „Грађу демонолошких предања одликују древне представе о растињу у готово свим наративним компонентама – од актера, хронотопа, радње, до оквира приче и коментара приповедача. У њима се, поред одређеног растиња, појављују и његови прерађени облици – тамјан, слама, кочеви (глогов, трнов) и брашно (кукурузно, пшенично)“ (Данијела Поповић, „Растине и биље у демонолошким предањима“, *Биље у традиционалној култури Срба: Приручник фолклорне ботанике 2*, ур. Зоја Карановић, Филозофски факултет, Нови Сад 2014, стр. 19).

⁶³⁰ М. Павић, *Последња љубав у Цариграду*, стр. 32.

⁶³¹ Исто, стр. 142.

⁶³² Исто, стр. 34.

⁶³³ Исто, стр. 136.

⁶³⁴ Исто, стр. 134-135.

⁶³⁵ Исто, стр. 147.

⁶³⁶ Исто, стр. 112.

⁶³⁷ Исто, стр. 152.

⁶³⁸ Исто, стр. 124.

вампира⁶³⁹, и латентни вукодлак. За разлику од њега, његов отац Харалампије Опујић има атрибуте вампира: „када карта Харалампија Опујића легне 'правилно', он је човек, а када легне наопачке, јунак је вампир“.⁶⁴⁰

Један од важнијих Харалампијевих преображаја јесте обрт у Авксентија Папилу, који је вршњак Јерисене Тенецки и Петре Алауп, чита фаустовску *Песму о Еладију*, има атрибут мачке и пије чај од коприве: „служен је чај од коприве с медом, омиљени напиток младога господичића Папиле“⁶⁴¹. Харалампије је у двобоју убио Папилу, па је онда „прео као мачка, срчући ледени чај од коприве са медом“⁶⁴². Са становишта демонске природе, Харалампије се приближава Јерисени њеном генерацијском блискошћу са Петром и Авксентијем, али и самим светом – човечанством, које увек има 17 година.⁶⁴³

Отуда у Јерисени Тенецки (а не Растини) и Харалампију Опујићу између којих се привидно дешава „последња љубав“, можемо препознати слику „жене коју је уграбио кентаур, бацио је на леђа, а она га је у касу дојила на тај начин што он закреће главу у ходу и сиса је [...] то је био елеусински хијерофант, а жена која га јаше представљала је свет [...] тај цар што се претвара у жреца, тај кентаур, напољу у мраку вреба тренутак да Тенецкоме прикаже свој свети огњени предмет“.⁶⁴⁴ Иако је Харалампије раздевичио Раstinу и она му је родила сина Арсенија, Раstinу је уграбио Пахомије Тенецки (он је њен кентаур⁶⁴⁵), па је она добровољно пошла са Харалампијем након њиховог окршаја.

Привид „последње љубави“ између Јерисене и Харалампија своју сложеност успоставља тиме што се непосредно пред Јерисенино заљубљивање у Харалампија кентаура, догађа љубав између ње и Софронија Опујића. Међутим, од самог почетка романа, Софроније је желео да се „однос између њега и оца обрне“ и „од тада он је непрестано и много радио на томе да се нека суштинска промена збуде у његовом

⁶³⁹ Према народном веровању, вампир се од свих животиња највише плаши пса. Према: Ана Радин, *Мотив вампира у миту и књижевности*, Просвета, Београд 1996, стр. 38-41.

⁶⁴⁰ А. Татаренко, *Поетика форме у прози српског постмодернизма*, стр. 231.

⁶⁴¹ М. Павић, *Последња љубав*, стр. 68.

⁶⁴² Исто, стр. 117.

⁶⁴³ Исто, стр. 143.

⁶⁴⁴ Исто, стр. 59.

⁶⁴⁵ Харалампије је након што је убио Пахомија Тенецког добио и његове атрибуте, као што је то био случај и са Папилом. Почео је да свира у кларинет, који је био инструмент Пахомија и Раistine. Исто, стр. 122.

животу“.⁶⁴⁶ Када се Јерисена заљубљује у Харалампиа, истовремено се догађа „суштинска промена“, преображај Софронија Опујића можда баш у своју кључну супротност – сопственог оца (!), па је „последња љубав“, Љубав Софронија који нестаје и Јерисене која се поново у њега заљубљује. Први кључ и тарот карта „Опсенар“ није стога без разлога „загледана у сам крај романа, чиме исказује своју моделативну улогу“⁶⁴⁷ и својеврсна пародија свезнајућег приповедача.⁶⁴⁸

„Барокни знак је увек са лакоћом спреман за преламање смисла. Барокни књижевник учествује у његовом стварању, али не као свештеник, већ као опсенар“.⁶⁴⁹ Тако су и сви атрибути, преображаји и митолошке пројекције јунака *Последње љубави у Цариграду* на нивоу метафора иза којих се открива њихово бајковито⁶⁵⁰ или митско порекло (тема инцеста, Едип и Јокаста алиас Растина и Арсеније, Електра и Агамемнон алиас Харалампие преображен у Пахомија и Јерисена, Харалампие: кентаур и вампир Софроније – вукодлак и пас...). Управо оваква Павићева метафоризација има својство барокне метафоре које је истакао Ђузепе Конте – задовољава потребу за књижевним заплетом, криза је лажна, чува се привид, ствара се ново али да би све остало по старом, иако се све неумољиво претвара у барокни универзум⁶⁵¹ – последњу тарот карту – „Свет“ која је Хермесова карта⁶⁵² и значи „како горе, тако и доле“⁶⁵³.

Будући да је слика кентаура у оквиру карте „Жрец“, а жреци хијерофанти били су учесници елеузинских мистерија (Хермесовог култа), док је „Свет“ са слике отелотворен у Јерисену Тенецки – роман кореспондира са концепцијом *Унутрашње стране ветра* која је грађена по моделу Хермесовог кадуцеја. За разлику од романа о Хери и Леандру,

⁶⁴⁶ Исто, стр. 12-13. Харалампие се у тренуцима када је био рањен преображавао у мајку Параскеву. Исто, стр. 115.

⁶⁴⁷ П. Пијановић, „Шпил наративних карата“, *Павић*, стр. 275.

⁶⁴⁸ А. Татаренко, *Поетика форме*, стр. 230. О Павићевој пародији (и *Хазарском речнику* као митолошкој бајци), може се прочитати студија ширег истраживачког опсега: Сања Бошковић, „Пародија као облик мишљења у савременој књижевности: Поетички приступи Џојса, Жида, Мана и Павића“, *Летопис Матице српске*, год. 182, књ. 477, св. 1-2, јануар-фебруар 2006, стр. 62.

⁶⁴⁹ Ђузепе Конте, „Барокна поетика: од мита ка метафори“, прев. Мирела Радосављевић, *Књижевна реч*, 461-462, 1995, стр. V

⁶⁵⁰ Петар Пијановић указао је на могућност читања *Последње љубави у Цариграду* као модерне, постепске бајке. П. Пијановић, „Хроника опсенарске смрти“, *Павић*, стр. 272.

⁶⁵¹ Ђ. Конте, „Барокна поетика: од мита ка метафори“, стр. VI

⁶⁵² „Тарот потиче из традиције Хермесових култова. Те карте често користе за гатање Цигани, који су, сматра се, пренели овај тајни 'језик' из Халдеје и Египта у Израел и Грчку, да би га потом раширили по обалама Средоземља“. М. Павић, *Последња љубав*, стр. 5.

⁶⁵³ М. Павић, *Последња љубав*, стр. 195.

Последња љубав у Цариграду нема на средини плави папир који означава љубавни сусрет у смрти и пливање кроз време, већ су Судбина и Љубав – море, а со је срећа у животу: „Што нам посоли пучину, толико соли и воде пропаде, Боже мој“⁶⁵⁴, изговара Харалампије кад угледа Растину коју ће раздевичити; и карта „Љубавници“ нам открива: „постоје у морима рибе које подносе со у води само до одређене количине. Ако вода садржи више соли но што оне могу поднети, рибе се ошамуте. Тако је и с нама. Јер и људска срећа је као со. Ако је има превише, ошамути“.⁶⁵⁵

С друге стране, смрт је у знаку вампирења Харалампија Опујића и репрезентује је представа коју игра позоришна трупа о трима смртима овог јунака, који ће кроз њих практично пројакати не осетивши да је умро. Јунак ће коначно умрети када се у њега заљуби жена која му може родити дете, до чега привидно долази на концу романа. Ово „одлагање смрти“ типично је барокно „претварање“⁶⁵⁶, а писац је представу нимало случајно назвао „приказањем“⁶⁵⁷ и „јавленијем“⁶⁵⁸.

Црквена приказања, врста духовне драме, са темама из црквене историје Старог и Новог завета, у нашој књижевности настала су највероватније крајем 15. века, а проистекла су из драмских похвала (лауда), и писали су их Ветрановић, Жуветић, Газаровић⁶⁵⁹. Фрањо Фанцев назвао је црквену поезију и приказања „покретом“ који је обухватао приморско пространство од Истре до Будве, које је тако уједињено у једну књижевну заједницу.⁶⁶⁰ Најчешће се изводе мистерије ускрснућа, мука и рођења „Исукрстовог“⁶⁶¹. Павић је писао о црквеним приказањима (пасијама) такође као о распрострањеном „репертоару побожне драмске књижевности западног хришћанства који се негује дуж целе јадранске обале“.⁶⁶²

Опујићи су из Трста, а Тенецки из Земуна и ова приморско-понунавска лоцирања нимало нису нефункционализована. Опујићи су такође „имали на Јадрану бродове, а на

⁶⁵⁴ Исто, стр. 61.

⁶⁵⁵ Исто, стр. 65.

⁶⁵⁶ Ђ. Конте, „Барокна поетика: од мита ка метафори“, стр. VI

⁶⁵⁷ М. Павић, стр. 20.

⁶⁵⁸ Исто, стр. 160.

⁶⁵⁹ Z.[lata] B.[ojović], „Crkvena prikazivanja“, *Rečnik književnih termina*, str. 99.

⁶⁶⁰ Franjo Fancev, „Hrvatska crkvena prikazanja“, separat, Zagreb 1932, str. 143. Рад је штампан у часопису *Народна старина*, књ. 11, бр. 29, децембар 1932.

⁶⁶¹ Исто, стр. 146.

⁶⁶² М. Павић, „Сакрална драма у Боки Которској“, *Историја српске књижевности барокног доба*, стр. 240.

Дунаву жита и винограде“.⁶⁶³ Наравно, подаци нас упућују на линију повезивања јадранског и подунавског барока која се може успоставити и жанром приказања (и католичког и православног): и Марко Марулић и Мавро Ветрановић, Иван Антун Ненадић, али и Викентије Ракић (који се помиње у *Последњој љубави*) имају религиозне теме и обраде истоветних библијских митова у стиху. Поред осталог, време радње романа је Ускрс 1813. године⁶⁶⁴, што сугестивно упућује на мистерију ускрснућа карактеристичну за приказање. И врло прикривена назнака о пореклу Авксентија Папиле упућује на ово време: Папила је, наиме, копиле из породице Авакумовића. У историји српске књижевности позната је антологијска грађанска песма Јована Авакумовића „Пашхалија новаја“ (1775). Пасхалија одређује управо начин одређивања датума Васкрса.

То што је Павић назначио да је представа и „јавленије“ може да има упориште у могућности да се ради о Богојављењу, после Божића, када се слави откровење Бога Сина као оваплоћеног у Исусу Христу, небеса се отварају а свака жеља може да се испуни. Софронију се жеља испунила и он се оваплотио у Оцу Харалампију. Након преображаја, више није чуо под земљу⁶⁶⁵ што уједно може да упућује на Исусово васкрсење мртвих, које је Син искупио васкрсењем. Коначно, време од Божића до Богојављења сматра се „глувим добом године“⁶⁶⁶, које се окончава рађањем нове године, као нове зоре, када вампири, вукодлаци, демони и вештице престају са делањем и нестају.

Приказања могу бити и митолошка, попут Гундулићеве *Прозерпине уграбљене од Плутона* („пород од тмине“): „Уграби ме, мајко мила,/ страшивому из области,/ ки у понор својијех спила/ у вјечне ме носи тмасти“.⁶⁶⁷ Три смрти Харалампија Опујића отелотворене су у старицу, девојчицу и лепотицу,⁶⁶⁸ а „Кора, Персефона и Хеката биле су, то је сасвим јасно, Тројна Богиња, као Девица, Нимфа и Старица, у време кад су се само жене бавиле земљорадњом. Кора представља зелено жито, Персефона зрео клас, а Хеката покошено жито“.⁶⁶⁹ Како се Тарот везује за Елеузинске мистерије и Хермесов култ, што се

⁶⁶³ М. Павић, *Последња љубав*, стр. 9.

⁶⁶⁴ Исто, стр. 33.

⁶⁶⁵ Исто, стр. 102.

⁶⁶⁶ Добрила Братић, *Глуво доба: Представе о ноћи у народној религији Срба*, Плато, Београд 1993, стр. 46.

⁶⁶⁷ Ivan Gundulić, *Prozerpina ugrabljena od Plutona*, prir. Katja Bakija, SIZK, Zagreb 1989.

⁶⁶⁸ М. Павић, *Последња љубав*, стр. 21.

⁶⁶⁹ Robert Grevs, *Grčki mitovi*, prev. Boban Vejn, Familet, Beograd 2008, str. 86.

наводи на почетку Павићевог романа, не чуди што мит говори да је Персефона уграбљена баш у Елеусини док је брала цвеће.⁶⁷⁰

Јасно, у миту о „Прозерпини“ (Персефони) препознаје се уграбљена девојка (као на слици са кентауром који је отео Свет). У миту који је окосница и Гундулићевог приказања кључ су годишња доба, којима је детерминисана брза љубав Софронија и Јерисене: „Живели су брзо – сваки дан четири годишња доба“⁶⁷¹ а која објашњавају музичку подлогу романа: Хајднове композиције (на флаути, обои, рогу, кларинету и фаготу) које свирају Пахомије Тенецки и Растина Калоперић. Јозеф Хајдн (1732-1809) класицистички је аутор чувеног ораторијума *Четири годишња доба*⁶⁷², а Пахомије је уграбио Растину попут Хада (Плутона) и водио је у паклене ратне окршаје (кларинет је постао пушкомет).

Када би се, пак, Софроније и Јерисена сагледали као Плутон и Прозерпина, могло би се говорити о додатним преображајима. Ако Софроније постаје Харалампје и нестаје, он у том смислу има атрибут Прозерпине која је нестала са лица земље, а како су Прозерпине *Последње љубави* Јерисена и Растина, Софроније би нестанком постао Јерисена или Растина. Уколико постане Растина, Растина ће морати сама са собом да сексуално општи јер је на крају романа њен циљ да спава са Софронијем, а уколико се преобрати у Јерисену – Јерисена је онда заволела саму себе, као Нарцис свој одраз или ехо. Отуда и нестанак – јунаци током романа успостављају сексуални контакт свако са сваким, све док у тој комбинаторици не дођу на ред да опште сами са собом и тако се математички говорећи – потиру, да би као коначни збир постали једно (1 је резултат свих потирања).

⁶⁷⁰ Исто, стр. 84.

⁶⁷¹ Исто, стр. 146. Иначе, змије проведу (попут Персефоне) зиму у земљи, а с пролећа измиле. Можда је Софроније под земљом слушао и змије, ако је познавао немушти језик, попут Атанасија Свилара и Радаче Чихорића.

⁶⁷² Постоји отварање у Тароту које носи назив „Четири годишња доба“ а отвара се са пет карата. Ово отварање препоручује се када су у питању проблеми везани за време, да се ствари покрену. Džuli Galentajn, *Tarot i tumačenje snova*, predgovor: Rejčel Polak, prev. Branislav Đalić, Esotheria, Beograd 2007, str. 56-57. Прича „Блато“ (црно поље романа *Предео сликан чајем*) говори о излечењу Амалије Ризнић, када је јутро било тако бистро као да свиће пето годишње доба. Пет карата за четири годишња доба значе: 1) проблем садашњица, 2) југ, лето, шта се скрива, 3) запад, јесен, жетва, шта мора бити ослобођено, 4) север, зима, промена, шта се мора достићи, 5) исток, пролеће шта ће се отелотворити.

ПОЗОРИШТЕ ОД ХАРТИЈЕ: готска антологија

Приказање о три смрти Харалампиа Опујића⁶⁷³ (три победе у двобојима над медведом-Параскевом-старицом, Папилом-Дуњом-нимфом и Тенецким-Растином-девицом, као три смрти), јунак је практично назвао „позориштем од хартије“: „Играјте, децо, нек се ваше папирнате речи мало одморе у нашим сновима, нек се огреју на нашој крви и поново на часак разболе од живота“.⁶⁷⁴ Метафора „позоришта од хартије“ означава књижевност,⁶⁷⁵ што имплицира да је Харалампие прошао кроз своје три књижевне, „папирнате“ смрти. У роману антологији или савременој светској причи – *Позориште од хартије*, текст дела романом чини фигура аутора (маска приређивача)⁶⁷⁶: свих 38 прича написао је Милорад Павић, али заузевши позицију писца одређене земље на чији је језик преведено његово дело.

Оно што обједињује ове приче и ствара привид романа управо су назнаке о смрти аутора, па се стиче утисак да је Павић кроз роман *Позориште од хартије* прошао кроз чак 38 својих „папирнатих“ умирања (за разлику од Харалампиева три) и тако постао писац-вамбир. Чак су двојица писаца, имагинарни аутори две можда најбоље приче овог романа („Позориште од хартије“ и „Наслоњача за умирање“): Симеон Бакишеци (Јерменија) и Ван де Кебус (Холандија) преминули исте године када и Павић (2009).

У роману се јављају и парови ликова-писаца који су сплетени најчешће смртним контекстом или постморталним искуством: Гете и Шилер, Данте и Бокачо (биберница и сланик⁶⁷⁷), Кафка (1883-1924) и Хашек (1883-1923), па можемо поставити питање, са којим је писцем Павић сплео своју причу или приче о смрти. Запажа се да поједини ликови сањају сопствену смрт (Сан господина Вегесака из приче „Свирање у четири руке“⁶⁷⁸, и један од снова из сневника приче „Време у боци“⁶⁷⁹) и да је један од ликова

⁶⁷³ Списаатељица из романа *Позориште од хартије*, под именом Катарина Мнишек (Пољска) уједно је једна од ликова из романа *Уникат*, а са Харалампиевим смртима повезује је то што није знала умирући да јој се то догађа по трећи пут. Милорад Павић, *Позориште од хартије: Роман антологија или савремена светска прича*, Завод за уџбенике, Београд 2007, стр. 129.

⁶⁷⁴ Исто, стр. 160.

⁶⁷⁵ А. Татаренко, *Поетика форме*, стр. 252.

⁶⁷⁶ Исто, стр. 251.

⁶⁷⁷ Ликови – биберница и сланик у Павићевом роману за децу и остале – *Шарени хлеб. Невидљиво огледало* (Дерета, Београд 2003) представљају Адама и Еву, који су протерани из раја, а у роману *Позориште од хартије* у својству су ликова који одлазе у пакао.

⁶⁷⁸ Милорад Павић, *Позориште од хартије: Роман антологија или савремена светска прича*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2007, стр. 18-19.

„Љубавне преписке“ – Драгутин Илић. Међутим, песник са којим је Павић романескно сплео своју „папирнату“ смрт није Драгутин Илић, али је из породице Илића, Војислав Илић на коме је писац докторирао.⁶⁸⁰

Сан господина Вегесака заправо је Павићев сан о сопственој смрти – „Сан о ванземаљцима“⁶⁸¹. И Војислав Илић има сан о својој смрти о коме је посведочио Драгутин Илић, који се слаже са успоменама Хаима Давича, а о чему је Павић писао у студији „Симболизам Војислава Илића“.⁶⁸² И у Павићевом и у Илићевом сну, сневачи су прочитали, тј. чули своја имена као имена умрлих, па су након тога наставили пут у вечна ловишта: „Прочитао је своје име. После тога разболео се и – умро. Управо тачно после пет година, петог степена, који је последње године прекорачио, умро је Војислав чим је успео да своје име на обелиску прочита“⁶⁸³ и „Ја питам радника до себе шта је то. Он мирно одговара: – То је неко умро. – Ко? – питам га. – Неки Милорад Павић“.⁶⁸⁴ У причи „Свирање у четири руке“, само је Павићево име замењено Вегесаковим и додато да лик „у сну, односно у смрти, много боље свира[м] но на јави“.⁶⁸⁵ Не чуди онда запис из „Времена у боци“ према коме су снови „двокрме лађе“⁶⁸⁶ – можете се пробудити у животу или у смрти а да тога нисте ни свесни.

Можда се, дакле, романескни лик Милорада Павића удвојио у смрти са Војиславом Илићем, можда је и са Венцловићем чију дворому браду имају Драгутин Илић⁶⁸⁷ из „Љубавне преписке“, и инспектор из приче „Човек у белом“⁶⁸⁸, мада има назнака да се ради и о Пекићу. Године 1988. Борислав Пекић објавио је готску хронику *Нови Јерусалим*⁶⁸⁹, а Павић *Предео сликан чајем. У Пределу сликаном чајем*, посувраћени Свилар, Атанас Разин сакупља столице свуда по свету: од гвожђа и дрвета у бечком или

⁶⁷⁹ Исто, стр. 60.

⁶⁸⁰ Милорад Павић, *Војислав Илић и европско песништво*, Матица српска, Нови Сад 1971.

⁶⁸¹ Милорад Павић, „Сан о ванземаљцима“, *Летопис Матице српске*, год. 182, књ. 478, св. 4, октобар 2006, стр. 529-530. Сан је прештампан и у зборнику *Павићеви палимпсести*, ур. Сава Дамјанов, Рачанска баштина, Бајина Башта 2010, стр. 175.

⁶⁸² Милорад Павић, „Симболизам Војислава Илића“, у књизи: *Историја, сталеж, стил: Језичко памћење и песнички облик 2*, Матица српска, Нови Сад 1985, стр. 198-199.

⁶⁸³ Исто, стр. 199.

⁶⁸⁴ М. Павић, „Сан о ванземаљцима“, *Павићеви палимпсести*, стр. 175.

⁶⁸⁵ М. Павић, *Позориште од хартије*, стр. 20.

⁶⁸⁶ Исто, стр. 61.

⁶⁸⁷ Исто, стр. 65.

⁶⁸⁸ Исто, стр. 87.

⁶⁸⁹ Borislav Pečić, *Novi Jerusalem: gotska hronika (London 1988)*, Nolit, Beograd 1988.

швајцарском парку, у књижари на Булевару Сен Жермен у Паризу или у Цириху, од плетене сламе у кафани хотела *Грабен*, седишта по биоскопима, клупу у возу, камене банке по гробљима, две наслоњаче у другом реду опере Convent Garden, две скамије у лондонској катедрали св. Павла, клупу у Лувру, стално место у авиону на линији Париз–Њујорк, платнену наслоњачу за расклапање и сунчање на броду и седиште у италијанском парламенту. На сваку од своји столица, које једва да је икад употребио, ставио је металну плочицу са својим именом и презименом.⁶⁹⁰ Пекићев *Нови Јерусалим*, пак отпочиње причом „Мегалос Масторас и његово дело (1347)“ и говори о једној јединственој столици, ремек-делу Кир Ангелоса који се у агонији болести (куге) преобраћао у своју столицу, не би ли се са њом стопио у смрти и пламену: „Лице му је имало тамносмеђу боју столице на којој је, изгледа, сасвим удобно седео [...] Гној који му је из гука исцурио друге је ружио, а на њему изгледао као златан премаз и подсећао на жућкасти 'елајон', уље за препарацију дрвета, његов тајни алхемичарски рецепт [...] Тело као да је уз дрво срасло [...] Јер све што је кроз ватру прошло од куге је штитило“.⁶⁹¹

Разлика између Разиновог бесмисленог колекционарства и Ангелосовог егзистенцијалног саживљавања са својим делом очигледна је. Поред осталог, Разин је живот окончао тако што је градио реплике Титових резиденција, дакле – копије и тако се приближио Пекићевом Црном човеку (такође уметнику) коме је Ангелос предао копију своје јединствене столице. С обзиром на то да је Атанас док је Разин ближи анаграмској варијанти свог имена и његова уметност одређена је репликама. Међутим, ако се постави питање Атанасовог Дела у смислу који се придаје Кир Ангелосовој столици, може се стећи утисак да су управо бележнице, тј. споменице („предели сликани чајем“) оно (књижевно) Дело са којим се Атанас (у последњим редовима романа поново Свилар) стапа у смрти. Укратко, однос Свилара и Разина однос је Ангелоса и Црног човека.

Разин и Црни човек (ђаво, куга, смрт⁶⁹²) приближавају се и тиме што су својим идејама које репрезентују, на путу да десеткују становништво⁶⁹³: Разин отровима којима

⁶⁹⁰ М. Павић, *Предео сликан чајем*, стр. 143-144.

⁶⁹¹ Borislav Pečić, *Novi Jerusalem: gotska hronika (London 1988)*, Solaris, Novi Sad 2001, str. 42-43.

⁶⁹² Полазећи од запажања Силвије Новак Бајцар према којем се јунак Кир Ангелос преображава у „слугу таме“, Тамара Јовановић указала је на међусобну симбиозу уметности и смрти. “Уметност је преточена у лик Кир Ангелоса, а смрт у лик наручиоца столице [...] Пекић ће кугу преточити у лик наручиоца столице, а самим тим обликовани лик ће својим дејствовањем репрезентовати идеју зла и феномен смрти [...] наручилац столице заправо [је] материјализована куга [...] Кир Ангелос слободном вољом своје личности

којима је тровао земљиште и куповао беле пчеле, а Црни човек (куга) болешћу из које нема излаза и која коси све пред собом. Павићев Разин био је ипак опаснији од Пекићевог јер је претио да човечанство нестане, а куга као „зараза није ни прва, јамачно ни последња [...] И Перикле је једну кугу запатио, само јој име није знао. Свет је преживео. И онда се мислило да му је дошао крај. Сваки пут се мислило да је крај света. Много је људи помрло, то је истина, градови се испразнише, гробља препунише, друмовима је пролазио само ветар, али свет опустео није“.⁶⁹⁴ Осовина, дакле, око које се сплиће прича о столици и столицама питање је како уметности, тако и хуманитета, опстанка и будућности човечанства⁶⁹⁵.

пародира етимологију свог имена. Не спасавајући свет он може да постане тек пали Анђео, који ће окончати у есенцији сопственог бића (ватри) и његовој манифестацији (столици) у фигуративном, али и дословном смислу [...] Уметност умирања и уметност стварања [...] постојећи свет негирају, прва одузимањем живота, друга стварањем 'привида' већ постојећег живота“ (Тамара Јовановић, „Бића ватре и појам метафикционалног карактера у Пекићевом 'Новом Јерусалиму““, *Летопис Матице српске*, год. 189, књ. 491, св. 4, април 2013, стр. 485-489).

⁶⁹³ Можда би требало указати и на Пекићев роман *Беснило: жанр роман* (Liber, Zagreb 1983) који проблематизује и идеју да се човек у извесним фазама болести понаша као пас (уједа, лаје) и тако се претвара у бесног пса. Управо се у *Малом ноћном роману* Атанас изједначава са псом, не би ли у другом делу *Предела* испољио своје *беснило* уништавајући отровима земљиште и потомство. Пекић је у телефонском разговору са Милом Глигоријевићем поводом романа *Беснило* изнео питање: „може ли се написати пристојна књига о загађивању средине, на пример? Мора ли се увек изнова писати само о загађењу душе? Зар та загађења не стоје у међузавности? Зар болесна природа не загађује душу, а ова јој већим загађењем узвраћа?“ (Мило Глигоријевић, „Домишљач, мудријаш, размишљач“, *Грађевина животописа*, Службени гласник, Београд 2011, стр. 290). Јасмина Михајловић сагледала је баш *Предео сликан чајем* као „еколошки роман“ (Ј. Михајловић, „Предео сликан чајем“ као еколошки роман“, *Књижевност*, год. 45, књ. 90, бр. 11-12, стр. 1927-1936. Рад је прештампан и у књизи *Прича о души и телу: слојеви и значења у прози Милорада Павића*, Просвета, Београд 2002).

⁶⁹⁴ В. Пекић, *Novi Jerusalem*, стр. 27.

⁶⁹⁵ Након набрајања свих столица Атанаса Разина, Павић је напоменуо да је јунак једном рекао „да је разлика између српског и хрватског језика у томе што је то један исти језик, с тим што је српски ретуширан у дорском стилу, а хрватски у стилу цветне готике“ (М. Павић, *Предео сликан чајем*, стр. 144). Српски језик је упоређен са стилом грчке архитектуре, а хрватски – западне. И Пекићева прича „Мегалос Масторас“ смештена је у Грчку, док се остале удаљавају на Запад. Павић је, међутим, повлачењем разлике између српског и хрватског језика, сугерисао један од подтекста свог романа – питање опстанка језика (па и народа) дорског стила у цветној готици за време Титове Југославије. У интервјуу са Милошем Јевтићем, Павић је указао на проблем свог српског језика за време Југославије: „Највећи део хрватских писаца захтева да на њиховим књигама стоји да су преведене са хрватског. Опет, највећи део српских писаца остаје, користећи аргументацију Павла Ивића, при називнику српскохрватски. При таквом стању ствари, у свету се стиче слика да у Југославији постоје, бар на овом језичком подручју, два језика – хрватски и српскохрватски. Ништа погрешније од тога [...] После неспоразума те врсте, мој издавач у Паризу је одлучио да на мојим књигама стоји – преведено са српског [...] Ја се са њиме слажем!“ (Милош Јевтић, *Разговори са Павићем*, Научна књига, Београд 1990, стр. 111). Данас смо пред другачијим, али не мање озбиљним искушењима о којима говори Милош Ковачевић, анализирајући међуоднос српског и „хрватског језика“, будући да је Хрватска члан ЕУ и да ће одлучивати о статусу српског језика [ако] Србија уђе у ЕУ. Милош М. Ковачевић, „Са 'крњим' српским језиком у Европску унију“, *Српски језик, књижевност и култура у процесу евроинтеграција (зборник)*, ур. Милош Ковачевић и Драган Бошковић, Филум, Крагујевац 2014, стр. 13-30.

Након деветнаест година од 1988. Павић је у роману *Позориште од хартије*, функционализовао пекићевски мотив столице на три начина и у три приче. У причи „Данте и Бокачо“⁶⁹⁶ истоимени ликови нашли су се у предворју пакла, где је у наслоњачи (стил Луја XV) седела нага ђаволица и попут Сфинге поставила им је две загонетке: „Која је преовлађујућа особина на почетку XXI века? а) коришћење слуха б) имитација секса“ и „Да ли је пакао егзотерман (предаје топлоту) или ендотерман (апсорбује топлоту)?“⁶⁹⁷ Одговор на прво питање је имитација секса (ТВ емисије како се снимају меки порњићи који функционишу као живе енциклопедије), а на друго баш и није најјаснији и почива на релативности изнетих мишљења и животних искустава које износи Данте⁶⁹⁸.

У Пекићевом „Мегалос Масторасу“ секс се не имитира, али му се у чисто репродуктивном смислу одриче било каква уметничка компонента: „За прављење човека, уосталом, није нужан никакав нарочити дар. Тиме се баве сви, не марећи много какав ће им производ бити. Разбојник и цар, мудрац и луда, рађају се без могућности да дар творца на дело утиче. Није то никаква уметност! Поготову велика!“⁶⁹⁹ Дакле, Павић је кроз ђаволично тумачење преовлађујуће особине садашњице, прожео проблем симулације стварности живота, која се више не декларише ни као копирање секса, већ тек имитирање (да се пакао не би преоптеретио душама и експлодирао), што значи да до суштинске репродукције није могућно доћи што опет има везе са „меким“ облицима редукције становништва. Пекић је проблематику започео, Павић је покушао да је изведе до крајњих граница.

На овом трагу је и прича „Волео сам Едварда Стиплвуда“, Церемија Дедедијуса из Канаде која проблем изобличава у контексту геј бракова. Необична плава столица и три боце које је јунак добио од немуште врачаре у Тунису, која му је гатала камелеоном и змијом⁷⁰⁰, разобличавају своју основну традиционалну функцију: то су свадбени дарови. У

⁶⁹⁶ Према Али Татаренко, Пекић као „готско“ није видео ни ђавола, ни кугу, већ рај и пакао уметности, драму до краја прођеног пута, изгубљеност у свету без Бога. Ала Татаренко, „Жанровски мозаик 'Новог Јерусалима' Борислава Пекића“, *У зачараном троуглу: Црњански – Киш – Пекић*, Матична библиотека Светозар Марковић, Зајечар 2008, стр. 120.

⁶⁹⁷ М. Павић, *Позориште од хартије*, стр. 25.

⁶⁹⁸ Будући да се у причи помиње Бојлов закон и физика, одговор треба посматрати у кључу релација барока и квантне теорије. Видети: Владан Панковић, *Квантна теорија и барок у српској књижевности*, Народна библиотека, Крушевац 1991.

⁶⁹⁹ В. Пекић, *Novi Jerusalem*, стр. 27.

⁷⁰⁰ У роману *Позориште од хартије*, функционализовано је и шаманско гатање у причи која је такође одређена плавом бојом која означава страх: „Плави зној“, Цима Фенимора Стјуа (САД). Јунак се претвара у

плаву столицу треба да стане девојачка спрема, али пошто девојке нема, има исфеминизираниог Едварда, „нежне конституције и лепих тамних очију“, „дивне младе у оној плавој столици“.⁷⁰¹ Пекић је, што није без значаја, објаснио да сатруло месо оболелог од куге није тамнело. „Пре је тело, особито лице и усне, плавило, и Французи у праву беху кад је назваше 'Mort Bleue', Плавом Смрти. Црно име потекло је, зацело, од црне комете“.⁷⁰² Уколико у плаве свадбене столице намењене родиљама заседну гејеви, они ће унеколико имати исто својство које је имала и Плава Смрт – не стварању живота. Поред осталог, Едвард Стиплвуд управо се живота и боји: „Сањао сам да сам жив. Ужаснуо сам се“.⁷⁰³

Најпосле, Ван де Кебусова „Наслоњача за умирање“ отпочиње још једним ђаволским питањем „Знате ли које је најчешће постављано споредно питање у XX и XXI веку? – Крај историје? – Није [...] – Да ли је дошао крај књиге?“⁷⁰⁴ У овој наслоњачи с краја 18. столећа, у којој умре ко год у њу седне, нестала је књига: „Књига паде у фотељу и одмах је нестале. Јеси видео? Књига је умрла!“⁷⁰⁵. Није искључено да је наслоњача за умирање можда она наслоњача у којој је седела Дантеова и Бокачова ђаволица, ако се има у виду датирање стила Луја XV и да нестанком књига хуманитет којим се учимо, а који почива на хартији у виду Књижевности, прети да нестане под еколошким изговором електронске књиге. Нестанком свести о опасностима по човечанство, о уметности и њеним аспектима одбране, човеков живот постаје све више (не Шекспиров глоб: театар-свет) већ „позориште од хартије“ које свако може олако да изгужва и баци као искоришћен папир.

Павићева прича израсла је из Пекићеве, особито када се има у виду мали екскурс о почецима уметности: „(У почетку уметности, док је ова нешто значила, приче су умели и смели приповедати пророци и свештеници Храмова. Оне су тада потицале од богова. Биле су поруке у Реч уклесане. Вечне, непроменљиве, одређивале су живот људи. Када богови

опосума (амерички опосум иначе је имун на змијски отров) и са Аусенцијом се пљује међусобно по гениталијама. Она има „дубоко грло“ и чак га гута попут змије која усисава плен, али то њено својство у служби је сексуалног ужитка. Чак је и дечакова улога лажног шамана обликована тако да обезбеди добар напредак у расту груди код девојчица.

⁷⁰¹ М. Павић, *Позориште од хартије*, стр. 39; 42.

⁷⁰² В. Пекић, *Novi Jerusalem*, стр. 12.

⁷⁰³ М. Павић, *Позориште од хартије*, стр. 39.

⁷⁰⁴ Исто, стр. 217.

⁷⁰⁵ Исто, стр. 219.

заћуташе, пророци и свештеници су још неко време у њихово име зборили. Али приче више нису имале силу судбине. Постале су лажне, премда су извесне чари, од лажи која се задржала, начинили уметност приповедања⁷⁰⁶ и апотропејска моћ уметничког дела, оличена у хамајлији од Кир Ангелосове кости⁷⁰⁷.

Тако је Павић причу о „наслоњачи за умирање“ поставио у дијалог двојице пријатеља, од којих у једном препознајемо професора Павића, који је по астечком календару рођен у знаку змије, 15. октобра⁷⁰⁸. Идентитет његовог саговорника није могућно тачно одредити, али како „сви посечени истом сабљом постају браћа по крви“, и на основу литерарних и биографских кореспонденција⁷⁰⁹, можемо претпоставити да је реч о Бориславу Пекићу. Прича је подељена на два дела са ознакама: 1. 2. 3. 4. па 4. 3. 2. 1. Сви сегменти од 1. до 4. поновљени су у другом делу од 4. до 1. али са по неком наизглед неважном разликом. Стиче се тако утисак да на текстолошкој равни постоји огледало које причу (1.2.3.4.) изврће и мења у одразу (4.3.2.1), али и да професор можда разговара са одразом у огледалу који му је сличан, али се ипак разликује од њега. И однос (огледање) Пекићеве и Павићеве столице илустровао би се биљурним огледалом, коме је природно да понавља управо производећи разлике: умногостручавањем, изобличавањем и сл.⁷¹⁰ „Као и у 'Тајној вечери' са Исајлом Суком и у причи 'Партија шаха са мексичким фигурама' поента понављања је у разлици [...] Гротеску и хумор које разлика уписује у понављање налазимо и у фарсичној приповести 'Гвоздена завеса' [...] Догађај који се у њој описује с почетка је трагичан, међутим, он се понавља у бескрај и бива све гротескнији, да бисмо у један мах осетили сву језу те гротеске. Време [...] попут оштећене грамофонске плоче“⁷¹¹.

Огледало (венетијанско биљурно) је према Бониту Оливи означило почетак епохе маниризма⁷¹² и као такво залог осигурања да се апсолутна копија (ни у огледалу) не може створити, већ да се увек стварају разлике. Стварање разлика управо је борба против

⁷⁰⁶ В. Пекић, *Novi Jerusalem*, стр. 11.

⁷⁰⁷ Исто, стр. 43.

⁷⁰⁸ М. Павић, *Позориште од хартије*, стр. 228.

⁷⁰⁹ Обојица писаца припадали су грађанском друштву које је након Другог светског рата десетковано.

⁷¹⁰ Jovica Aćin, *Paukova politika: za kritiku književne metafizike*, Prosveta, Beograd 1978, стр. 258.

⁷¹¹ Исто, стр. 244-245. Приповест носи наслов само „Завеса“ без одредбе „гвоздена“ која стоји у наслову збирке и на крају приповетке.

⁷¹² Akile Bonito Oliva, *Ideologija izdajnika: umetnost, manir, manirizam*, prev. Mirjana Jovanović, Bratstvo i jedinstvo, Novi Sad 1989, стр. 235.

демонског: „прави књижевни 'уговор с ђаволом' ступа на снагу када у делу дође до изражаја дивергирање фантазматских низова и децентрирање оних кружности које бришу разлику. Тада је књижевност својеврсни дијаболички пакт“.⁷¹³ Дакле, чувањем разлике коју омогућава ефекат биљурног огледала, онемогућава се „дијаболички пакт“, а самим тим и опстанак књиге и Књижевности, која управо и живи од низања разлика: полемика између епоха, стилских формација, поетика и писаца појединачно. Свако брисање разлике⁷¹⁴ значи нестанак књиге – свако брисање разлике језовито је и готско *per se*!

Павић са суптилним осећајем за аспекте барока, управо је у готској хроници и могао да утемељи своје литерарно промишљање и естетизацију на тему будућности и опстанка човечанства. Барокно се (и романтично) приближава готском не само у домену пејоративних класификација,⁷¹⁵ већ и у томе што је „барок црпео неке поуке и инспирације из готике, из касног средњег века“,⁷¹⁶ како смо одвећ потцртали у уводу. Читајући Пекићеву „готску хронику“, Павић је могао да је настави исписујући „приказање“ или „јавленије“ о три могуће готске представе о смрти човечанства/хуманитета, кроз које је Свет попут Харалампиија Опујића пројахао и не осетивши да му се било шта десило. Павићев манир у том смислу била је борба готским средствима против готског.

Најпосле, Павићев одговор да је Књижевност последњи и најважнији бедем одбране хуманитета и опстанка човечанства може се пронаћи у причи „Стаљин у богословији“. Фигура Стаљина функционише као метафора за чистке и масовна убијања људи, али стаљинизму је управо Књижевност начинила пукотину и стала на пут. То се огледа у белетризованој варијанти приче о томе како се човек спасао Стаљина јер је знао да одрецитује неколико одељака из Руставелијевог *Витеза у тигровој кожи*: „ – Мене зову Стаљин – рече – одавно нисам Руставелија читао. Знаш ли нешто наизуст од њега? ... Тада нисам знао, али, потом сам схватио да ми је Руставели спасао живот“.⁷¹⁷

⁷¹³ Ј. Аћин, *Паукова политика*, стр. 248.

⁷¹⁴ О овом питању вредело би размишљати и у контексту романа *Mi, izbrisani* (Laguna, Beograd 2013), савременог писца Слободана Владушића, који је између осталог посвећен онима који се разликују, јер „живи су они који разликују, они који умеју да разликују, они који имају храбрости да разликују“, како се истиче и романом и на корицама књиге.

⁷¹⁵ Mario Prac, *Agonija romantizma*, prev. Cvijeta Jakšić, Nolit, Beograd 1974, str. 36.

⁷¹⁶ Трибина: „Традиција и традиционализам“, *Савременик*, књ. 26, св. 12, бр. 13, 1967, стр. 436.

⁷¹⁷ М. Павић, *Позориште од хартије*, стр. 38. У спасеном познаваоцу Руставелија можемо евентуално препознати Шалву Исаковича Нуцубидзеа (1888—1969), знаменитог грузијског филозофа који је упознао

Наравно, питање је шта то чини ово дело достојном синегдохом Књижевности?! То што су и Стаљин и Руставели били Грузијци, дакле, сународници, Павићу је важно због естетистичке барокне конфронатције антипода⁷¹⁸, али много је значајнији податак да *Витез у тигровој кожи* представља хуманизам пре хуманизма и ренесансе у Европи, специфичну синтезу „европске филозофске мисли и древне источњачке поезије“ са примесам античке филозофије која је актуелизована у езотеричном хришћанству, и то са сензуализмом световне персијске поезије и грузијског фолклора.⁷¹⁹ Руставели је тако постао симбол културолошке синтезе (муслиманска ренесанса и припадност европској византијској цивилизацији⁷²⁰) која се уметнички реализовала у поезији *Витеза* који је кадар да у обрачуна са дехуманитетом стаљинизму нанесе ожиљак!

ШАРЕНИ ХЛЕБ. НЕВИДЉИВО ОГЛЕДАЛО: уџбеник/сликовница

Имајућу на уму важности уметничких тековина човечанства, Павић је написао и „роман за децу и остале“ *Шарени хлеб. Невидљиво огледало*, који је клепсидрично конципиран као *Унутрашња страна ветра*⁷²¹. Делећи роман на причу за дечаке и за девојчице, аутор је кроз барокне мотиве (ружа, огледало) и предметну стварност (нивои раја као нивои распореда кухињских елемената⁷²²) покушао да дидактички,

Стаљина још у младости, а почео је у затвору да преводи Руставелијеог *Витеза у тигровој кожи*. Стражари су му сваки дан узимали превод који му је враћан обележен оловком. Кобулов је прво злостављао Нуцубидзеа али је одједном променио своје опхођење и почео да се понаша пријатељски. Затворенику је пренео разговор између Стаљина и Берије у коме је Стаљин кроз алегорију најавио Нуцубидзеово ослобађање. Према ономе како је Кобулов пренео њихов разговор Стаљин је упитао Берију да ли зна каква је птица дрозд: „Јеси ли чуо некад дрозда да пева у кавезу? Исто је са песницима. Песник не може да пева у ћелији. Ако желимо савршени превод Руставелија, ослободите дрозда“. Sajmon Sibag Montefjore, *Staljin. Dvor crvenog cara*, прев. Nenad Dropulić, Laguna, Beograd 2007. Одломак доступан на: <http://www.istorijskabiblioteka.com/art2:staljin-rustaveli> (приступљено: 15. 9. 2015).

⁷¹⁸ Иако стоје на два пола хуманизма, Стаљин и Руставели, спојени су тиме што су Грузијци и та веза омогућава релативизацију зла, тј. антихуманизма. То је улаз у механизам зла и први корак ка његовом подривању.

⁷¹⁹ Миодраг Сибиновић, „Песништво је од памтивека врста мудрости било“, Шота Руставели, *Витез у тигровој кожи*, СКЗ, Београд 1989, стр. VII

⁷²⁰ Исто, стр. XXVIII

⁷²¹ О формалним кореспонденцијама ових романа, али и о конституисању интермедијалности на линији барок – авангарда – постмодерна и уделу маниризма у књижевном изразу Павићевог романа за децу и остале, писала је: Јелена С. Панић Мараш, „Интермедијални експеримент у роману за децу и остале (Милорад Павић, 'Невидљиво огледало'/ 'Шарени хлеб')“, *Детињство*, XL, 2/ 2014, стр. 69-77.

⁷²² Већи део приче за дечаке (*Шарени хлеб*) чини прича „Кап херувимске крви“, коју је Павић објавио 1985, а за потребе романа за децу прерадио завршетак и назвао тај одељак „Љубавним романом једног мудрог тигања“. Milorad Pavić, „Kap heruvimske krvi“, *Polja*, god. 31, br. 311, januar 1985, str. 3-8.

просветитељски делује не само на имагинативну, но и моралну свест превасходно малог читаоца, али и осталих.

У Византији на пример, хлеб је био намирница којом се повлачила разлика међу византијским живљем: „У Византији је постојало обиље врста хлеба различитог квалитета, а у тој разноликости се у извесној мери огледа и сложена структура друштва, јер су припадници различитих слојева могли себи да приуште тачно одређену врсту ове намирнице, већ према своме статусу и платежним моћима [...] Постојао је бели, пшенични хлеб, тзв. силигнитис (σιλιγνιτης), који се јео на трпезама племства и богаташа, на царском двору, а користили су га и за причешћа, те као храну за болеснике. Хлеб од брашна нижег квалитета називао се сеидалитис (‘σειδαλιτης), а постојало је и неколико средњих врста хлеба, којима се хранило обично становништво, као и прост сиротињски хлеб, који се, бележе извори, правио од јечменог брашна уз додатак половине мере мекиња“⁷²³.

Опредељујући се за метафору „шарени хлеб“, Павић је на уметнички начин укинуо могућност статусних и иних подела, указујући на лепоту укрштања, мешања и разноврсности које би се прожимале. У том смислу, могуће је сагледати причу за девојчице „Невидљиво огледало“, где се у 10 разгледница упућених Каћунчици⁷²⁴ говори о различитим врстама хлебова, тј. колача са свих страна света: Египат (хлеб ејш), Грчка (лепиња сомун), Беч (моцарт кугле), Лондон (пита од јабуке), Јерусалим (мацес), Париз (кроасан), Венеција (пица), Москва (руски пирог), Индија (чапати лепиња). О сваком од ових хлебова говори егзиперијевска Трчећа ружа⁷²⁵, која је у инкарнацији приче за дечаке пекарка Ружа.

Путујући по свету, Трчећа ружа учи Каћунчицу о културним знаменитостима сваког поднебља. Посебно је упечатљив Павићев гест, што се међу 10 разгледница, помиње 9 хлебова. У разгледници са Свете Горе нема помена о хлебу јер се сугерише да се на овом светом месту може кушати само духовна храна. Запажање тако постаје сагледиво у контексту приче „Веџвудов прибор за чај“, где су Балкан и Европа јели близу Солуна „из тањира који је на дну имао огледало“ „двоструку вечеру: за себе и своју душу

⁷²³ Милица Мирковић, „Исхрана у Византији“, *Културни херој*, <http://kulturniheroj.com/?p=2441> (приступљено: 22. август 2015)

⁷²⁴ Каћунчица је мистериозни, невидљиви лик *Унутрашње стране ветра*.

⁷²⁵ Ружа је иако универзалан, мотив типичан за епоху барока. Видети књигу: Jelena Todorović, *O ogledaalima, ružama i ništavilu*, Klio, Beograd 2012.

у слици [...] Тако смо једном вечером били нахрањени све четворо: нас двоје и наше две душе у огледалима“.⁷²⁶

Барокна метафора огледала своје духовно отелотворење остварује у православној духовности кроз два сведитеља огледала из приче за девојчице: Христоса и Његову пресвету Мати Марију⁷²⁷, а материјално у компјутеру (у „Вецвудовом прибору за чај“ то је телевизор): „сада у свакој кући постоји по једно невидљиво огледало. То је компјутер. Он је слеп ко кртица [...] Па то невидљиво огледало може да буде све!“⁷²⁸ „Ала је то весело ако сви могу све да буду!“⁷²⁹ Ако сви могу све да буду, онда су сви „шарени хлебови“, умешени маштом Трчеће руже и културом свих крајева света који проговарају кроз њу медом које се добија од свег „цвећа“, што је посредовано разгледницом из Лондона („Стала сам пред Шекспира и осетила дивне мирисе. Мирисао је на све цвеће које је споменуо у својим књигама. Било је највише жутог цвећа. То значи да нам Шекспир поручује са од свега на свету има највише љубоморе“⁷³⁰), која је у себе инкорпорирала део Павићеве приче „Шекспиров врт“: „Енглези су у Шекспировим делима избројали и издвојили све помене биља. Сваки цвет из сонета, трагедија или комедија Шекспирових, овде је уписан са својим ботаничким објашњењем [...] Ту [је] доминантна жута боја. Боја издајства, љубоморе, боја воде код алхемичара“.⁷³¹

„Шекспиров врт“ је прича објављена најпре 1980. у *Политици*⁷³², затим као епилог књизи *Душе се купају последњи пут* (1982)⁷³³ и избору из поезије *Летећи храм* (1995)⁷³⁴, да би пронашла своју дидактичну функцију у роману *Шарени хлеб/ Невидљиво огледало* (2003) и најпосле, нашла се у упечатљивом избору приповедака *Мали је свет* (2014). Наслов *Мали је свет*, није на одмет нагласити, срећно је изабран. Не само да одговара наслову романа Дејвида Лоца⁷³⁵, преведеног код нас исте године кад је објављена књига *Душе се купају последњи пут*, већ указује и на значењске равни „малог света“ пуног

⁷²⁶ Милорад Павић, „Вецвудов прибор за чај“, *Гвоздена завеса*, Плато, Београд 2012, стр. 11.

⁷²⁷ Милорад Павић, *Невидљиво огледало*, Дерета, Београд 2003, стр. 19-20.

⁷²⁸ Исто, стр. 66.

⁷²⁹ Исто, стр. 57.

⁷³⁰ Исто, стр. 30.

⁷³¹ Милорад Павић, „Шекспиров врт“, *Мали је свет*, прир. Александар Јерков, Vulkan, Београд 2014, стр. 135.

⁷³² Милорад Павић, „Шекспиров врт“, *Политика*, 5. јануар 1980, стр. 9.

⁷³³ Милорад Павић, *Душе се купају последњи пут (песме и проза)*, Матица српска, Нови Сад 1982.

⁷³⁴ Милорад Павић, *Летећи храм*, прир. Драшко Ређеп, Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин“, Зрењанин 1995.

⁷³⁵ Дејвид Лоц, *Мали је свет*, прев. Василија Ђукановић, поговор: Гордана Б. Тодоровић, СКЗ, Београд 1982.

„малих (љубоморних) људи“, „малог света“ као планете Малог принца и његове Руже за „малог читаоца“ и аспекта света који је увек мали за замах и полет маште. Павић је у том замаху био отворен за све разноликости, о чему не сведочи само невероватна рецепција његових дела у свету, већ посебно *Позориште од хартије*, који је роман антологија „светске приче“ (и тиче се свих људи на планети), затим Јерковљев избор са причама смештеним у приповедне „лепезе“⁷³⁶ од Ирана до Мексика, од Русије до Британије, разгледнице Трчеће руже, али и први Павићеви преводилачки радови из бурманске књижевности.⁷³⁷

2. ПАВИЋЕВ ПРИПОВЕДНИ МЕДИТЕРАН

Александар Јерков је у оквиру *Изабраних дела* Милорада Павића, штампаних поводом јубилеја – 30 година *Хазарског речника* (1984) приредио и књигу приповедака под насловом *Медитеранске приче* (2014)⁷³⁸. У студији „Контравокација медитеранског губитка српске културе и Павићеви културно поетички палимпсести“, Јерков је указао на то да „медитеранска имагинација није пуки амбијент већ разлог уметничког стваралаштва [...] Медитеран је смисао који измиче историји, али зато омогућава велико уметничко дело“.⁷³⁹ Медитеран *Хазарског речника* и *Другог тела*, везан је преваходно за Дубровник⁷⁴⁰, Венецију⁷⁴¹, помиње се Крф, али не треба previdети ни да је Цариград још

⁷³⁶ Алузија на причу „Две лепезе из Галате“ која се налази у избору *Мали је свет*, у виду епилога књиге, стр. 145-151.

⁷³⁷ Милорад Павић преводио је Пушкина, Бајрона, Силија Придома, Леона Дамаса, Бријера Жана, Чарлса Симића, али и: У Сананга: Чичкови пољупци, *НИН*, 9. 1. 1955, Зеги: Песме делте, *НИН*, 9. 1. 1955, Мун Бим: Месечина на менделејском дворцу, *НИН*, 12. 6. 1955, Паул Нигер: Месец, *НИН*, 30. 10. 1955. Из писма Боривоју Маринковићу (28. 1. 1955) сазнајемо да су преводи рађени следећим поводом: „Ја сам спремио литерарне одељке свечаних емисија посвећених пријатељству Индије и Југославије и Бурме и Југославије поводом Маршаловог боравка у тим земљама. Дао сам и једну емисију 'Десет минута бурманске лирике'. Ту сам емисију и штампао у 210. броју НИН-а. Како радио није искористио у потпуности ове текстове дошло је до џумбуса, али се све лепо свршило“ (Миливој Ненин, „Химна пријатељству или необична прећуткивања: Писма Милорада Павића Боривоју Маринковићу“, *Летопис Матице српске*, год. 189, књ. 492, св. 4, октобар 2013, стр. 536).

Преводилачки лук ишао је, дакле, од америчке и енглеске, преко француске, до руске и бурманске литературе, обухватајући меридијан целог света.

⁷³⁸ Milorad Pavić, *Mediteranske priče*, приг. Aleksandar Jerkov, Vulkan, Beograd 2014. Прво издање *Медитеранских прича* које је Јерков приредио је из 1994. године.

⁷³⁹ Александар Јерков, „Контравокација медитеранског губитка српске културе и Павићеви културнопоетички палимпсести“, *ACQUA ALTA: Медитрански пејзажи у модерној српској и италијанској књижевности*, зборник, ур. Светлана Шеатовић Димитријевић, Марија Рита Лето и Персида Лазаревић ди Ђакомо, Институт за књижевност и уметност, Београд 2013, стр. 539.

⁷⁴⁰ За Дубровник се везују и приче „Вечера у Дубровнику“, „Аеродром у Конављу“.

како повлашћени медитерански епицентар Павићеве прозе, а ту су и локације попут Трста⁷⁴², Истре⁷⁴³, Бриона⁷⁴⁴, Котора⁷⁴⁵, Игала⁷⁴⁶, Атоса⁷⁴⁷, Солуна⁷⁴⁸, Ефеса⁷⁴⁹...

Пишући о Андрићевом и Павићевом Цариграду, исти аутор, између осталог, указао је на потребу да савремена поетика домисли „просторну блискост коју ћу назвати 'геокултурна имагинација', дакле културно-просторну усредсређеност дела“.⁷⁵⁰ У поговору првог издања *Медитеранских прича*, Јерков је видео простор као човековог симболичког пријатеља који потврђује његову егзистенцију, као заштиту од разорног деловања времена и пропадљивости и што је најважније – тиме што су Медитеранци према Валерију трагали за неограниченом употребом духовних моћи, читав људски род је наведен на пустиловину чији се развој не може предвидети.⁷⁵¹

БЛЕЈЗЕР БОЈЕ МОРА: Словинство и колонијализам

Приређеним издањима *Медитеранских прича*, Јерков је сачинио први корак ка истраживању „геокултурне имагинације“ код Павића. У том смислу, једна од најизазовнијих приповедака овог избора била би „Блејзер боје мора“: „Да би пронашао

⁷⁴¹ „Коњи Светог Марка или Роман о Троји“.

⁷⁴² „Блејзер боје мора“ рачуна са локацијама Трста, Истре, посредно и Дубровника због лика Саве Владиславића Рагузинског, а „Блато“ повезује Трст и „Мачије блато“, север данашње Србије.

⁷⁴³ Прва приповетка коју је Милорад Павић објавио носи наслов „Истарска каденца“ и представља уметничко-есејистички путопис с изоштреним сензибилитетом за барокни естетичизам, утемељен на лепотама и културној заоставштини истарског поднебља: „како би се могла искористити њена [трпезаријина] прастара акустика за малу концертну дворану са фрескама и пластиком и можда са програмом наших музичких мајстора; оних барокних чија се музика тако лепо слаже са старим барокним намештајем [...] Између осталих видео бих ту и онај карактеристични женски портрет сензуалних усана у чијој ће фризури пажљивим оком открити увек присутни лик мушкарца што га је међу женске власи сакрио стари иронични сликар“. Милорад Павић, „Истарска каденца“, *Књижевност*, год. XIX, књ. XXXVIII, св. 4, април 1964, стр. 316.

⁷⁴⁴ У роману *Предео сликан чајем* (1988).

⁷⁴⁵ У засебном издању, Павић је коауторски са Јасмином Михајловић објавио *Две которске приче*, Дерета, Београд 1998. У *Медитеранским причама*, штампана је мушка прича „Стезник“, која је уједно и поглавље романа *Кутија за писање*.

⁷⁴⁶ „Прича о души и телу“ одиграва се у Игалу.

⁷⁴⁷ Романи *Мали ноћни роман* и *Предео сликан чајем*, приповетка „Анђео с наочарима“.

⁷⁴⁸ Прича „Већвудов прибор за чај“.

⁷⁴⁹ Из Ефеса су Богродичине сузе из *Другог тела*, а у Анталији се дешава прича „Трбушна играчица“.

⁷⁵⁰ Александар Јерков, „Од себе се не да оздравити: Прилог теорији узалудног труда са освртом на Андрића и Павића“, *Летопис Матице српске*, год. 190, књ. 494, св. 1-2, јул-август 2014, стр. 40.

⁷⁵¹ Александар Јерков, „Палимпсести медитеранских култура“, у књизи: Милорад Павић, *Медитеранске приче*, прир. Александар Јерков, Октоих, Подгорица 1994, стр. 169-177.

себе, приповедач је у овој причи морао да открије смисао ове метафоре 'боје мора' [...] Плава боја мора, попут византијски плаве, боја је васељене до које мора да се вине. При томе, море је, како је писао Ксенофон, 'зној земље', па овај труд потраге и живот у зноју лица свога, зноју самосазнања, пружа прилику да се море види као свест и као самосазнање⁷⁵². Хазарски ловац на снове Мокадеса имао је плаве очи, можда је хазарска религија соли плаве морске боје, у *Другом телу* плава је боја љубави, у *Кутији за писање* плава је тек декор, у песми коју пева Витача среда је плава, у *Позоришту од хартије* столица и страх су плави, а у „Блејзеру боје мора“ – плава је византијско плава, васељена, свест и самосазнање, које је садржано и у религији и у љубави.

Сва три приповедачева зноја у која је умотан као у пужеву кућицу или златни пресек, представљају самосвојно море његове земље, рода, и сопствене душе: „Први зној, или 'основа' доламе [је] део заједничке велике основе, или заједничког зноја; то је ђаволов зној изливен у ратовима [...] То је нешто као у књизи њен садржај [...] Други зној, или 'потка' [...] према потребама и могућностима једне породице или једне лозе [...] наше поштење, породичне односе и наслеђа. То је као у књизи порука, прикривено значење, њена тајна окренута досећању. Трећи зној, или 'постава' доламе, припада само нама, нашој интимној личности, јер долази од тела [...] он је као у књизи пророчки глас [...] Тако је и човек књига са три печата запечаћена“⁷⁵³.

У оквиру ђаволовог зноја, Павић је као зној земље и садржај књиге, поставио судбину Саве Владиславића грофа Рагузинског (око 1664-1738) и његове најповерљивије људе – Ивана Крушалу, покатоличеног муслимана из Пераста у Боки Которској и једног руског официра Арапина Абрама Петровића Ганибала, Пушкиновог прадеда по мајци, кога је купио на пијаци робова.⁷⁵⁴ Човек из Херцеговине који се школовао у Дубровнику, Цариграду, Риму и Москви, најамни дипломата, православац ожењен у Венецији по западном обреду, подигао је у Сибиру, где се презнојио од страха самртничким знојем на

⁷⁵² А. Јерков, „Контравокација медитеранског губитка српске културе и Павићеви културнопоетички палимпсести“, стр. 550-551.

⁷⁵³ М. Павић, „Блејзер боје мора“, *Медитеранске приче*, стр. 27-28.

⁷⁵⁴ Рагузинског Павић помиње и у научној студији „Орфелин и Пушкин“, *Језичко памћење и песнички облик*, Матица српска, Нови Сад 1976, стр. 46. О Рагузинском подробно је писао Јован Дучић, *Гроф Сава Владиславић*, СД, књ. 5, Сарајево 1969. О „Монографији Јована Дучића о Сави Владиславићу Рагузинском“ писала је Злата Бојовић у књизи *Стари Дубровник у српској књижевности*, стр. 119-133. О Владиславићевој књизи *Тајни извештаји о сили и ситуацији кинеског царства* (1728) коју иначе Павић помиње у причи „Блејзер боје мора“, написао је имаголошку студију Томаш Евертовски, „Слика Кине у 'Тајној информацији о снази и стању кинеског царства“⁷⁵⁴, *Доситејев врт*, год. 2, бр. 2, 2014, стр. 71-95.

– 40 °C⁷⁵⁵, насеље Тројицкосавск са црквом „Светог Саве српског“, а на граници Русије и Кине велики крст. Невероватна историјска појава, Рагузински као метафора *зноја земље*, у Павићевој причи функционализован је као *огртач* којим је писац оцртао линије на глобу које се тичу српске историје: Од Запада, Венеције и Рима, преко Дубровника и Боке до Москве, далеког Сибира и Кине.

Засебно је пак питање зашто је овај зној баш ђаволов и због чега се у причи помиње фламански барокни сликар Антонис ван Дајк (1599-1641), чудо од детета и Рубенсов најцењенији помоћник⁷⁵⁶. Можда зато што је остао познат по мушким портретима са кратким шпицастим брадама које су чак добиле и име по њему, а које имагинативно одговарају ђавољој брадици. С друге стране, Дајк је наводно⁷⁵⁷ насликао анонимни портрет Саве Владиславића који се чува у Ермитажу, а познат је по томе што је сликао портрете енглеског краља Чарлса I (1600-1649), који је погубљен у грађанском рату (Рагузински је својом дипломатском виспреношћу у Сибиру спречио да до тога дође на руском двору), а за време чије владавине су тзв. *Пуритани* населили пределе Америке (*Нова Енглеска*). Сава Владиславић Рагузински обележио је границу на Истоку између Русије и Кине крстом Светог Саве српског, помирителем браће, док је помен портрета фламанског сликара Дајка могућно суптилно упућивање на „мрки огртач“, крајњи Запад, *Нову Енглеску*.⁷⁵⁸ Чини се примереним и када је већ реч о два типа сеоба – западном (енглеском) и источном (српском) најпре нагласити да је овај западни најпосле резултирао стварањем Британије као велике колонијалне силе, а овај српски није друго до залог помирења: црква, крст и Свети Сава.

⁷⁵⁵ Презнојио се када је схватио “да царев стриц, који је послат да преговара, одједном почиње преговоре у своје име, а не у цареву” (стр. 30).

⁷⁵⁶ *Jansonova istorija umetnosti: zapadna tradicija*, 7. Izdanje (Dejvis, Deni, Hofrihter, Džejkobs, Roberts, Sajmon), prev. Olga Škarić, Sena Kulenović, Mono i Manjana, Beograd 2008, str. 705.

⁷⁵⁷ Овај податак Павић је изнео у роману *Уникат*, али у *Историји српске књижевности барокног доба* стоји портрет грофа Рагузинског с напоменом да је дело анонимног аутора.

⁷⁵⁸ Године 1752. настала је *Нова Србија* на простору Русије, посредством незадовољства Срба који су лили крв за аустријску царевину, а нису могли несметано да исповедају православну веру. *Пуритани* који су за време Чарлса Првог Стјуарта населили америчке области и назвали их *Нова Енглеска*, били су верско-политичка секта коју су Стјуарти протеривали, па су онда у Америци исповедали своју веру. У збацивању династије Стјуарта они су имали битну улогу: вођа пуританаца био је Оливер Кромвел (1599-1658). Не могу се осим пар заједничких назнака довести у везу Срби из Нове Србије и Пуританци у Новој Енглеској, али обе историјске приче тичу се великих сеоба. Прича „Блејзер боје мора“ првобитно је штампана у оквиру књиге *Гвоздена завеса* (Матица српска, Нови Сад 1973), тако да овако симболичан наслов упућује на оновремену хладноратовску поделу света и два блока.

Павић је у сегменту приче о ђавољем зноју одабрао да кључне фигуре буду барокни писац и дипломата Рагузински и барокни фламански сликар Дајк, чији се један од портрета упоређује са граничном линијом какву је Владиславић повукао изградивши цркву и крст. Дајк је био цењен на енглеском двору, те не треба превидети да је можда посредно писац суочио два дијаметрално супротна схватања барока: барокно *словинство*⁷⁵⁹ и енглеско поимање барока. Енглеска књижевна критика, наиме, негира појам барока у књижевно-научној апаратури, а тек се недавно ствар *променила*: „2009. године је у Музеју Викторије и Алберта у Лондону отворена највећа изложба о бароку икада постављена у Енглеској, под називом 'Барок: стил у доба величанствености: 1620-1800'. На овој изложби барок је представљен као глобални стил, и повезан је са колонијализмом [...] У овом случају, барок је непосредно уграђен и у историју енглеске уметности и музеологију и као симбол моћи [...] али и посредно као уметничко-историјска алегорија која колонијално царство претвара у музејски експонат. Тиме је барок као стилски облик изједначен с колонијализмом као политичко-идеолошким системом“.⁷⁶⁰

А ово су могући разлози због којих се у енглеској књижевној критици избегавао појам барока: због отпора према формалистичкој критици; када се реч употребљава као придев, има негативно значење окићеног стила који гуши смисао; из разлога који се тичу тумачења културно-историјских и интелектуалних прилика у Енглеској у односу на које се писала књижевна историја; лабав је појам; због отпора тумачењима књижевности унутар препознатљивих система и школа; барокни Шекспир постао би мање симбол националне књижевности а више европски писац, што енглеска критика није спремна да прихвати.⁷⁶¹ Као кад би се у српској науци о књижевности негирани елементи барока код Рајића, Орфелина, Венцловића или Гундулића, Примовића, Бунића зато што би онда они били више европски но *словински*, тј. писци и српске књижевности.

Овако широко сагледани аспекти источног и западног барока такође садрже једну од барокних манифестација, будући да се у барокном „дејство тражи у масивности и у

⁷⁵⁹ „Словинство“ је било основно родољубиво осећање, неговано код дубровачких барокних ствараоца. Злата Бојовић, *Историја дубровачке књижевности*, стр. 250.

⁷⁶⁰ Горан Станивуковић, „Барок: појам, историја, и енглеска књижевна критика“, *Зборник Филозофског факултета: У спомен на Боривоја Маринковића*, ур. Никола Грдинић, Светлана Томин и Невена Варница, Филозофски факултет, Нови Сад 2014, стр. 154-155.

⁷⁶¹ Исто, стр. 140-160.

колосалним односима [...] тежи се једино ономе што импонује и што је надмоћно“.⁷⁶² У тим, дакле, претпостављеним колосалним односима између Рагузинског и Дајка јесте према причи „Блејзер боје мора“ садржај књиге, основа доламе, огртач и ђаволов зној, тј. оно историјско и цивилизацијско што носи човек у себи.

Смисао ове приче, са подтекстом велике сеобе у Русију нема случајно за основу метафору огртача. Није тешко у овом огртачу препознати ехо истог одевног предмета из *Мемоара* Симеона Пишчевића и *Друге књиге Сеоба* Милоша Црњанског. И код Пишчевића и код Црњанског појављује се војнички огртач без којег човек као да је наг⁷⁶³. Други зној означен је потком доламе и метафором шињела⁷⁶⁴ у коме се препознаје ехо Гогољеве приче „Шињел“ и фигуре овог руског писца,⁷⁶⁵ као и фантастични аспекти породичне сторије о брисању границе између света мртвих и живих баш у години рођења Милорада Павића (1929).

Први и други слој доламе повезује руски контекст: Рагузински је у служби Петра Великог, а његов сапутник Арапин је Пушкинов прадеда, док је други зној прича о нараторовом деди и његовом сусрету са оностраним (девојком Деспином од Лазаревих⁷⁶⁶) коју је огрнуо својим гогољевским шињелом. Трећи зној представља управо „блејзер боје

⁷⁶² Hanrih Velflin, *Ренесанса и барок*, стр. 41. Посебно треба у овом контексту истаћи два поглавља „Монументални стил“ (стр. 39-47) и „Масивност“ (стр. 47-62).

⁷⁶³ После напада на кола, Павлова блатњава црвена аба (тј. огртач) остаје иза њега по силаску из кола, а у Гулденбергу је заувек одбацио, „као што остаје кожа змијска кад змија кожу мења“. Павла су преко абе (у колима) два фратра – отац Леонард Габрић и отац Целестин Кора, увукли у дебату о слави Павлових Исаковича, светом краљу српском и мученику Стефану Дечанском и кривотворе реторику абе. Павлов огртач је црвен, Ботић помиње да је наша војска имала црвене гуњеве („Издајека чинили су се као права црвена линија“), међутим, девица Марија увек је у плавој хаљини и црвеном огртачу, Исус у црвеној хаљини, плавом огртачу: црвена је знак његове божанске природе, плава човечанске (Марија је себе огрнула у божанско). Павле Ботић, *Нови Црњански*, Писменик, Футог 2011.

⁷⁶⁴ Миленко Пајић написао је причу „Мантил професора Павића“, *Летопис Матице српске*, год. 190, књ. 494, св. 1-2, јул-август 2014, стр. 5-16.

⁷⁶⁵ С Гогољевим романом *Мртве душе*, Павић неспорно полемише у роману *Предео сликан чајем*, на шта је у науци о књижевности указано. Пишући о рецепцији Павићевих дела у Русији, Сергеј Николајевич Мешчерјаков („Рецепција стваралаштва Милорада Павића у Русији“, прев. Драгиња Рамадански, *Летопис Матице српске*, год. 182, књ. 478, св. 4, октобар 2006, стр. 686), указао је на Ремелјеву студију „Упоредна анализа сижејне и сликовне структуре 'Предела сликаног чајем' Милорада Павића и дела Н. В. Гогоља“ („Сравнительный анализ сюжетной и образной структуры в 'Пейзаже нарисованном чаем', М. Павича и произведениях Гоголя“), али се са њим не слаже у погледу кореспонденција између *Предела сликаног чајем* и Гогољевог „Шињела“, са чиме се можемо сложити, будући да је о овој вези утемељеније говорити на примеру приповетке „Блејзер боје мора“.

⁷⁶⁶ Принцезу Оливеру Лазаревих Дубровчани и њена сестра Јела Балшић звали су Деспином, а није познато место где је сахрањена нити када је умрла, тако да не чуди што је крчма код гробља на којем се јавља лик Деспине у Павићевој причи названа „Код четири ветра“. Деспина, али од Бранковића један је од ликова романа *Унутрашња страна ветра* и приповетке „Запис у знаку Девице“ из књиге *Гвоздена завеса/ Врата сна* (1973/ 2002).

мора, онај који никада нисмо нашли [...] био је постава моје доламе, или тачније, моја долама поставе уопште није ни имала; нисмо никада успели да је нађемо и набавимо. Био сам један од оних који свој прави зној никада нису пустили“.⁷⁶⁷ Одговарајуће питање би било шта значи ова празнина⁷⁶⁸ и како је она у вези са руским (словенским или *словинским*) контекстом прва два зноја.

Међутим, наратор до спознаје о блејзеру као трећем зноју долази при сусрету са морем: „ја сам са запрепашћењем спазио море, острва, Трст, Алпе [...] Био сам убеђен да сам сео у погрешан воз и да путујем за Италију уместо кући“.⁷⁶⁹ Утисак да иде на Запад, а не кући (на Исток) ствара утисак губитка оног што је најесенцијалније у бићу човека, а то је свакако у вези са цивилизацијском и породичном припадношћу, са историјом, фантастиком (породичном причом, митом). Трећи зној је у домену ониричког и пророчког, то што наратор не може да га пронађе или сагледа не значи да га нема. Сазнање да нараторова долама нема поставу можда је само једна могућност спознаје, западна, рационална: „одједном сам све око себе, а то значи и иза и испред себе, видео савршено добро и једноставно“.⁷⁷⁰ Такав поглед на сопство нити је барокан нити је источан и нема пуноћу.

Море су снови и љубав (плава боја) оно што је источни смер, пут ка кући, оно најинтимније и најнепосредније – кошуља: „преча је кошуља од хаљине“⁷⁷¹. Трећи зној осмотрен као кошуља (за разлику од огртача и шињела) сагледив је кроз мотив спорне кошуље из песме „Женидба Максима Црнојевића“: „Она носи од злата кошуљу,/ која није кроз прсте предена,/ ни у ситно брдо увођена,/ ни на разбој она ударана,/ но кошуља на прсте плетена,/ у колијер уплетена гуја,/ а под грлом изведена глава,/ баш се чини да жива гуја (гуја ће га удрит!)/ на глави јој алем камен драги,/ каде иде момак са ђевојком,/ у ложницу да не носи св’јеће,/ нек свијетли алем камен драги“.⁷⁷² Мотив кошуље из Павићеве приче треба схватити у контексту српског традиционалног културног поимања,

⁷⁶⁷ М. Рајић, „Блејзер боје мора“, *Медитеранске приче*, стр. 36.

⁷⁶⁸ Страх од празнине и празнину у човеку огрнутом прошлошћу и умрлим прецима, Павић је опевао у песми „Ноггог васи“: „ко леут звоним од непознатих додире тежак и глух од убаченог сребра“ (М. Павић, *Палимпсести*, Нолит, Београд 1967, стр. 11).

⁷⁶⁹ Исто.

⁷⁷⁰ Исто.

⁷⁷¹ Исто, стр. 35.

⁷⁷² „Женидба Максима Црнојевића“, Пројекат Растко: http://www.rastko.rs/rastko-cg/umjetnost/maksim_crnojevic.html (приступљено: 12. 9. 2015).

будући да се на наведеном одломку из народне песме види шта значи јединственост, индивидуалност кошуље која може припасти само једној одређеној особи и никоме другом. У њој су сви девојачки снови, чежње и љубавна снатрења невесте, које је уткивала у кошуљу за свог човека. У кошуљи је сав трепет, зној, сва девичанска душа и не чуди стога што је се невеста не може и не сме одрећи и што она постаје предмет трагичног завршетка. Разуме се, додатно треба имати у виду и да је девојка дошла „преко мора сиња“ од Млетака и да је њен обред прелаза (са западне на источну обалу) одређен и њеним пореклом и сновима и кошуљом.

Три зноја (огртач, шињел, кошуља – историја, фантастика, ониричко) јесу и човечја душа и садржај, порука и прорицање књиге, па и поетичке окоснице Павићевог дела. Приповетка „Врата сна“ која је штампана као пролог *Гвоздене завесе*, носи исти проблем као и „Блејзер боје мора“: „Не знам заправо ни шта тражим онако у сну, ни где би то могло да буде, ни како изгледа [...] Притварајући улазна врата зграде приметим да су она у облику мушког сакоа на један ред копчања [...] То је мој жути капут са укрштеним мрким пругама, онај из 1971. Одавно затурен. Враћам се и забрављам кућу, то јест свој сако. И у њему жену“.⁷⁷³ Ова кратка прича осветљава други и трећи зној – ради се о сакоу (блејзеру) и капуту (шињелу) и сугерише да је оно најинтимније присутно у породичном (снови у фантастици, жена у кући).

КРЧМА КОД СЕДАМ СИСА: Свет испод света

Интимно у породичном своју другачију манифестацију остварило је у приповеци „Крчма код седам сиса“, где се тзв. „тешка крв“ Филирина преносила у потомство Андрије Хрса из племена Малоншића⁷⁷⁴, иако са њом није имао деце, али је са њом био дубоко интиман: „Но, ја ћу те научити тако да спаваш са женама, да ћеш се тога увек сећати ма с којом био. Ја имам тешку крв; и одсад имаћеш је и ти и твоје потомство; тако ће бар једним делом бити и моја деца она коју ћеш имати с другим женама“.⁷⁷⁵

⁷⁷³ Милорад Павић, „Врата сна“, *Врата сна и друге приче*, Дерета, Београд 2002, стр. 6-7.

⁷⁷⁴ „У Дукљи Малоншићима се задуго изгубио траг, али се у Босни и Зети XV века и у Црној Гори током XVII века и касније другде, шири породица истога имена и допире до данашњег дана“. М. Равић, „Крчма код седам сиса“, *Медитеранске приче*, стр. 66.

⁷⁷⁵ Исто, стр. 62.

Питање је, јасно, зашто је Филирина крв тешка, тј. шта је чини таквом. Незанемарљива епизода је она у којој се Филира молила пред зидом који је био заједнички крчми и капели, а на коме је био насликан део страшног суда: „четири грешнице како наге једна до друге горе у огњу. Четврта међу њима, којој су о сисама висиле змије⁷⁷⁶], била је према предању крчмарица, вино је сипала у воду и горела је јер је тако за воду узимала новац. Њен други грех [...] мађијама је успела да са својим законитим мужем не затрудни, иако јој је са њим било писано седам синова; та нерођена деца у паклу су јој висила о дојкама претворена у змије“.⁷⁷⁷ У другој кључној сцени Филира је сексуално општила са медведом, „то орање трајало је веома дуго и Андрија Хрс је, не могавши да издржи призор [...] са првог стола дограбио нож, излетео из гомиле и у наступу љубоморног беса убио медведа онако, док је још био на жени“.⁷⁷⁸

Будући да постоји очигледан реципроцитет између Филире и грешнице коју су у паклу сисале змије, очито да је „тешка крв“ такође питање греха сипања воде у вино, а не само бездетности. Филира, наиме, долази из грчког мита према којем ју је Хронос оплодио у обличју коња, тако да је она родила кентаура Хирона⁷⁷⁹, док у Павићевој причи њу „опасује“ медвед (али неће родити Међедовића). Коња и медведа повезују два аутохтона вина која се производе у Србији: *Ждрепчева крв* и *Медвеђа крв*, отуда је ово мотивско зооморфно поигравање можда ствар окајавања Филириног греха тако што је „тешку (медвеђу) крв“ која је заправо вино, пренела у крв схваћену као наслеђе – у Хрсово потомство. „Ни тешка крв није вода“,⁷⁸⁰ каже се у поенти ове приче.

Ни инструменти које је Филира свирала нису без мотивског значаја за разумевање приче: док се као грешница моли пред зидом крчме, Филира је „била опасана коњском уздом, а у том појасу носила је заденуту фрулу“⁷⁸¹ и „у своју цитру Филира је бацала по један новчић после сваке њихове љубави, и када је отишла, оставила је цитру Хрсу и његовој деци“.⁷⁸² Коњска узда и цитра мотиви су који упућују на њено митолошко кентаурско потомство, будући да нису неуобичајене представе кентаура како свира у

⁷⁷⁶ У роману *Унутрашња страна ветра*, стр. 18, грешнице на фрескама представљене су тако што уместо брадавица на сисама имају два уврнута крмећа репића.

⁷⁷⁷ Исто, стр. 60.

⁷⁷⁸ Исто, стр. 61.

⁷⁷⁹ R. Grevs, *Grčki mitovi*, str. 514.

⁷⁸⁰ M. Pavić, „Krčma kod sedam sisa“, str. 67. Хрсов син имао је надимак Србља.

⁷⁸¹ Исто, стр.60.

⁷⁸² Исто, стр. 62.

китару, тј. цитру,⁷⁸³ док се фрула можда односи на омамљивање нерођене деце или детета у паклу – тј. змија које би је сисале као грешницу са зида. Како Филира има једну одгрижену брадавицу⁷⁸⁴ није неискључиво да је то учинило њено нерођено дете у обличју змије на ономе свету, са кога она потенцијално и долази.

Посебно је занимљив Павићев укрштај грчког мита о рађању кентаура Хирона са српском народном митолошком причом о Међедовићу. Филирино општење са медведом Јерков је видео као део „бројних претеривања“: „фалусоидне фигуре и пренаглашени знаци мушкости са једне стране, а незајажљиве женке које опште са медведима са друге“.⁷⁸⁵ Медвед ипак код Срба, али и свих Словена, има значење тотемског прапретка и културног јунака⁷⁸⁶ и овакву Павићеву литерарну представу зоофилије треба сагледати у светлу словенске традиционалне културе, иако наизглед и делује „претерано“. Управо се као једна од битних одлика барока узима схватање према којем је „фиктивна фасада само привид, и да се иза света фикције крије сасвим другачија стварност [...] Барокни читалац, дакле, изричито захтева да иза света привида постоји један скривени свет“.⁷⁸⁷

Ево како се тај скривени свет разоткрива: Најпре, јунак Андрија Хрс који је убио медведа док је „орао“ Филиру, нема нимало произвољно име. Поред тога што се код Словена медвед везује за аграрни култ и орање, постоји и тзв. медвеђи празник – Св. Андрија, када је било забрањено помињање мечке.⁷⁸⁸ Тако је јунаково име Андрија одређено медвеђим празником, а Хрс се може објаснити записом Нићифора Хрисоверга, према коме се „име Хрс (Χρῦσος) исто пише као и реч злато (χρῦσός), а једина разлика постоји у месту где се налази акценат“,⁷⁸⁹ тако да је Андрија Хрс својеврстан *златни медвед*.

⁷⁸³ Видети на пример зидну слику „Кентаур с китарисом“: *Pompeja i njeni muzeji*, prev. Rastko Vasić, Vuk Karadžić, Beograd 1983, str. 98.

⁷⁸⁴ Исто, стр. 60.

⁷⁸⁵ Александар Јерков, „Нова текстуалност“, у књизи: Милорад Павић, *Анахорет у Њујорку: песме и библиографија*, Сабрана дела, књ. 7, Просвета, Београд 1990, стр. 204.

⁷⁸⁶ Зоја Карановић, „Збирка Симеона Ђурића и пет прича о Међедовићу“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. LIII, св. 1-3, 2005, стр. 97-118.

⁷⁸⁷ Блејк Ли Спахр (Blake Lee Spahr), „Стварност и илузија у барокном роману“, прев. Дринка Гојковић, *Књижевност*, XXIX, књ. LVII, св. 7, јун 1973, стр. 67.

⁷⁸⁸ З. Карановић, „Збирка Симеона Ђурића и пет прича о Међедовићу“, стр. 103.

⁷⁸⁹ Радивој Радић, „'Nomen est omen' у делима византијских писаца“, *Византија и Србија*, Стубови културе, Београд 2010, стр. 35.

Такође, постоје веровања да је медвед девојци долазио у сан, предсказујући јој младожењу, али се и сам младожења називао медведом,⁷⁹⁰ мада се сматрало и то да се човек за казну што је убио родитеље претварао у медведа.⁷⁹¹ Међедовић (кога у Павићевој причи може представљати Хрсов син са надимком Србља!) који има везу са првопретком (медведом) јесте митски лик који обезбеђује контакт оба пола космоса: природу и културу, животињско и људско, своје и туђе.⁷⁹² Филира јесте општила са медведом, али је тај медвед можда онирички предзнак за предстојећу љубав Филире и Хрса, долазак младожење, тј. љубавника.

Казна за грех убиства родитеља јесте преображај у медведа, док је код Павића казна за убиство несуђеног потомства представа грешнице коју сиса седам змија. Како медвед може да скине чини⁷⁹³ и везан је за култ плодности, он је Филири потребан да окаје своју бездетност. У народној причи о Међедовићу, жене су кренуле да траже дивљи броћ, па су наишле на медведа: дивљи броћ представља плодност, али када је скуван у вину изазива менструацију⁷⁹⁴ и побачај. Филира није пронашла плодност, иако је дошла у контакт са медведом, тј. у крвно сродство са тотемом, али могла је да га пренесе у несуђено потомство човека кога је волела, не мађијама, већ љубављу.

Хрс је заслужио „тешку крв“, јер је убио медведа и дошавши на његово место, задобио и његове атрибуте (попут Харалампија Опујића чија је прва смрт везана за убиство медведа). За убиство родитеља према веровању Словена, казна је била претварање у медведа, а за спас потомства, неопходно је имати „тешку крв“ медведа, сугерише Павићева прича и практично изврше на поставу ово веровање, тј. врши инверзију мита: родитељи и казна → потомци и спас. Отуда, постаје разумљиво што је Агату Малоншић (чија је мајка била из породице Нехама, дакле Јеврејка) спасла у Другом светском рату Филирина „тешка крв“ која се проноси вековима кроз потомке Андрије Хрса⁷⁹⁵ – *златног медведа*. Зашто? Зато што су медведи симболи Берлина, црни медвед је на хералдичкој

⁷⁹⁰ З. Карановић, „Збирка Симеона Ђурића и пет прича о Међедовићу“, стр. 99.

⁷⁹¹ Исто, стр. 101.

⁷⁹² Исто.

⁷⁹³ Исто, стр. 100.

⁷⁹⁴ Исто, стр. 102. Грешница која је представљена на зиду крчме, према причи се бавила мађијама да не би затруднела.

⁷⁹⁵ М. Павић, *Медитеранске приче*, стр. 67.

представи града Берлина,⁷⁹⁶ а награда „Златни медвед“ има облик управо берлинског медведа. Као што „вран врану очи не вади“⁷⁹⁷, како вели народна мудрост, ни међед на међеда не удара!

У овој причи је писац, дакле, укрстивши антички мит са митском причом о медведу/ Међедовићу која је свесловенска, и дешава се на мору („у једној крчми на обали мора“⁷⁹⁸), пронашао противтежу у времену Другог светског рата, у хералдици немачке престонице. Медвед је постао тачка пресека Истока и Запада, тачка разлике и размимоилажења (златни и црни медвед), али и привидне сличности који је за судбину Агате Малоншић значио спас и тајновито оружје илустровано хералдичким подтекстом.

Треба, коначно, имати у виду да се грб у свим језицима зове истом речју којом се зове и оружје, те да је по томе оно – знамење и обележје оружја. Српска је реч за хералдичко обележје *грб*, руска *гербъ*, пољска *herb*, немачка *Erbe* (у значењу наследника) која је узета из чешког *erb* (у значењу дедине, господства, наследника)⁷⁹⁹. Отуда је Павићев манир извртања митолошке приче и традиционалног односа према медведу који је за Словене – прапредак, одређен самом етимологијом речи *грб* која и код Словена и код Немаца⁸⁰⁰ има значење племенитог потомства, наследика. Андрија Хрс није случајно био из племена Малоншића, што је одредило да му потомство буде племићко: породични белег (ожиљак) који је, поред осталог атрибут змајевитих јунака,⁸⁰¹ и тешка племенита медвеђа крв речитији су од крштеница и писмених сведочанстава...

⁷⁹⁶ Неки сматрају да је медвед на симболу Берлина због параномазијске сличности имена града и немачке речи за медведа *beag*, мада постоји и теорија да име града потиче од речи која се користи за барљиво место.

⁷⁹⁷ Јован Мушкатировић, *Причте или ти по простому пословице тјемже сентенције или ти рјеченија*, прир. Милорад Радевић, ур. Миодраг Матицки, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд 2011, стр. 23 (пословица број 142).

⁷⁹⁸ М. Павић, М. приче, стр. 61.

⁷⁹⁹ Стојан Новаковић, „Хералдички обичаји у Срба: у примени и књижевности“, *Годишњица Николе Чуића*, књ. 6, 1884, стр. 2-3.

⁸⁰⁰ Интересантно је и да се немачки цар Фридрих Барбароса, који се сматра за правог оснивача хералдике, састајао са Стефаном Немањом у Нишу. Исто, стр. 11.

⁸⁰¹ Белези змајевитих јунака које је опевала наша народна песма „крећу се у широком распону од јасних знака змајевитости (крилатост, огњевитост, животињски белези), преко нешто неодређенијих наговештаја натприродности (белези у облику оружја, небеска светила уписана на тело), до белега који су, бар на први поглед, само људски (младежи, ожиљци, ранице)“ (Љиљана Пешикан-Љуштановић, „Змајевита обележја епских јунака – од природе бића до метафоре“, *Станаја село запали: Огледи о усменој књижевности*, Дневник, Нови Сад 2007, стр. 175). Белег Андрије Хрса био је налик на ожиљак, дакле, наизглед – људски, а примери белега у облику оружја у епској традицији нпр. нису ретки („На руци му пушка уписана/ на бедрима сабља савијена“, „О бедри му сабља окована/ На мишици маче гребештаче“ – према: Љ. Пешикан-Љуштановић, *Нав. дело*, стр. 158), па је очито Павић, у исту имагинативну, хералдичку раван поставио оба

БАХУС И ЛЕОПАРД: Инверзија мозаика

Сексуално општење са животињама, али и боговима за антички мит није очито било неуобичајено, али је увек подразумевало одређен подтекст и интерпретацију. После откривања Помпеје и Херкуланума у 18. столећу, људе су изненадили графити о људским активностима – политика, књижевност, религија, вулгарни хумор и изнад свега, секс у невероватно разноврсном обиљу. Ова последња тема јавља се и на многим сликама, нарочито у појединим од најмање седам бурдеља које је имала Помпеја (познат је детаљ зидне слике „Проналазак Телефа“ са општењем човека и срне)⁸⁰². Бића која су на међи између људи и животиња, јесу и сирене и кентаури и Минотаур, сатири, али и наш Међедовић, људи-змије, па и јунак епике Змај Огњени Вук... Сатири (козороги) пратили су Диониса/ Бахуса, који је обично представљан са: кантаром, тирсом, грожђем и бршљаном, фалусом, али и пантером или неком животињом из породице мачака, огрнут кожом кошуте или јарца.⁸⁰³

Управо се једном од упечатљивих Павићевих кратких прича може сматрати „Бахус и леопард“, која није ушла у опсег *Медитеранских прича*, будући да је радња смештена у област источне Србије (град Зајечар), мада донекле проблематизује медитеранске видике: „Наставили смо пут и ја сам, умотавајући ноге, размишљао о суровој клими у којој смо рођени овде у Подунављу, о том наслеђеном изгнанству и о томе како ништа не предузимамо већ столећима да се преселимо на југ у Приморје, где би живот по природи ствари морао бити лепши и лакши. Размишљао сам о томе како би престоницу требало имати негде ближе Средоземљу, где су је императори и василевси имали, и како су се овде на Дунаву морали ужасно осећати“.⁸⁰⁴

Но, иако се јунак приче не налази на Медитерану, он у Зајечару (Felix Romuliana) проналази дах медитеранске античке културе помешане са византијском, хришћанском:

обележја јунака, ожиљак и тешку крв: грб у значењу оружја и ожиљак у облику оружја. Хералдички али и епски гледано змај чува благо, а медвед чува потомство.

⁸⁰² Помпеја и њени музеји, стр. 13; 160.

⁸⁰³ Сања Пилиповић, *Култ Бахуса на централном Балкану*, I-IV век, Балканолошки институт САНУ, Београд 2011, стр. 17.

⁸⁰⁴ М. Павић, “Бахус и леопард“, *Врата сна и друге приче*, стр. 199-200. „Бахус и леопард“ првобитно су објављени као пролог Павићеве песничке књиге *Месечев камен* (1971), затим као епилог књиге приповедака *Гвоздена завеса/ Врата сна*. А у оквиру *Изабраних дела* из 2014. Александар Јерков је поставио као епилог *Београдским причама*.

„лепо очувани мозаик на којем је био приказан Бахус са једним крилатим леопардом. Дивља животиња израђена очигледно с великом пажњом и љубави, режала је, а Бахус јој је држао ногу на врату. Имала је некакав чудан ореол око главе док је Бахусов претећи лик слагач мозаика, можда неки приучени словенски роб, потајно хришћанин, могао позајмити и од свог послодавца, римског државног функционера“⁸⁰⁵. Ево како заиста изгледа мозаик⁸⁰⁶:



Слика бр. 13: Мозаик: Бахус и леопард

На крају остаје неразрешено питање: Ко је леопард? Бахус је са леопардом (тигром, лавом и сл.) представљан од 3. века па све до барока. У доба Римског царства, песници су користили име Бахус,⁸⁰⁷ тако да не чуде тумачења по којима би леопард могао да представља поезију.⁸⁰⁸ Са Бахусом је изједначен човек из сна који је писца покушао да убије, затим портрет илузионисте из 1724, донет 1967. из Варшаве: „човек у власуљи, изразит сангвиник, јаких румених образа и подваљка наливена крвљу, руке испружене из рама у собу“ и најпосле лекар примаријус: „одједном сам схватио да су Бахус и он необично подсећали на велики портрет с упереним прстом из моје собе“. Али да заплет

⁸⁰⁵ Исто, стр. 199.

⁸⁰⁶ Мозаик: 1.98 x 1.74 cm, налази се у великој сали са апсидом, сигнираном G, у палати унутар бедема у Гамзиграду; Народни музеј Зајечар, инв. бр. G/ 450, крај III века, техника *opus tessellatum*.

⁸⁰⁷ С. Пилиповић, *Култ Бахуса на централном Балкану*, стр. 9.

⁸⁰⁸ Леопарда као поезију виде: Милан Комненић, „Ко је био леопард?“, у зборнику: *Савремена поезија*, прир. Света Лукић, Нолит, Београд 1973, стр. 488-503. и Јовица Аћин, „Поезија као одговор“, *Дело*, XVIII, 5, 1972, стр. 585-592. Овај одговор разуме се да је утемељен, али га додатно усложњава податак из доцнијих година када је „Бахус и леопард“ штампан и у књизи приповедака, а не само у *Месечевом камени*.

аналогична буде већи: Бахус = убица из сна = илузиониста = примаријус = наратор („сличност између мене и лекара зајечарске болнице“⁸⁰⁹).

Ову нараторову (само)спознају, Саша Хаџи Танчић овако је објаснио: леопард „лежи између истине и лажи стварног и нестварног, у необичној противуречности њиховог јединства. Чак се и приповедач збиља мора према њој да равна, барем у мери довођења у везу с угризом за обнажену руку, јер упућује на то да је 'подивљао' и, такав, као звер, сведочи о покушају убиства (самоубиства). Тај пораз ипак говори и о томе да процес постепеног самоспознавања [...] не одговара његовом узалудном насртању на себе, него процесу отрежњавања од илузије сна, одбацивањем нагонског, зверињег у себи“.⁸¹⁰

Ипак, ствар је додатно сложена и одговор треба тражити и у самом мозаику. Посебно наглашени плави ореол око Бахусове главе представља сакрално, византијско, божанско иако је око главе паганског бога, спрема кога је леопард заправо уметник – „словенски роб“ који још увек јесте „дивљи леопард“, али загладан у Бахуса и светачки византијско плави ореол (Антику, Византију), па и потајни хришћанин можда.

Павић у причи врши пак инверзију у односу на аутентичан мозаик: ореол је код Павића око леопардове, а не Бахусове главе! То што приповедач у Бахусу види и василевса императора део је карактеристичног типа у уметности: „деификација владарске моћи била је заснована на реалној или уметничкој имитацији Дионисовог тријумфа, као и тријумфа Александра Великог“.⁸¹¹ Леопард је ту потчињен народ, а Бахус император, али будући да је дошло до утицаја античке, византијске културе на „дивље“ словенске народе, плави ореол је прешао и на њих, тако да ако крену да угризу ту „културну жилу“ (Бахуса, василевса) заправо се окрећу против себе и врше културолошко самоубиство.

Питање је такође, због чега су потцртане аналогичне између варшавског портрета из 1724.⁸¹² и мозаика из 3. века, а онда и са убицом из сна, примаријусом и приповедачем. Јасно да су у приповедачу и Бахус и леопард и да он, будући и сам Словен, носи у себи и дивље и василевско, паганско и хришћанско. Примаријус је практично приповедачево

⁸⁰⁹ Сви наводи из овог пасуса: М. Павић, „Бахус и леопард“, стр. 198; 201.

⁸¹⁰ Саша Хаџи Танчић, „Фантастична парадигма понављања у 'Бахусу и леопарду' Милорада Павића“, *Фантастична зоологија у српској приповедној прози*, Службени гласник, Београд 2012, стр. 80.

⁸¹¹ С. Пилиповић, *Култ Бахуса на централном Балкану*, стр. 17.

⁸¹² Преко пута легата Милорад Павић налази се најстарија зграда у Београду, изграђена 1724. године. А на зиду у салону дневног боравка у легату окачен је портрет илузионисте са прстом упереним у оног ко га гледа. Према речима Јасмине Михајловић, тај портрет Павић је купио на буљваку у Панчеву од неких Цигана.

огледало (лик-огледало), јер он до спознаје о сличности са њим долази после њиховог сусрета. Портрет из Варшаве је маниристички. „Сајфер примећује да сликари-маниристи уводе фигуру 'казивача'. То је фигура полуокренута посматрачима која прстом показује радњу која се одвија на слици. У односу на публику он је сведок и посредник, двострука фигура у двојаким положајима између уметности и живота, нестварности слике и стварности света. Тиме драмски набој делује залеђено: казивач преводи догађај у причу и театарски се ствара прстен који је спој духа, дела и живота“⁸¹³. Мозаик из приче такође је маниристички; извршена је инверзија⁸¹⁴ у односу на аутентичан мозаик, мада се запажа да је необична представа Бахуса врло упечатљива, јер је његов лик и фризура вишестепено слична ликовима са портрета из 18. столећа.

АЕРОДРОМ У КОНАВЉУ и ЈЕДАНАЕСТИ ПРСТ (ПИСМА: „српске књиге“, муслиманска и хајдучка писма)

Маниристичко и барокно, опште узев, могу се препознати и у ранијим периодима, и то на нивоу не само спољних манифестација и дела, већ и духа и живота. Примера ради барокно коло среће можете угледати на мозаику под називом „Емблема са симболима живота и смрти“, који је пронађен у Помпеји: „Ова емблема је нађена у триклинијуму кожаре. Изнад лобање налази се троугаони лењир; испод ње лептир и точак симболично приказују несигурност живота и нагле обрте судбине“.⁸¹⁵

Античко је и стога важно за Павића, јер не само да се успоставља директан континуитет са византијским наслеђем, већ је ренесансно и барокно оживљавање антике значило и разрађивање одређених елемената који су постајали препознатљиво поетичко обележје управо ових епоха. У тим дијалозима између епоха, уметника и уметности, дође и до трагичних неразумевања, тј. превида, мада дијалози никада не престају.

Један од примера из Павићевих *Медитеранских прича*, јесте „Аеродром у Конављу“, где се јунакиња Делфа Доријановић, с именом античког пророчишта а даром суза (који има Богородица) нашла у јеку Другог светског рата. Оно што долази из доба

⁸¹³ А. В. Олива, *Ideologija izdajnika*, str. 22-23.

⁸¹⁴ О инверзији као поступку који Павић негује, видети рад: Драгана Цукић, „Инверзија и парадокс као стилски поступци у 'Унутрашњој страни ветра' Милорада Павића“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 54, св. 3, 2006, стр. 595-612.

⁸¹⁵ *Потреја и њени музеји*, str. 54.

барока у причи, јесу два писма (Опат Руџе Бошковић брату Божу Бошковићу у Дубровник, Тускуло, 10. окт. 1743. и Непознати опату Руђеру Бошковићу у Тускуло, Дубровник, 17. марта 1744.) о „виле из средине другогa столећа, кад су под Антонинима толико цветале уметности у Риму“.⁸¹⁶ Барок би требало да се, дакле, и буквално и симболички, у овој приповеци манифестује као *мост* између Антикe (2. век) и времена у којем је живела Делфа и наратор приче (20. век): „Када су ујутру изишли на лице места и нашли остатке моста из XVIII века, Делфа је утврдила где се тражено место [античко насеље] налази“.⁸¹⁷

Међутим, кључ кобне грешке Делфе Доријановић у лоцирању места за градњу аеродрома, лежи у бркању грчког и латинског слова или пак бркању просветитељства и барока. Најпре, писма о постојању античког насеља и виле из 2. века су из 18. столећа, али посредно говоре о човеку из 17. столећа, Херцеговцу Јоану Ужевићу, који „као сваки ходочасник источног обреда зна грчки [...] има око које види под земљу [...] неограничено поверење у магичну моћ бројева“⁸¹⁸. Из писма читалац не може да закључи да Ужевић није живео 1744. године, већ нам век Ужевићевог живота открива Павићев чланак „Нови подаци о Доситеју. Непознати документи и списи о нашој старијој књижевности у архивима СССР-а, Париза, Беча и других центара“, где се може прочитати да је Јован или Јоан Ужевић 1643. године за потребе наставе на Сорбони саставио *Граматику словенског језика*.⁸¹⁹ Ужевић се, тако, својом ирационалношћу, припадношћу Истоку и грчкој (а не римској, латинској) Антици више уклапа у барокни 17. век, но просветителски и рационалнији осамнаести. Читајући писма, Делфа је то превидела, „према латинском слову L мерила је угао од 90°, а Јоан Ужевић очигледно је мерио угао према грчком слову ламбда (Λ), које затвара угао од 35°. Прочитати грчко слово као латинско очигледно је у овом случају значило смрт“⁸²⁰ као и одредити се за мост из XVIII века као полазиште за градњу аеродрома.

Писма опата Руђера Бошковића, дубровачког научника и анонимног дописника, дата су очигледно да не само јунакиња Делфа, већ и читалац буде пред искушењем да ли

⁸¹⁶ М. Рајић, „Аеродром у Коњављу“, *Медитеранске приче*, стр. 20.

⁸¹⁷ Исто, стр. 23. Прича је првобитно објављена у књизи *Гвоздена завеса* (1973).

⁸¹⁸ Исто, стр. 20-21.

⁸¹⁹ Милорад Павић, „Нови подаци о Доситеју. Непознати документи и списи о нашој старијој књижевности у архивима СССР-а, Париза, Беча и других центара“, *Политика*, 17. март 1973, стр. 15.

⁸²⁰ М. Рајић, „Аеродром у Коњављу“, стр. 24.

ће, фугуративно говорећи, препознати грчко слово и осим знања имати и сензибилитета који би га сачувао од „смрти читаоца“.

И у приповеци „Једанаести прст“, функционализовано је опредељење за *грчко*. Прича се, наиме, исписује у виду писма мртвима јунака Кувелје Грка („Кувелја Грк, писах на заповијед стојећи међу два мача и два крста, из Новог на 6. априлија 1667.“⁸²¹). Поред тога што су сегменти ове приче развијени у роману *Последња љубав у Цариграду*⁸²², а започети поезијом,⁸²³ треба рећи да јунак нема име и да је то скопчано са тим што не може да има дете. Отуда на крају јунак жели свом полубрату Виду да му име не остане пусто, као што је његово пусто јер је бездетан. Такође, он је Грк, што је национално и географско одређење, а оно Кувелја је породично: „ја сам трећи Кувелја што је на верној Вам служби [Дубровчанима] и да још дед ми Михо и отац Иван слаху извештаје о турским стварима испод земље из ових страна које се турским зову [...] отац Иван подједнако [је] откупљивао од Турака и наше грчке и ваше римске крстове да их у казане не прилијевају [...] док му није ушао у крв један од Шабановића, бег новски Ризван Шабановић“.⁸²⁴

Михо и Иван Кувелјић познати су књижевној историји управо по писмима које су слали Дубровчанима о турским питањима и то тајно, „испод земље“. Писма су писана на ћирилици, а Михо Кувелјић звао их је „српским књигама“. Сачувана су у великом броју и говоре о томе како је не Иван но Михо поред осталог спасао крст уграбљен са цркве Св. Неђеље.⁸²⁵ Значај ових писама сагледив је у запажању да су „српске књиге“ са јужних граница прозна паралела усменој епици⁸²⁶, те да се донекле могу посматрати у истој функционалној равни као бугарштице у прози („Карамустафини синови“ и „Живот и смрт Јована Сиропулоса“) из романа *Предео сликан чајем*.

⁸²¹ М. Павић, „Једанаести прст“, *Медитеранске приче*, стр. 37. Прича је првобитно објављена у књизи *Гвоздена завеса* (1973). Михо Кувелјић писао је писма „стојећи између два мача“ (Дубровчана и Турака). М. Павић, *Историја српске књижевности барокног доба*, стр. 393.

⁸²² Јунак Кувелја Грк има једанаести прст попут Софронија Опујића, а доживљава љубав са Јерисеном Ризнић. Јерисена Тенецки и Софроније Опујић имали су љубавну везу у роману, док се Јерисена није заљубила у Софронијевог оца Харалампсија. У причи, Јерисена Ризнић родила је сина, али син није био Кувелјин, већ његовог оца Ивана – био му је дакле полубрат Вид.

⁸²³ Мотив једанаестог прста присутан је и у песмама „Стихира Оној Која Далеко Сеје“ и „Песми 7“, збирке *Месечев камен*. О односу прозе и поезије по питању једанаестог прста, писао је Петар Пијановић у књизи *Павић*, стр. 60.

⁸²⁴ М. Павић, „Једанаести прст“, стр. 38.

⁸²⁵ О писмима Миха Кувелјића писао је Павић у *Историји српске књижевности барокног доба*, стр. 393.

⁸²⁶ Исто, стр. 392.

Павић је то остварио на неколико нивоа. Најпре, није одолео да белетристички обликује књижевно-историјску чињеницу према којој постоји битна веза између „српских књига“ и „муслиманских писама“: „Веза између једног и другог облика епистоларне књижевности није била само у томе што су и једни и други писали истим језиком и писмом^[827]. Она је била у истоветном сензибилитету који су заодевала и једна и друга писма, управо онако као што се то догађало и са усменом епиком онога времена“.⁸²⁸ У „Једанаестом прсту“ се тако као непријатељ Ивана Кувеле нашао Ризван Шабановић, чији се брат зове Бегзага Шабановић. У ова два књижевна лика Павић је уградио тројицу историјских: Михо Кувелић је у писмима из 1660. године писао о дубровачком непријатљу Алаги Шабановићу који је убијен исто онако као и Ризван Шабановић у приповеци. Писма (између 1633. и 1654.) рисанског Мехмедаге Ризванагића слата у Пераст, очито су инспирисала Павића да Мехмедагино и Алиагино презиме укрсти у: Ризван Шабановић.

Што се његовог брата Бегзаге тиче, познато је писмо новског аге Бегзадића, које се завршавало упечатљивом пословицом, поентом: „Копје се у врећу не може скрити“.⁸²⁹ Наравно, Бегзадићева сликовита поента није могла да не пронађе место у Павићевој приповеци и његовој колекцији поенти: „ја се у то време још нисам мешао с женскињем и нисам још знао какву несрећу носим као једанаести прст или трећу ногу подвезицом причвршћену уз бутину. Али, копље се у врећи не да сакрити“.⁸³⁰

Типично епску поенту која припада поетици завршетака „ситних књига“ из народних песама али и хајдучких писама⁸³¹, којом се изазива на мегдан, писац је поставио у еротски контекст, где се копљем имагинативно представља „једанаести прст“, тј. мушки уд, чија је функција да изазове на еротски а не ратнички „летњи дан до подне“. „Једанаести прст“ Кувеле Грка (што је „женама гори од сабље“⁸³²) постао је повод за тихи мегдан што су га на његовом телу водиле Јерисена Ризнић и нешто млађа жена: „Тако сам имао увек само до пола ону коју сам имао, и само од пола ону другу, коју нисам никад

⁸²⁷ Ради се, наравно, о српском језику и ћирилици, па тако Вид Кувеле пише лепом угластом ћирилицом. М. Павић, „Једанаести прст“, стр. 43.

⁸²⁸ М. Павић, *Историја српске књижевности барокног доба*, стр. 400.

⁸²⁹ Исто, стр. 400.

⁸³⁰ М. Павић, „Једанаести прст“, стр. 41.

⁸³¹ О хајдучким писмима, Павић је писао у истоименом поглављу *Историје српске књижевности барокног доба*, стр. 388-392.

⁸³² М. Павић, „Једанаести прст“, стр. 42.

имао и за коју сам временом схватио да је уствари више желим од Јерисене⁸³³. На основу запажања по којем се еротски двобој жена одиграва под палубом и на таласима, па ће Кувелјину децу правити море⁸³⁴, можемо закључити да је Тимотеј, јунак романа *Кутија за писање* задобио Кувелјине атрибуте. Функција овог аутоцитатног сигнала остварује пуноћу на линији женских двобоја: Тимотејеве мајка и тетка суочиле су се у двобоју око његовог оца Медоша, не би ли се двобој поновио и око сина, али унутар душе његове изабранице Лили Т. и то за време сексуалног односа пред огледалом. Поприште женских двобоја у Павићевој прози остварује се, дакле, на линији еротског.

У приповеци „Дуга ноћна пловидба“, двобој се помера на неравноправно одмеравање Свилокосе Павла и пастирке Велуће. Попут Софронија Опујића, Тимотеја и Кувелје Грка, Свилокоса Павле „ишао је стално искуканог кривака и зарекао се да ће га вратити у чакшире кад сабљу буде у каније вратио“⁸³⁵. Омамљена Павловим осмехом којим се „може ући у душу“, Велућа је после њега остала слепа и gluva (од љубави), ударена његовим кундаком, када је „узео полуживу као што једе рибу“⁸³⁶. Љубављу и пробуђеним страстима савладана жена, побеђена осмехом и кундаком завршила је најпосле скочивши у море јер у ложницу нико није више долазио. Велућа је остарила, а да ничег није била свесна и утопила се ношена таласима мисли да њен Свилокоса воли другу. У свом бунилу никада није приметила да је Павле продао на брод проститутки и да је сваке ноћи није походио он, већ увек неко други. Као Леандра и Србљу из „Крчме код седам сиса“, Велућу су таласи мора однели на онај свет. Њен трагичан хибрис описан је свесним предавањем једној Љубави, лепим *поразом* у љубавном двобоју, због којег је заувек задржала „слатки зној девице“⁸³⁷.

3. БАРОКНИ ОПИСИ

НЕПОГОДА, ДВОБОЈ, РАТ

⁸³³ Исто, стр. 42-43.

⁸³⁴ Исто, стр. 42.

⁸³⁵ М. Рајић, „Дуга ноћна пловидба“, *Медитеранске приче*, стр. 125.

⁸³⁶ Исто, стр. 126.

⁸³⁷ Исто, стр. 128.

На трагу двобоја у Павићевом делу, можемо запазити да су они свакако битно скопчани и са ратним подтекстима. Симон Веј је механизам двобоја описивала као ратни механизам, који је за Достојевског био механизам ђаволске природе (зли дуси, нечисте силе, двобој као ђаволска работа).⁸³⁸ „Барокно' сукобљавање оставило је утисак на историчаре због своје распрострањености и због утицаја које је имало на начин мишљења и деловања. Сматрало се да су специфична обележја овог периода сукоб идеја, политике, религија, трајност и раширеност рата [...] чести двобоји“⁸³⁹. Пишући о историјској трагедији *Хорације* (1640) Пјера Корнеја, Јован Попов говорио је о типу двобоја који је заступљен и код Хомера: „када се на овај начин решава сукоб који би иначе захтевао рат, односно када се њиме штеди много веће проливање крви“⁸⁴⁰. На линији двобоја: антика (Хомер) – барок (Корнеј) налази се и Павићев двобој Пана Тенецког и Софронија Опујића у *Последњој љубави у Цариграду* где јунаци индивидуалним обрачуном решавају исход битке, успостављајући на тај начин тихо сагласје античког, барокног и савременог. Код Павића двобоји су битно естетизовани и укотвљени најшире у ратни, политички или коцкарски контекст.



⁸³⁸ Према: Јован Попов, „Политика, психологија и реализам: двобоји код Тургењева и Достојевског: 2. Кад демон уђе у човека: 'Зли дуси'“, *Двобој као књижевни мотив: тематолошка студија*, Академска књига, Нови Сад 2012, стр.

⁸³⁹ Розарио Вилари, „Барокни човек“, прев. Мирела Радосављевић, *Књижевна реч*, 461-462, 25. мај – 10. јун 1995, стр. I

⁸⁴⁰ Ј. Попов, „Дужност и част аристократије: двобоји у Корнејевој драми“, *Двобој као књижевни мотив: тематолошка студија*, стр. 119.

Слика бр. 14: Ђорђоне, „Tempesta“, Олуја 1506.⁸⁴¹

Смештајући своје приповетке и романи у временски растегљиве контексте (од средњовековног до савременог) Павић је чувао целовитост своје визије и континуитете српске књижевности. Ликове је неретко смештао у врло прецизан временски оквир или би наводио тачне године. Тако је, примера ради, „Једанаести прст“ смештен у 1667. годину, када је био велики земљотрес у Дубровнику, па је Кувелино писмо отуда посвећено „мртвима“, страдалима у природној непогоди. Ова врста хронотопа проналази свој смисао у оквирима типологизације барокних описа с тематским језгром у функцији предиката: описи ратних или пасторалних призора и природних непогода⁸⁴², па су тако временске непогоде и ратни сукоби, окршаји, двобоји, суочавања, у непорецивој барокној спрези, условљеној описима који се на примеру Павићевог опуса манифестују кроз тачну годину дешавања.

Прича „Сувише добро урађен посао“ проблематизовала је сукоб између Стефана Дечанског (ослепљеног сина) и краља Милутина и израелско-египатски сукоб 1967; „Силазак у Лимб“ рачуна са 1054. годином (разлучењем источног и западног хришћанства), 1281. (обележио је сукоб краља Драгутина и Милутина), 1511. (султан Сулејман освојио је Шабац и Београд), 1741. (година је рата између народног језика - Венцловић и руско-словенске оријентације – Дионисије Новаковић, али и „Двобој“ између Мушицког и Стратимировића, скопчан са случајем Гаврила Хранислава, огледа се у књижевно-бирокуратском двобоју Павића и Димитрија Вученова, који је у вези са

⁸⁴¹ У роману *Предео сликан чајем* помиње се слика олује: „слика приморског подручја пуног острвља и облака који лебде као чунови у небу; у једном углу пучине, као затворена у соби, бесни мала олуја“ (стр. 227), која у историји уметности симболички може да означава маниристички прелаз из ренесансе у барок. Сазнајемо да је реч о Ђорђонеовој „Олуји“ из приче „Соба Андрије Анђала“: „Гледајући једног Орфелина отиснутог у XVIII веку, рекао ми је [Андрија Анђал] како мисли да је барок у ствари она олуја која се спрема на истоименој Ђорђонеовој слици, јер та олуја је после слике доиста почела да бесни“ (Милорад Павић, „Соба Андрије Анђала“, *Руски хрт*, Орбис, Београд 1993, стр. 173). Ђорђонеова „Олуја“ била је омиљена Бајронова слика. Сматрао је да тема и симболика ове слике сваком посматрачу омогућава да осмисли сопствену причу. Такође, „Олуја“ означава почетак онога што ће постати важно новој традицији у уметности, а то је стварање сликарских пандана песмама уместо причама (*Jansonova istorija umetnosti: zapadna tradicija*, 7. Izdanje (Dejvis, Deni, Hofrihter, Džejkobs, Roberts, Sajmon), prev. Olga Škarić, Sena Kulenović, Mono i Manjana, Beograd 2008, str. 581). Овај жанровски обрт (песмама уместо причама) умногоме је важан за роман *Предео сликан чајем*, особито јер је роман замишљен као насликан предео и што управо говори о преплитању различитих жанрова.

⁸⁴² Zoran Kravar, *Barokni opis: Funkcija i struktura opisa u hrvatskom baroknom pjesništvu*, Liber, Zagreb 1980, str. 111.

Младеном Лесковцем⁸⁴³; 1971. (био је споран *Октобарски сусрет писаца*); прича „Вино и хлеб“ има за позадину Галицију 1916, а „Право стање ствари“ дешава се у јеку 1942. године.

Време мира за Павићеве ликове, стога готово и не постоји, њихове („дечје“) болести или болести као што је раскол у личности (болест сопства), последице су ратова који их прате и у које су посредно или непосредно укључени. Они су, може се рећи – вршњаци човечанства, а човечанство увек има 17 година, како се наводи у роману *Последња љубав у Цариграду*⁸⁴⁴. Семантизација броја 17, не завршава се на овом запажању. Карамустафини синови, из истоимене приче и сегмента романа *Предео сликан чајем*, иначе велики крволоци, долазе на Атос у седамнаестој години, али 17 година имају Петра Алауп (ђаволова супруга) и Авксентије Папила (који чита *Еладија Викентија Ракића* и Гетеовог *Фауста*, оба објављена 1808. године) из *Последње љубави у Цариграду*⁸⁴⁵. Из овога можемо да закључимо како ђаво заправо воли рат и венчан је ратом, ако његову супругу поистоветимо са малолетним човечанством илити картом „куле у пламену“⁸⁴⁶ у којој се гори као у паклу, али је могућност бекства сведена на минимум.

Уз то, роман *Последња љубав у Цариграду*, носи и питање „Чему ратови? Зашто се кретати кроз историју унатраг?“⁸⁴⁷. Када се ова питања скопчају са Павићевим аутопоетичким исказом по коме не само да „роман има свој рат и свој мир“, већ је роман – рак који живи од својих метастаза⁸⁴⁸, а рак се као животиња управо креће натрашке, онда можемо рећи да се донекле рак и рат (као кретање кроз историју унатраг) посредно могу поистоветити. У том смислу, роман је *PAT*, који живи од својих метастаза, тј. непрестаних сукоба који су узрочно-последично и ланчано повезани од вајкада до данас. Отуда и романи Милорада Павића почивају на темељима ратова, тј. смештени су у ратне контексте. То даље значи да је рат заправо болест човечанства, што наизглед делује као опште место. Међутим, већина Павићевих ликова, попут зидара Плаве џамије, „ако се од

⁸⁴³ О књижевним ратовима у Срба, писао је Сава Дамјанов у раду „Српски књижевни ратови, од Светог Саве до постмодерне“, *Српски језик, књижевност, уметност: Рат и књижевност (зборник)*, књ. 2, ур. Драган Бошковић и Часлав Николић, Филум, Крагујевац 2015, стр. 21-28.

⁸⁴⁴ М. Павић, *Последња љубав у Цариграду*, стр. 142.

⁸⁴⁵ Исто, стр. 67.

⁸⁴⁶ Исто, стр. 143.

⁸⁴⁷ Исто, стр. 143.

⁸⁴⁸ М. Павић, „Роман као држава“, *Роман као држава и други огледи*, стр. 8-9.

себе излечи – пропашће⁸⁴⁹. Ова болест од сопства, у извесној је мери последица ратова који подразумевају силовања (додуше и љубавне ситуације) између победника и поражених... Деца која се роде из таквих, мешаних односа јесу лепа (према Амалији Ризнић из *Предела сликаног чајем* – лепота је болест⁸⁵⁰), али у себи носе расколе између оца и мајке, двају култура или чак цивилизација – Истока и Запада. Такав је и Андрићев Ђамил (син Турчина и Гркиње), Џем султан (син Турчина и Српкиње).

Овакав раскол битно је одредило османлијско освајање Константинопоља 1453. године⁸⁵¹, посебно за српски контекст, ако притом имамо у виду и да све до пропасти византијског света – српска књижевност није делила судбину књижевности на Западу⁸⁵². Посебно укључење у западноевропске токове, али са примесама и византијског, па и оријенталног наслеђа, српска књижевност доживела је у доба барока. Барок је тако и нека врста залога „плодоносне“ метастазе коју је донео рак-рат, (метафоричким језиком говорећи – као кисело млеко или кисели купус), као друга (укуснија?) фаза живота српске књижевности. Сличну, али обрнуту визуру понудио је својим промишљањима Валтер Бењамин, пишући о пореклу немачке жалобне игре: „Омиљени извор грађе била им је повијест истока [...] Главну улогу, међутим, игра теократски фундирано царство Бизанта. Тада је отпочело 'систематско откривање и истраживање бизантске књижевности'“.⁸⁵³ Из тога можемо извести закључак да је доба барока кључно за српски контекст јер византијско и потоње оријентално наслеђе освајача Османлија укршта са западноевропским токовима, а барокна трагедија Немаца као представника западноевропске традиције своје наслеђе укршта са повешћу истока, те византијском културом управо у доба барока. Долази, дакле, до необичних прожимања који у овом светлу постају важни за српску књижевност у европском контексту.

Занимљиво је да је Викентије Ракић, писац српског предромантизма у историјско-религиозном епу *Историја о узјати Константинопоља* (1804), који за предмет има баш освајање Цариграда, поменуо једну интригантну метафору, која може бити кључ за

⁸⁴⁹ М. Павић, *Предео сликан чајем*, стр. 288.

⁸⁵⁰ Исто, стр. 161-180.

⁸⁵¹ Тако је један од најупечатљивих преображаја заправо цивилизацијски преображај Аја Софије у дамију и обрнуто – грађење дамије према хришћанској богомољи о чему је Павић написао антологијску причу „Плава дамија“.

⁸⁵² Милорад Павић, *Рађање нове српске књижевности*, СКЗ, Београд 1983, стр. 19.

⁸⁵³ Walter Benjamin, *Porijeklo njemačke žalobne igre*, prev. Javorka Finci-Pocrnja, Veselin Masleša, Sarajevo 1989, str. 43.

проблем Павићевих ликова; то су, наиме волујске очи: „као сузе капљу капље долу/ величине као око волу“⁸⁵⁴. У *Хазарском речнику* Сарацен др Абу Кабир Муавија сањао је свој последњи сан када је падала киша крупна као волујске очи⁸⁵⁵, а зрна грожђа са Атоса из приче „Карамустафини синови“ била су велика као волујске очи⁸⁵⁶. Ове капље, велике као око у вола, заправо су смештене у контекст преображаја који прате готове све Павићеве ликове, који се нађу у ратној ситуацији или су у директној вези са ратом. Муавија је био учесник у египатско-израелском сукобу 1967. године и био је предмет мржње Дороте Шулц, док најпосле није убијен 1982. године у Цариграду, а Карамустафини синови родили су тек кад им је мајка појела грође са Атоса, величине волујских очију и парадоксално – постали су не свеци, но *крвожреци!*

Треба у том смислу указати да је Ракићева *Историја о узјати Константинопоља* штампана првобитно у једном барокном зборнику, а да је приређено издање барокног писца Гаврила Стефановића Венцловића, Павић именовано као *Црни биво у срцу* (1966). Како за Венцловића воћка представља метафору за духовне очи⁸⁵⁷, (за Павића је то хазарска воћка ку), волујске очи биле би противтежа духовним очима, очи материјалног и сигнал за демонски преображај. Метафора волујских очију код Павића дакле, има улогу да наговести обрт у лику, али њоме можемо одредити и различите обрте у ликовима ове прозе.⁸⁵⁸

Тако се Софроније Опујић, рођен у години француске буржоаске револуције 1789, а учесник у француско-аустријском сукобу 1813, у коме је у Наполеоновој коњици учествовао и сам Сотона, на крају романа потпуно преобразио у своју супротност: „После 17 година њему спаде уд, десна чизма престаде да га жуља, слух му окраћа нагло и он

⁸⁵⁴ Викентије Ракић, *Изабрана дела*, приредили са предговором и поговором: Сава Дамјанов и Радослав Ераковић, Матица српска, Нови Сад 2014, стр. 217.

⁸⁵⁵ М. Павић, *Хазарски речник*, стр. 156.

⁸⁵⁶ Милорад Павић, „Карамустафини синови“, *Књижевна реч*, 10. 3. 1979, стр. 7.

⁸⁵⁷ М. Павић, „Гаврил Стефановић Венцловић II“, *Књижевност*, XX, XL/ 5, стр. 438.

⁸⁵⁸ У студији „Барокни слој у 'Хазарском речнику'“, Милорад Павић (стр. 3) написао је следеће о стилу реченице барокних омитичара који је применио на сопствени стил писања: „Тако сам у причама и романима дошао до реченице која сама у себи, да би одржала пажњу, прави један мали обрт, импозитију, како су писали неки критичари, у малом већ садржи причу, наравно не ону која ће се испричати у целом роману“. Може се донекле рећи да и Павићеве ликови функционишу по принципу барокне реченице, сви они, наиме, унутар себе доживе некакав обрт, који их чини динамичним и који је прича за себе, или прича унутар лика. Чини се, дакле, да је Павић уједно функционализовао познату дефиницију стила: да је човек – стил, па ако барокна реченица има обрт, што чини њен стил, има га и Павићев лик (човек).

више није чуо под земљу⁸⁵⁹, а био је и лишен Јерисенине љубави која је будући уперена у његовог оца који је могао да јој подари дете, Харалампиа и одвела у смрт. Прича „Изврнута рукавица“, пак, метафориком *изврнуте рукавице* дефинише овај преображај ликова: „Чудо, шта све човек у дугом веку дочекати неће; да се прометне у другог и да мора остати и даље оно што је био и што већ није, као посувраћена рукавица“⁸⁶⁰. Тако се и Исајло Сук из „Тајне вечере“ у контексту Другог светског рата (1941) посувратио у Јуду и потказивача, кога је хтео да наслика на платну: „Исајло Сук схватио је да у руци уопште нема четку, да једини међу гостима крчме стоји и да прстом упира у малог риђег човека“⁸⁶¹. У контексту дешавања у Другом светском рату посувратио се и Иван Мијак из приче „Отровна огледала“. Управо барокна метафора огледала, која је у причи одређена баш као „ђавоља икона“, српско име Иван Мијак, у огледалу претвара у Кајим Нави, што је јеврејско име и јеврејски идентитет⁸⁶².

Иста приповетка носи и идеју о томе како смо сви „заражени болестима од којих нећемо умрети ми, него наша деца – болестима које ће нам у срцу сазрети тек кроз стотину година“⁸⁶³. Ова мисао лови следећу мисао, која отвара ново поље метафорике болести у ратном контексту. С једне стране треба рачунати и са продајом будућности, тј. белих пчела – нашег потомства, које купује Атанас (анаграмски Сатана) Разин, о чему је Павић писао у *Пределу сликаном чајем*, полемишући са Гогољевим *Мртвим душама*. С друге стране, можемо размислити о рату који уништава све – уништава будућност, беле пчеле, самим тим и народе доводи до нестанка.

Живот и порекло Павићевог јунака био је подељен на период када се звао Атанас Свилар и веровао да му је отац српски партизан Коста Свилар и на период када је, народски речено, *окренуо ћурак наопако* и преобратио се у Атанаса (Сатану) Разина, коме је отац заправо био Рус – Фјодор Алексејевич Разин, једна од жртава стаљинистичких чистки. Наравно, ни име ни презиме нису произвољни: Атанас и његов анаграм – Сатана; а Свилар упућује на нежну и свилену душу, какав је Атанас био у првом делу живота, када је баш попут Андрићевог Ђамила био човек првог погрешног корака и промашене

⁸⁵⁹ М. Павић, *Последња љубав у Цариграду*, стр. 181.

⁸⁶⁰ Милорад Павић, *Запис на коњском ћебету: Нове београдске приче*, приредио и поговор написао: Александар Јерков, Драганић, Београд 1999, стр. 93.

⁸⁶¹ Исто, стр. 140.

⁸⁶² Исто, стр. 171-176.

⁸⁶³ Исто, стр. 162.

судбине. Свој идентитет и оца тражио је на Светој Гори, у духовном епицентру православља и Истока. Када је отишао, међутим, на Запад у Америку, успоставила се разина/ даљина у односу на Свилара и почиње процес његовог поистовећивања са Јосипом Брозом Титом (који је пре 1948. године имао надимак „мали Стаљин“⁸⁶⁴), те он, будући да је архитекта, гради реплике Титових резиденција на Брионима (крајњем западу СФРЈ), виле Плавинац на Дунаву и Белог двора (алиас Беле куће у Вашингтону). Атанасово поистовећивање са Титом имало је вишеструку мотивацију.

С једне стране, Јосип Броз је за време Првог светског рата добио сребрну медаљу за храброст, а поводом учешћа у злочинима аустроугарске „Казнене експедиције“⁸⁶⁵, или конкретније „његово прво одликовање подудара се са првим геноцидом у 20. веку почињеном над Србима у Мачви и Подрињу, а 25. домобрански пук, коме је припадао, био је у саставу злогласне 42. Вражје дивизије“⁸⁶⁶. Његова политика одређивала је да је „великосрпска хегемонија главна опасност“ о чему је подоста било речи на Брионском пленуму ЦК СКЈ 1. јула 1966; затим, „ликвидирао је покушаје предлога аутономије Срба у Хрватској, посебно Лике, Кордуна или Далмације“, а циљ му се подударао са циљем Хитлера, Мусолинија, Павелића и Секуле Дрљевића – повратити Србију у границе пре Првог балканског рата⁸⁶⁷. Отуда не чуди што се Атанас што се више приближава Титу, приближава Сатани и *вражјем* у себи. Трагајући за оцем, проналази лажног оца – *оца југословенске нације* – Јосипа Броза. У, пак, двобоју између Свилара и Разина у Атанасу препознају се и линије сукоба Тита са Стаљином и Информбироом које се одвија унутар „предела“ јунакове душе.

Други битан моменат јесте Атанасова куповина потомства и то оног које ће живети за 60 до 100 година, такозваних *белих пчела*: „Беле пчеле су колена твог потомства (ако га имаш), које долази као следеће, одмах после чукунунучади. Замисли какав моћан и

⁸⁶⁴ Коста Николић, „Што је више клевета и лажи, Тито нам је милији и дражи“ – Прилог историји стварања Титовог култа у време југословенско-совјетског сукоба 1948-1949.“, *Hereticus (часопис за преиспитивање прошлости)*, III/ 1, 2005, стр. 8.

⁸⁶⁵ Перо Симић, „Пет Титових непознатих злочина“, *Тито и Срби – злочинац на челу колоне*, прир. Владимир Димитријевић, Catena mundi, Београд 2013, стр. 102.

⁸⁶⁶ „Зашто Брозов гроб треба да остане у Београду“, *Тито и Срби – злочинац на челу колоне*, прир. Владимир Димитријевић, Catena mundi, Београд 2013, стр. 241.

⁸⁶⁷ Бранко Надовеза, „Улога Јосипа Броза Тита у дефинисању српског етничког простора“, *Тито и Срби – злочинац на челу колоне*, прир. Владимир Димитријевић, Catena mundi, Београд 2013, стр. 19; 25-26; 29.

далековид језик!⁸⁶⁸ Пренето на план историјских збивања, *неко* је продао и своје и туђе српске *беле пчеле* када је стварано Краљевство Срба, Хрвата и Словенаца 1918, а те *беле пчеле* стасале су 1988. године, када је објављен *Предео сликан чајем* и тротомна Петрановићева *Историја Југославије (1918-1988)*⁸⁶⁹. Када је конституисана Титова Југославија, извршена је нова продаја *белих пчела*, тј. будућности оних *Српчића* који сада стасавају. Метафором *белих пчела* скренута је заправо пажња на бригу и одговорност за потомство, каква је присутна и у метафори *бели орао* за најдаљег претка. Пчеле и орао, иначе, налазе се на врху дрвета, митолошки схваћеног као оса света (*axis mundi*). Ове животиње, тако постају залог хуманитета човека, она људскост због које на пример не би требало бацити атомску бомбу или уништавати човечанство противбилним или било којим другим отровима као Атанас Разин: „Његови отрови уништили су све на метар у дубину где год су пали, а они су пали и у људску крв, а не само у земљу [...] Тражили су високе одштете и Атанас их је исплаћивао трљајући руке задовољно, јер се нису сетили да траже одштету и за три поколења својих потомака. Дотле је сезао његов отров, као у 'Библији', где се каже: оци једоше трпко воће, а унуцима трну зуби“.⁸⁷⁰

Међутим, иако је Милорад Павић био експлицитан када је представио Јосипа Броза Тита као Атанасов *alter ego*, чини се да је без обзира на све историјске чињенице везане за мрачну Титову прошлост које би романом *Предео сликан чајем* могле да буду критиковане, Тито постао само симбол или метафора за дезинтеграцију српства. Такође, „Павић је био српски писац не зато што је по националности био Србин, или зато што је написао 'Српске приче', већ зато што путања његовог опуса представља, у симболичком смислу, путању српске књижевности [...] по вокацији [био је] књижевни историчар, дакле, једна врста конзерватора националних књижевно-културних вредности ... [налазио је] смисао књижевности и њену улогу у опстанку једне нације“.⁸⁷¹ Отуда је његова белетристика и његов допринос науци о књижевности у знаку културне интеграције

⁸⁶⁸ М. Павић, *Предео сликан чајем*, стр. 206.

⁸⁶⁹ Бранко Петрановић, *Историја Југославије: 1918-1988*, Нолит, Београд 1988.

⁸⁷⁰ Исто, стр. 248.

⁸⁷¹ Слободан Владушић, „Павићево 'да'“, *Златна греда*, јануар-фебруар 2010, стр. 70-71.

српства⁸⁷², њене *укорењености*, што је чини умреженом „са другим традицијама у један контекст који бисмо могли назвати светским“.⁸⁷³

И додајмо, када је написао једну од својих првих објављених прича – „Истарску каденцу“, једног школованог музичара, уметника и естету какав је Павић био, није могло а да не заболи када је у грађевини ране романске архитектуре пред тринаестим столећем приметио да се просторија која је идеална за концертну дворану користи као складиште намирница⁸⁷⁴; духовни хедонизам био је подређен и понижен телесним хедонизмом, од кога је *боловао* баш Јосип Броз.⁸⁷⁵

“Метафора инспирисана болешћу се у политичкој филозофији употребљава да би се подвукао захтев за рационалним деловањем [...] болест као метафора опште је место бољшевичких полемика, а Троцки, најдаровитији од свих комунистичких полемичара, обилато је употребљавао ове метафоре, нарочито после свог изгона из Совјетског Савеза 1929. г. Стаљинизам је био називан колером, сифилисом и раком“⁸⁷⁶. Пре сукоба са Стаљином, сам Тито није случајно био називан „малим Стаљином“, а култ Тита стваран је као имитација Стаљиновог култа. Стога се и може говорити о титоизму као колери, сифилису и раку, из кога је, павићевском метафориком говорећи, метастазирао роман *Предео сликан чајем*.

Коначно, пишући о „болести као метафори“, Сузан Зонтаг дала је и дефиницију рака као множења бесловесних (примитивних, ембрионских, атавистичких) ћелија: „не-ја“, које замењују човеково „ја“. Имунолози идентификују ћелије рака у човековом организму као „не-ја“⁸⁷⁷. Када, дакле, рак заврши своју метастазу, јединка умире, када рат заврши своју метастазу нестаје и народ који изгуби своје „ја“, будући да је сав прекривен од ћелија „не-ја“. Исто тако, и Павићеви ликови, које зграби ђаво који сарађује са канцером рата (канцером стаљинизма или титоизма), у једном тренутку, када се метастаза

⁸⁷² У интервјуу са Милом Глигоријевићем „SOS за православље“ (*НИН*, 28. 2. 1992), Павић је потцртао да је „српска култура систематски онемогућавана и утапана у југословенски контекст. А у том контексту ја ишчезавам као српски писац, сви ишчезавамо као Срби.“, те да „државу може свако да ти одузме, али културу не може“. Доступно на: *Башта Балкана*: <http://www.bastabalkana.com/2014/11/milorad-pavic-o-sebi-i-drugima-sos-za-pravoslavlje/> (приступљено: 7. 9. 2015).

⁸⁷³ С. Владушић, „Павићево 'да'“, стр. 70.

⁸⁷⁴ Милорад Павић, „Истарска каденца“, *Књижевност*, XIX/ 1964, књ. XXXVIII, св. 4, стр. 314-316.

⁸⁷⁵ Сава Вукојев, *Тито – фасцинације хедонизмом*, Ogion art, Београд 2012.

⁸⁷⁶ Сузан Зонтаг, *Болест као метафора*, прев. Зоран Миндеровић, Рад, Београд 1983, стр. 77; 80.

⁸⁷⁷ Исто, стр. 67.

приповедања приведе крају, постају своје „не-ја“, престану да постоје на начин на који су до тада постојали, посуврате се на поставу као рукавица, прогледају волујским очима, тј. преобразе се у своју супротност и нестану.

Коцкање и картање

Јунаци прозе Милоша Црњанског махом су „мушкарци очишћени од телесних страсти, војници, али и монаси-покајници [...] војници-аскете“⁸⁷⁸ и не само да је „тужно бити мушко“ како се може прочитати у песми „Гардиста и три питања“, него је и туга дефинисана као мушка болест у драми *Маска* (1918), а у *Дневнику о Чарнојевићу* туга је цвет што не вене⁸⁷⁹. Истражујући тему „вечитог младожење“⁸⁸⁰ у српској књижевности, Милорад Павић⁸⁸¹ је књижевно-историјски лук ове теме осликао линијом: Симеон Пишчевић – Сава Текелија – Јаков Игњатовић – Лаза Лазаревић – Милош Црњански⁸⁸². И Пишчевић и Текелија (као јунаци сопствених *Мемоара* (1784) и *Описанија живота* (1833)) и јунак *Дневника о Чарнојевићу* (1920) су војници, о којима је Павић поентирао следеће: „Тако неколико поколења ратника или силовитих пустахија, смењују поколења меких, галантних лепотана, неспособних да продуже врсту, загледаних у своје матере и у своје страшне очеве са којих капље крв“⁸⁸³.

Павићев Софроније Опујић такав је „вечити младожења“, који у маниру писца који га је уобличио у себи сажима атрибуте свих „галантних лепотана“ о којима је Павић као књижевни историчар писао. Да поменемо да се Шамикин отац звао Софроније и да је на овај начин Павић изврнуо лик романа *Вечити младожења* Јаше Игњатовића на поставу,

⁸⁷⁸ Горана Раичевић, „Улисова мушка туга: мушки и женски принцип у делу Милоша Црњанског“, *Синхронијско и дијахронијско изучавање врста у српској књижевности књ. 1: зборник*, ур. Зоја Карановић и Радмила Гикић-Петровић, Филозофски факултет, Нови Сад 2007, стр. 233.

⁸⁷⁹ Miloš Crnjanski, *Dnevnik o Čarnojeviću i druga proza*, izabrao: Nikola Bertolino, Nolit, Beograd 1983, str. 85.

⁸⁸⁰ Све „вечите младожење“ свирају у некакав инструмент: Пишчевић и Текелија свирају флауту, Шамика у гитар и флауту, а код Павића Акшани Јабир Ибн (Сотона исламског света) свира прстOMET, а у *Последњој љубави у Цариграду* кларинет је поистовећен са пушком: „Он [Пахомије Тенецки] пуца као да свира у кларинет“ (М. Павић, *Последња љубав*, стр. 51), а дипле пуковника Похвалића из *Предела сликаног чајем* поистовећене су са пиштољем.

⁸⁸¹ Милорад Павић, „Тема 'вечитог младожење' у српској књижевности“, *Историја, сталеж, стил*, Матица српска, Нови Сад 1985, стр. 168-188.

⁸⁸² Према Горани Раичевић („Улисова мушка туга...“, стр. 239), „по томе што се у његовим делима искривљавања сексуалног нагона поклапају са променама друштвене матрице [...] Црњански наставља ону линију у српској књижевности која води од Јаше Игњатовића, преко Светолика Ранковића и Боре Станковића“.

⁸⁸³ М. Павић, „Тема 'вечитог младожење' у српској књижевности“, стр. 184.

не би ли добио своју Луду⁸⁸⁴ *Последње љубави у Цариграду*. Јунак *Дневника о Чарнојевићу*, био то Чарнојевић или Петар Рајић, именован је и као Пуби а потписивао се са “сиромах Јорик”⁸⁸⁵, дакле, он је и карта жандара и луда.

Опште је познато да су се војници неретко картали између борби и да се за војску и војника неретко вежу коцкање и карта.⁸⁸⁶ Може се чак говорити о коцкању као својеврсном двобоју: у „Пиковој дами“ нема „класичног двобоја, али се картарошки обрачун између похлепног официра Хермана и славног коцкара Чекалинског може и тако посматрати. Приповедач то отворено сугерише: 'Све је ово личило на двобој', каже он описујући одлучујући тренутак приче“⁸⁸⁷. Ипак, чини се да ова запажања играју особито важну улогу не само за роман Милоша Црњанског и Пушкинову приповетку, већ и за Милорада Павића. Херман, јунак Пушкинове приповетке „Пикова Дама“, уместо жандара требало је да именује Пикову Даму као трећу карту пошто Пик (алијас Плутон) чува сва материјална богатства овог света⁸⁸⁸. Жандар је у том смислу „погрешна карта“, тј. карта која не припада подземљу већ небу, концепту суматраизма, тако да је Црњансков Пуби суптилно и ефектно уобличен надимак.

Пушкинова приповетка има, такође, следећи натпис у заглављу: „Пикова дама значи потајну завист. 'Најновија књига за гатање“⁸⁸⁹. Мало ко не би у том тренутку помислио на Павићев роман за гатање картама тарот, чији је јунак Софроније Опујић, представљен тарот картом Луде (Џокера).⁸⁹⁰ Како тарот карте значе једно када нормално стоје, а потпуно мењају значење када се карта окрене наопачке, Софронијев преображај

⁸⁸⁴ О Софронију Опујићу као Луди, писала је Светлана Рајичић-Перић у раду „Да ли је луда мудра?“, *Наслеђе*, год. 6, 14/ 2, Крагујевац, 2009, стр. 167-180.

⁸⁸⁵ М. Сrnjanski, *Дневник о Чарнојевићу*, стр. 49; 18. „Сиромах Јорик“ јасна је алузија на Шекспирову Луду из *Хамлета*, смрћу изједначену са краљем.

⁸⁸⁶ Такође, карте су у барокном добу имале фасцинантну привлачност: „Испуњене симболиком и хералдиком, носиле су на свом малом простору читаве митолошке, историјске, географске, хералдичке и војне светове. Владари су их нерадо забрањивали. Најпре зато што су њиховим опорезивањем стекли непресушни извор за покривање скувих подухвата, пре свега ратова“ (S. Grubačić, *Istorija nemačke kulture*, стр. 216). Дакле, не само да се војници доводе у везу са картањем, већ су карте биле и извор прихода за ратове.

⁸⁸⁷ Ч. Попов, „Литерарност живота и смрти: двобоји у руском романтизму: 1. Песник и бретер: Пушкин“, *Двобој као књижевни мотив*, стр. 177.

⁸⁸⁸ Миодраг Павловић, „Херман и стара грофица (Пушкин: Пикова дама)“, *Читање замишљеног*, Светови, Нови Сад 1990, стр. 102.

⁸⁸⁹ Александар С. Пушкин, *Пикова дама и друге приповетке*, прев. Б. Ковачевић, Рад, Београд 1972, стр. 283.

⁸⁹⁰ У чланку „Неодољива намигуша с бодежом“, штампаном у *Политици* (26. 2. 2000, стр. 28), Јован Делић изнео је неколико овлашних запажања о мотивима коцкарске страсти и убиства код Пушкина, Достојевског, Драинца и Павића.

може да буде у вези са извртањем његове карте наглавачке, али и са казнама које су добијали они који излазе на двобој⁸⁹¹. Увртање његовог лика утолико је сложеније ако се има у виду да је Луда она карта која изобличава карту краља, у овом случају Софронијевог оца (Лудина капа је круна која је пала⁸⁹²), а да је она и као таква окренута наопако. (Нео)барокна концепција приче о којој је писао Ги Скарпета почива на Музиловој поставци да је поента у томе не да се прича развије, него да се увије⁸⁹³. Павић је принцип пренео и на структурисање појединих ликова: не ради се, дакле, о томе да се лик развије, него да се увије, баш као што су мала и велика тајна тарота увијене и тако скривене у роман *Последња љубав у Цариграду*.

Поред Пушкина и Црњанског, зато морамо поменути још једног писца кога је Павић волео,⁸⁹⁴ а то је Иво Андрић, јер не само да је Пушкин имао Пикову Даму, Црњански Пубија, а Павић читав тарот роман (*Последњу љубав...*) и хазард роман (*Хазарски речник*)⁸⁹⁵, већ се код Андрића налазе књижевни трагови (демонског) картања, преваходно у роману *На Дрини ћуприја*. Међутим, акценат није толико на роману за који је Андрић добио Нобелову награду, већ на роману/ новели *Проклета авлија*, за који се

⁸⁹¹ „Године 1609, Анри IV је донео указ којим су драстично пооштрене казне за учеснике [...] понекад као крајњу меру, излагање мртвог тела обешеног за ноге“ (Ј. Попов, „Дужност и част аристократије: Двобоји у Корнејевој драми“, *Двобој као књижевни мотив*, стр. 110). Након двобоја између Софронија Опујића и Пана Тенецког, који је одлучио исход битке, Пана је наредио да пораженог Софронија обесе за ногу: „Софроније и Пана се одиста среташе на ратишту[...] Кад налетеше један на другог [...] Тада га Тенецки прободу канијом коју је држао десном и млади Опујић паде ко покошен [...] Одлазећи са попришта своје победе капетан Пана Тенецки нареди да се поручник Софроније Опујић обеси на једно дрво за ногу. Тако је и остављен да виси“ (М. Павић, *Последња љубав у Цариграду*, стр. 110-111). Разлика између историјске датости о казнама за двобоје и кореспондентног места у Павићевом роману, сугерише да за време рата влада безвлашће, па победник (Пана Тенецки) дели „правду“, тј. кажњава пораженог, као и да је Опујић будући обешен само за једну ногу – полумртав, а та слика и одговара аутентичној тарот карти „Обешени“. Такође је као и у *Илијади* и код Пјера Корнеја, двобој у овом случају – двојице Срба решио битку између Аустрије и Француске. Овим посредовањем непосредно избија у први план Павићева иронија: док Срби крв проливају за туђе царевине, у окршајима се крв Француза и Аустријанаца који заправо ратују, неће проливати јер она није одлучујућа за исход рата – има ко да за и уместо њих оставља живот на бојишту.

⁸⁹² Однос краља и луде илуструје и барокно коло среће: „Коло од среће уколи/ вртећи се не пристаје:/ тко би гори, ето 'е доли./ а тко доли, гори остаје./ Сад врх сабље круна виси./ сад врх круне сабља пада./ сад на царство роб се узвиси./ а тко цар би, роб је сада./ Проз несреће срећа износи:/ из крви се круна црпе;/ а они, киех се боје мнози./ страх од мнозиех и они трпе“ (Циво Гундулић, *Осман*, Нолит, Београд 1966, стр. 21).

⁸⁹³ Ги Скарпета, *Повратак барока*, прев. Павле Секеруш, Светови, Нови Сад 2003, стр. 32.

⁸⁹⁴ Милорад Павић сабрао је есеје и записе о писцима које је волео у књизи *Роман као држава и други есеји* (2005). Ту су се нашли Борхес, Генис, Андрић, Црњански, Корнел, Горан Петровић, Бели Марковић, Орфелин, Пишчевић, Пушкин...

⁸⁹⁵ На рукопису *Хазарског речника* стоји мали знак пика, а на појединим местима где је Павић писао о ликовима својих романа стоји знак пужеве кућице (мала увијена линија).

можда може сматрати да представља књижевни (или карташки?) одговор на *Дневник о Чарнојевићу*.⁸⁹⁶

Уколико пођемо од претпоставке да Милорад Павић са Црњанским и Андрићем игра књижевни преферанс, а да им карте дели Пушкин⁸⁹⁷, постављају се барем два питања: чиме је такав поступак мотивисан и шта то значи? Према Јурију Лотману у руској књижевној и филозофској традицији „петербуршког“ периода, особито на крају 18. и почетком 19. столећа, постајући центар митског тумачења епохе, у књижевне текстове улази универзални модел *карата* и *картања*, као замена за емблематични симбол књиге епохе барока и оличења хармоније света који је Господ створио⁸⁹⁸. Не чуди, стога, што је и радња романа *Последња љубав у Цариграду* смештена у време Наполеонових ратова с почетка 19. века, што Папила чита Викентија Ракића (који је представник предроматизма, али су му поједина дела штампана у барокним зборницима на почетку 19. века) – Павић је испратио прелаз из доба барока у дух нове епохе.

Испитујући „културне конотације концепта 'картања' у текстовима словенске традиције“, Оксана Микитенко констатовала је да „концепт картања има стабилно негативну конотацију у традиционалној култури“, будући да је у директној вези са „ђаволским послом“, али је и „архетип сазнања и језика“. *Хазарски речник*, према Павићевом упутству, читалац склапа у целину као партију домина или карата, а у великој партији покера, карте дели Бог и три врага (Ђаво, Сатана, Шејтан). Достојевски⁸⁹⁹ је писао о „ужасној жудњи ризика“, која је типично руска психолошка особина, а руски рулет

⁸⁹⁶ Ала Татаренко се у чланку „Како је све у вези на свету!: Теорија суматраизма у књижевној пракси“ (*Летопис Матице српске*, год. 189, књ. 492, св. 1-2, јул-август 2013, стр. 43), интересује која је то књига коју је Андрић написао, коју Црњански помиње у писму од 20. 5. 1920. а која треба да искаже нешто више од њега. Према Али Татаренко ради се о роману *На сунчаној страни*. Не негирајући ово запажање, додајемо да би можда могао да се узме у обзир и роман *Проклета авлија*.

⁸⁹⁷ Преферанс је ментално и интелектуално јака игра (један играч игра против двојице) и био је популаран код руског племства почетком 19. столећа (отуда је Пушкиново присуство од изузетне важности у овој игри). Такође, преферанс је у Срба једна од најпопуларнијих игара.

⁸⁹⁸ Юрий Лотман, „Пиковая дама и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века“, *Фундаментальная электронная библиотека: русская литература и фольклор*. <http://feb-web.ru/feb/classics/critics/lotman/lot/lot-786-.htm>. приступљено: 22. 2. 2015.

⁸⁹⁹ Мотив двобоја послужио је иначе Достојевском „да свог јунака доведе до потпуног унутрашњег преображаја [...] старац Зосима из 'Браће Карамазових' је идеализован, светачки лик чији преображај у младости почиње управо уочи заказаног двобоја. Тако је, упоредо са трансформацијом мотива двобоја, пређен пут од подземља човекове психе до његовог религијског просветљења“ (Ј. Попов, „Политика, психологија и реализам: двобоји код Тургенева и Достојевског: 3. Од подземља до просветљења: 'Записи из подземља', 'Кротка' и 'Браћа Карамазови'“, *Двобој као књижевни мотив*, стр. 269-270). Код Павића су махом процеси обрнути: од просветљења до подземља душе.

потиче од чежње да се у једном тренутку промени цела судбина, и најпосле, у словенској традицији зли дуси, водењаци, демони и ђаволи проводе време картајући се или коцкајући се⁹⁰⁰. Тако би одговор на питање због чега се Никон Севаст после ратног сукоба на Дунаву код Кладова 1689. године преобратио у Теоктиста Никољског, могао да има упориште у чињеници да је коцкајући се са Јусуфом Масудијем, изгубио на коцки демонски део себе (метафорички: козје очи или волујске очи): „Наступајућег јутра папас Аврам, уморан од ноћног боја, почину пред шатором, а Масуди и Никон Севаст седоше да се коцкају. Никон је губио огромне износе већ трећи дан, а Масуди није прекидао игру. Мора бити да су имали неке страшно јаке разлоге када су под кишом танади остајали на белегу – Бранковић у сну, а њих двојица у коцки“⁹⁰¹

Демонски обрт Атанаса Свилара у најпре Атанаса Разина (чији је отац заправо Рус), па у анаграмску Сатану, такође почива на једној карташкој игри: његова мајка представљена је картом макове двојке коју јунак уместо њене слике носи у новчанику, будући да је само привидно Атанас изгубио Витачу Милут Петку у картању са мајком: „Он је очигледно имао каре двојки, њих четири, и био би добио партију и Витачу да није намерно (видећи да сам слабија са три пуба) извукао из свог фула једну двојку, сакрио је у џеп, и тако изгубио већ добијену игру [...] Погледала сам га [...] То више није био онај дечак [...] Тада сам се први пут уплашила“⁹⁰².

Демонским преображајима склони су и ликови који су Андрићевом картом говорећи – људи погрешног првог корака, (какав је и Атанас-Сатана Свилар-Разин) тј. чији обрт у личности стаје у изврсно осликану мисао из приповетке „Труп“: „као млеко кад се провари“, која је заједничка метаморфози Челеби-Хафиса и Латифаге Карађоза. Цему, Тамилу, Хафису и Карађозу заједничка је „вишеструка, натпросечна обдареност, и физичка и духовна, богатство сензибилитета које их приближава уметности и науци [...] потоње странствовање, неприлагођеност, скупа цена којом плаћају свој животни избор и

⁹⁰⁰ Оксана Микитенко, „Културне конотације концепта картање у текстовима словенске традиције“, *Књижевност и култура 2*. Научни састанак слависта у Вукове дане, МСЦ, Београд 2009, стр. 188-189.

⁹⁰¹ М. Павић, *Хазарски речник*, стр. 59.

⁹⁰² М. Павић, *Предео сликан чајем*, стр. 249-250.

пут, патња, животна трагика. Али док Џем и Ћамил не 'мењају личност' [...] код Хафиса и Карађоза врше се драстичне промене⁹⁰³.

У *Последњој љубави у Цариграду*, Папила чита Ракићевог *Еладија*, спев који је објављен кад и Гетеов *Фауст*, а у ком је Еладије продао душу ђаволу. Радослав Ераковић запазио је да Ракићева *Песма о Еладију* (1808) и *Рибар* (1880) Војислава Илића, „захваљујући фаустовском мотиву, без обзира на припадност различитим стилским формацијама, симболично обележавају почетак и крај веома динамичног раздобља у српској књижевности“⁹⁰⁴. Можда је карташко-фаустовска линија српске књижевности настављена управо линијом Црњански – Андрић – Павић. Код тројице писаца јунаци су младићи од око 23-24 године: Пуби – Ћамил – Софроније Опујић. Црњански је бацио Пубија – на страницама романа читамо: „за румене чаше и пригушене крике, ми смо дали ђаволу душу“, „склањале су ми децу с пута као да бејаш нечастиви“ и „уопште ми се убиство сад јако свиђа“⁹⁰⁵, Андрићев Гласинчанин је изгубио карташки дуел с ђаволом на мосту, Ћамил је одговор на Чарнојевића, а код Павића и људи и ђаволи губе или добијају душе и у барокном маниру се преображавају, као и руски књаз Рјепнин из *Романа о Лондону*⁹⁰⁶: „Чудниј метаморфоз“⁹⁰⁷. Рјепнин се поред тога што има атрибуте дворске луде⁹⁰⁸ пред крај романа клади „за Нађу и љубав“, али уместо да се клади на неизвесно, он се клади на логично, вођен ђаволом; у тој одлуци напушта сваки ризик⁹⁰⁹ и тако губи руску, словенску душу која је према Достојевском управо склона ризику, нелогичном, интуитивном и ирационалном.

Код сва три писца јунаци су војници/ галантни лепотани/ интелектуалци болесни од себе: Пуби у детињству воли да је болестан и да је изложен у прозору попут „три

⁹⁰³ Петар Цацић, „Људи погрешног првог корака“, у: Иво Андрић, *Проклета авлија*, Просвета-Свјетлост-ДЗС-Младост, Београд-Сарајево-Љубљана-Загреб 1972, стр. 68.

⁹⁰⁴ Радослав Ераковић, „Фаустовски мотив у спеву Рибар Војислава Илића“, *Скице рубних простора књижевног наслеђа*, Службени гласник, Београд 2009, стр. 168.

⁹⁰⁵ М. Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, стр. 45; 87-88.

⁹⁰⁶ Мило Ломпар је о ђаволу као скривеној фигури и о Рјепниновом преображају и борби са ђаволом у *Роману о Лондону*, написао студију *Црњански и Мефистофел* (Филип Вишњић, Београд 2000).

⁹⁰⁷ Милош Црњански, *Роман о Лондону*, Логос арт, Београд 2008, стр. 67-77.

⁹⁰⁸ Мило Ломпар, *Црњански и Мефистофел: о скривеној фигури 'Романа о Лондону'*, Филип Вишњић, Београд 2000, стр. 130.

⁹⁰⁹ Исто, стр. 122-123.

зумбула“, Петар Рајић има туберкулозу, Рјепнин је болестан од живота у емиграцији⁹¹⁰, Тамил од себе не може оздравити, а јунак приче „Плава цамија“ ће пропасти ако се од себе излечи. Карта „Плаве цамије“ којом Павић игра са Црњанским и Андрићем је фул који је Павић аутоцитатно распоредио у свом опусу: у књигама приповедака *Изврнутој рукавици*, *Српским причама*, и романима *Предео сликан чајем* и *Последња љубав у Цариграду*. То не значи да је Павић „победио“, можда је и он извукао из свог фула двојку, као и Атанас, а можда писци-коцкари играјући између себе и не могу да изгубе јер увек играју на карту Пубија, тј. духовности, хуманитета и Књижевности! Та игра значи трајање у овом случају српске књижевности и у домаћем и у светском контексту.

Прави противник ту је *PAT* који попут Пекићеве куге, или Павићеве симулације секса и хомосексуализма врши функцију депопулације и биополитике.⁹¹¹ Улазећи у механизам *PATA* писац се свакако суочава како са ратом као раком, тј. болешћу, тако и са цивилизацијским и сопственим ђаволима или „злим дусима“ (народски речено бесовима, на руском то су *Бесы* Достојевског), супротстављајући му дијалектику књижевне артиљерије – „хладно“ (копље, сабља) и „ватрено“ (пушка, пиштољ) оружје: традицију и модерност.

Треба, међутим, понешто рећи и о двобоју блиском оном типу окршаја код Томаса Мана у *Чаробном брегу*: „Двобој је у 'Чаробном брегу' тек симболички, микроплански наговештај збивања која су се помањала на макроплану историје“.⁹¹² На тој равни функционише превасходно читава Павићева збирка приповедака *Гвоздена завеса*, али и *Предео сликан чајем*, *Последња љубав у Цариграду*, па и *Хазарски речник*, у којима се проблематизују различита историјска, политичка, верска, национална, географска сукобљавања, почев од најопштијег окршаја на линији Исток – Запад, преко двобоја

⁹¹⁰ Такође је „корен болести кнежеве душе: у етиологији самоубиства, на самом дну узрока, сусрећемо се са ђаволом [...] сукоб у души је знак да постоји душа, док је одсуство сукоба [...] траг смрти душе“ (М. Ломпар, *Црњански и Мефистофел*, стр. 127).

⁹¹¹ Фуко је писао о болести као популацијском феномену, не као о смрти која се обрушава на живот (то је епидемија), већ као сталној смрти која се неосетно увлачи у живот, стално га нагриза, умањује, слаби. Такође упозорава на мишљење да „појединца уопште не треба посматрати на нивоу детаља, већ, насупротив томе, деловати глобалним механизмима да би се постигло глобално стање равнотеже и регуларности; укратко треба водити рачуна о животу, биолошким процесима човека-врсте и над њима осигурати не дисциплину, већ регулацију“ (Мишел Фуко, „Предавање од 17. марта 1976. године“, *Треба бранити друштво*, прев. Павле Секеруш, Светови, Нови Сад 1998, стр. 296; 299).

⁹¹² Ј. Попов, „Године претећег затишја: последњи двобоји, нестанак једног света: 4. Идеологија између пародије и трагедије: 'Чаробни брег'“, *Двобој као књижевни мотив*, стр. 323.

православље – католицизам, хришћанство – ислам, барокни славизам – барокни колонијализам... Све линије поменутих сукоба тичале су се наше историје и културе и нажалост – дезинтеграције, а оличене су метафорама завесе, лимба, Дубровника, вратима⁹¹³.

Богородица

Иако је Јосип Броз Тито заслугом Стаљина дошао на чело Комунистичке партије Југославије још 1935. године и био називан „малим Стаљином“, за изградњу пре свега његовог култа било је потребно да се отргне из сенке Јосифа Висарионовича, кокетљиво наступи према Западу и искаже „велико НЕ Стаљину“ и Информбиру. Стварање Покрета несврстаних, иако је деловало као неки облик политичке неутралности у свету подељеном тзв. хладним ратом или ти „гвозденом завесом“, коју су према Черчилу комунисти спустили између свог и „слободног света“⁹¹⁴, било је може се рећи само привид или маска за не мање „гвоздене завесе“, спуштене унутар саме Југославије. Милорад Павић, рођен у југословенској краљевини и то у години када мења име из Краљевине СХС у Краљевину Југославију (1929), није се ни интимно, ни научно, нити уметнички могао одупрети осећају раскола или „завесе“ која дели две Југославије: краљевину и Титову Југославију, вере која разједињује Србе православце од Срба католика и Срба муслимана и културе која се цепка пред опасношћу заборавља и политизације. Павић је стога „изврнуо рукавицу“ и бацио је у лице таквом стању ствари, непрестано изазивајући читаоце да му се у том „бокс мечу“⁹¹⁵ одбране части придруже.

⁹¹³ Завеса осим у контексту „гвоздене завесе“ има конотацију и да дели простор спољашњег и унутрашњег, али и публику и сцену у позоришту, што је Павић најдиректније нагласио у причи „Завеса“. Лимб је простор где су душе некрштених које нису ни у паклу ни у рају („Силазак у Лимб“), а у „Вечери у Дубровнику“ (*Врата сна/ Гвоздена завеса*, стр. 100) истиче се Дубровник као „граница између источног и западног подземља [...] иде преко брда Срђа, спушта се у Дубровник и тече тачно подземном међом где се састају под Преким слане воде мора и слатке воде копна“. Метафора врата у маскираном наслову за *Гвоздену завесу* из 2002. године поетички одговара збирци из 1973, а уз то врата су метафора честа у барокној поезији: „готово да нема барокног пјесника који, говорећи о какву бедему или дворцу, не спомиње или чак не описује врата“ (Z. Kravar, *Barokni opis*, стр. 128).

⁹¹⁴ Б. Петрановић, *Историја Југославије (1918-1988)*, стр. 12.

⁹¹⁵ Године 1968. Драгослав Михаиловић објавио је роман *Кад су цветале тикве* (Матица српска, Нови Сад 1968), у којем улогу двобоја, кодекса части и племенитости игра бокс. О племенитости бокса који, може се рећи, преузима функцију двобоја, говори и домаћи филм симптоматичног наслова *Боксери иду у рај* (1967), чији су сценарио писали Бранко Человић и Слободан Марковић. За Михаиловићев роман запажа се да Љуба Шампион након окршаја са туберкулозним (дакле, болесним!) Столетом Апашем самог себе кажњава прогонством у иностранство, а да прижељкује неки „паметан рат“ који би могао да буде неко решење. Ова

„Гвозденим завесама“ Павић је супротставио духовност оличену у лику Богородице. Писац који је писао „у име Свете девице мајке“⁹¹⁶, поједине женске ликове представљао је као носиоце и чуваре духовности, али и мира или примирја. Према Елијадеу, као један од аспеката барока издваја се одлучујућ, мада скривени утицај жена. Оне су конзервативније и успевају да преживе инвазије, етничке и социјалне преокрете. Врховно божанство у одређеним околностима је постајало женско (у Индији), прехеленска религиозност била је женске структуре (култови плодности), а и Слобода се замишља као жена, како се поентира на крају.⁹¹⁷ На трагу ових антрополошких запажања јесте и Павићева проза, с тим да је у складу са културним кодом коме припада српски писац, жена спаситељ и чувар народа и идентитета морала да буде Богородица.

Таква је била, примера ради Козакиња прерушена у Козака који носи хлебове, на галицијском фронту 1916. године, која се чак може посматрати и као прерушена Богородица, будући да је постављена и у контекст легенди о Светом Сави, који је умео да куша гостољубивост и доброту људи управо прерушавањем, а најпосле и због следећих речи једног од козака: „Свети Сава, дакле није узалуд и после триста година бранио иконе [...] а ми га у Казани не сликамо без разлога како с оцем на рукама носи Хиландар, храм Богородице посвећен атоском ваведењу“⁹¹⁸. За Светог Саву, Иља Голи, козак-иконописац испричао је како је „путујући кроз своју земљу, он непрестано крстио шуме, реке, планине и насеља; када се једнога дана уморио од давања имена и када више није могао да измишља нова, сео је на камен пред једним селом и одлучио: ово место назваћу по имену птице која прва прелети преко њега. У том тренутку преко села је прелетео голуб и место је добило име Голубац. Слично се догодило са Врађином, Крагујевцем, Соколцем, Сјеницом, са Косовом“⁹¹⁹. Уз ту причу прослављен је Божић и осигуран како симболичан, тако и конкретан причест вином и хлебом које је носила прерушена Козакиња.

туца која није ни двобој ни бокс меч, већ чин освете, потпуно је обесмишљена Столетовим туберанством. Љуба га је лако победио, али то није била права победа – на тај начин изгубио је оно људско у себи (душа му се усмрдела или оболела) и једини излаз био је да пресуди самом себи и оде из Југославије која се граничи са Б(угарском)Р(умунијом)И(талијом)Г(рчком)А(устријом)М(ађарском)А(лбанијом).

⁹¹⁶ М. Павић, „Писати у име оца, у име сина, или у име духа братства“, *Роман као држава и други огледи*, стр. 169-170.

⁹¹⁷ Mircea Eliade, „Glossarium (Aspect du baroque)“, *Cascaes*, t. Monique Saint-Côme, Février 1945, p. 214-215.

⁹¹⁸ М. Павић, „Вино и хлеб“, *Врата сна (Гвоздена завеса)*, стр. 115.

⁹¹⁹ Исто, стр. 113.

Слична ситуација назире се и у причи „Право стање ствари“, која говори о трудној жени за време Другог светског рата (1942, 1943), која се чекајући да с пасошем пређе границу у међувремену породила, па то касније није одговарало њеном опису, будући да су јој тек рођеног сина преко границе пренели двојица пријатеља. Они су се, међутим, сећали ње на врло карактеристичан начин: „Сећали су се дугог ножа који је држала у руци и који се од дужине гибоа непрекидно певајући. Сећали су се и великог меког хлеба који је узимала на прса и резала ножем; њена прса су била топла и мека и дисала су као и хлеб док је тонуо дубоко у њене сисе. Затим би добијали по комад хлеба. А још потом би се сећали да у логору није било ни ножа ни хлеба“⁹²⁰.

Млада мајка доведена је у везу са Козакињом, тј. Богородицом управо преко рођења мушког детета и мотива хлеба, који је поред осталог, скопчан и са еротским елементима. Јуриј Виничук, савремени украјински писац, овако је, пак, представио губитак невиности: „Загледај се у моју непорочност, уђи у мене, као нож у хлеб, нарежи ме на нареске, исеци ме ситно, што ситније и поједи на своју славу“⁹²¹. Женско тело, тј. трбух тако се поистовећују са хлебом/ славским колачем којима се човек причешћује. С друге стране, можемо говорити о овим призорима као о маскираним догађајима, који су били карактеристични за нашу народну поезију дугог стиха (бугарштице). Пишући о „маскираном догађају и прерушеном јунаку у песмама дугог стиха“, Милорад Павић закључио је да „маска и прави лик догађаја мењају места, а парадокс је у томе што ни откривање правога лица догађаја ништа не мења [...] Живот и смрт могу измењати места а да се ништа при томе не промени, то је понекад трагична поука ових песама“⁹²². У том смислу, неизвесно је да ли је трудница онда после порођаја остала жива и у којој се стварности нашла јер је „право стање ствари“ свакако упитно, али – то је и свеједно, јер се заиста ништа по том питању и не мења: она остаје сама, а двојица мушкараца одводе дете, које се можда и родило тако што су јој распорили трбух као векну топлог хлеба, а крв се из трбуха разлила као кад вино пошкропи расечени славски колач на слави.

⁹²⁰ М. Павић, “Право стање ствари“, *Врата сна (Гвоздена завеса)*, стр. 57.

⁹²¹ Дејан Ајдачић, „Фантастичка преображења тела у еротској прози савремених словенских аутора (Виничук, Аћин, Јаструн, Горалик и Кузнецов)“, *Еротославија: Преображења ероса у словенским књижевностима*, Албатрос плус, Београд 2013, стр. 343.

⁹²² М. Павић, *Историја српске књижевности барокног доба*, стр. 448.

Преображаји или маске Богородице могу се препознати и у причи „Аеродром у Конављу“, где је главна јунакиња Делфа, имала Богородичин *дар суза*, а у „Трећем аргументу“ Богородица се јавила Индијанцу преобраћеном у хришћанство, па се на месту где се из његовог огртача просула хрпа ружа подигла Госпа од Гваделупе, највећа богомоља Мексика⁹²³. Надаље, треба издвојити још један битан моменат, грчко слово тета које је заправо „Запис у знаку Девике“ према коме је Радача Чихорић градио манастире „у земљи између Жиче, Мораве, Смедерева, Сланкамена и Дреновице, исписујући на огромном простору једино слово које је научио“⁹²⁴. И у овој причи јавља се мотив хлеба: „видео је и заувек упамтио како у знак сећања на деспота Ђурђа Бранковића, хлеб замешен дунавском водом и освећен у храму св. Богородице [...] кириције преносе од руке до руке чак на Авалу“⁹²⁵.

У време највећих турских харања после 1690. године, Чихорић је градио, а залог опстанка било је богородичино слово, тј. светогорско завештање, јер је Богородица тројеручица игуман манастира Хиландар. Икона Богородице тројеручице у Павићевој причи „Икона која кија“, заправо се стално сели (поистовећена је са судбином српског народа или прати српски народ). А могући разлог због кога се Богородица из приче у причу *Гвоздене завесе* преображава јесте сажет у поенти: „Место оног који се сели никад не остаје празно“⁹²⁶, што и имплицира Богородичино присуство на свим местима и у свим обличјима у којима је била, баш као што је Свети Сава према птицама давао имена местима, а „нико неће у планини Сокол видети птицу небеску, али она јој је, прелећући над тим местом дала своје име, исто као што су свети дали своје име и свој лик иконама“⁹²⁷.

Јунак „Цветне грознице“, *Предела сликаног чајем* и Петкутин из *Хазарског речника* болују од „цветне грознице“, али сам податак да и икона Богородице кија, указује и на болест духовности која управо треба да донесе излечење. Од цветне грознице Свилар се ослободио на Светој Гори, где икона Тројеручице почиње да кија и не жели да се врати у

⁹²³ М. Павић, „Трећи аргумент“, *Врата сна (Гвоздена завеса)*, стр. 158. Ова прича инкорпорирана је и у роман *Позориште од хартије* и маскирана насловом „Кортесов трећи аргумент“ бразилског потписника Еухенија Алвареса.

⁹²⁴ М. Павић, „Запис у знаку Девике“, *Врата сна (Гвоздена завеса)*, стр. 143.

⁹²⁵ Исто, стр. 123.

⁹²⁶ М. Павић, „Икона која кија“, *Врата сна (Гвоздена завеса)*, стр. 170.

⁹²⁷ М. Павић, „Вино и хлеб“, стр. 113.

Србију у години 1950. У хронолошком луку година које се помињу у причи „Икона која кија“: 726. 1208. 1389. 1307. 1354. 1912. 1918. 1929. 1950. разабире се немогућност повратка духовности, помирителства и уједињења Срба, почев од 1918. (краљевина СХС) до 1950. (ФНРЈ). О значају ове духовности, која се не тиче само религиозног аспекта, Павић се изјаснио у интервјуу „SOS за православље“: ми, као Грци, Руси, Украјинци, Ђурђевци, Румуни, Бугари, „ми смо представници једне половине данас постојеће европске духовности, наследници византијске цивилизације. Ван тог контекста ми не бисмо постојали! И наша мисија је да се нови 'берлински зид', који се гради између две цивилизације, источне и западноевропске, зид који се гради баш на нашем терену, између Хрвата и Срба, што пре премости. Зашто? Зато што не може опстати европска духовност ако одсече и отпише своје културно наслеђе, које почиње у грчкој антици, па иде преко источног римског царства, преко Византије овамо до нас“.⁹²⁸

У духовности Павић је видео снагу коју Уметност као својеврсна религија свих може да да и која онда може објединити Европу цвећем културолошке разноврсности од којег се не кија. То може деловати као утопистички пројекат, али то је одговор на питање опстанка и незатирања постојања једног народа и шире једног модела духовности који није без универзалног културолошког и цивилизацијског значаја. На том путу књижевног памћења Павић није као Ивица из бајке о „Ивици и Марици“ остављао године и датуме као „мрвице хлеба“ које би свака птица могла да позоба, већ камене темељце за обнову и градњу! Рекао је „ДА“ Европи и „ДА“ свету и „ДА“ обиљу и укрштају, али са сећањем на напад каталонских најамника на Свету Гору 1307.⁹²⁹, сећањем на разарање Цариграда 1453. када је изгорела књижница манастира Св. апостола заједно са свим књигама и свим њиховим кључевима⁹³⁰, или пак сећањем када су савезници на православни Ускрс 1944. године бомбардовали Београд и Србију.⁹³¹

Прецизна хронолошка датирања део су како тематске класификације барокних описа у функцији предиката (ратни контекст, природна непогода), тако и манира старих писаца историографа (гроф. Ђорђе Бранковић, Јован Рајић, Захарија Орфелин, Павле

⁹²⁸ М. Глигоријевић и М. Павић, „SOS за православље“, <http://www.bastabalkana.com/2014/11/milorad-pavic-o-sebi-i-drugima-sos-za-pravoslavlje/> (приступљено: 9. 9. 2015)

⁹²⁹ М. Павић, „Икона која кија“, *Врата сна (Гвоздена завеса)*, стр. 160.

⁹³⁰ М. Павић, „Збирка Романа Мелода“, *Врата сна (Гвоздена завеса)*, стр. 154.

⁹³¹ М. Павић, „Разнобојне очи“, *Врата сна (Гвоздена завеса)*, стр. 172.

Јулинац)⁹³² који су описе догађаја смештали у тачно одређена „лета Господња“ од настанка света. Том маниру ни Павић понекад не одоли, па за примера ради 1950. годину назначи и да је то 7.458. година од настанка света.⁹³³

ВРЕМЕ:

ГОДИШЊА ДОБА

Што се пак тиче барокних описа са временским податком у функцији прилошке ознаке, Кравар је издвојио: доба године и доба дана.⁹³⁴ Добâ године утврђују се одвећ према годишњим добима или испитним роковима („Веџвудов прибор за чај“: јануарски, јунски, септембарски рок). У *Хазарском речнику* принцеза Атех своју вечност, свевременост остварује у превладавању пролазности која је оличена у непрестаној смени годишњих доба тако што добија атрибуте свих годишњих доба („Јесен је твој украс, твој ђердан за њедра/ зима је теби пâс што стеже тва бедра...“). Према Кравару, за барокну поезију важи да се најређе помињу зима и лето, а најчешће пролеће.⁹³⁵ Тематизовање годишњих доба, најшире узев, у доба барока и више је него често.⁹³⁶ Код Павића не постоји повлашћено годишње доба⁹³⁷, већ се у складу са поменутом Ђурђевићевом песмом

⁹³² „Српска историографија XVIII в. јесте члан светске историографије истог доба с моћно истакнутим индивидуалним цртама. Већ по свом трајању. Она, наиме, почиње с крајем XVII в. и улази дубоко у XIX в [...] Први круг је окупљен око грофа Ђорђа Бранковића и његових 'Хроника' [...] словенски превод Орбинија од Саве Владиславића [...] Василија Петровића [...] Павла Јулинца [...] круг Јована Рајића [...] Стефана Стратимировића“ (Никола Радојчић, „Основе српске историографије XVIII века и њен распоред“, *Од барока до класицизма (зборник)*, друго издање, прир. Милорад Павић, Нолит, Београд 1973, стр. 24-26.

⁹³³ М. Павић, „Икона која кија“, стр. 162.

⁹³⁴ Z. Kravar, *Barokni opis*, str. 111.

⁹³⁵ Исто, стр. 110.

⁹³⁶ Пишући о литавском песнику 18. столећа, Кристионасу Донелаитису, Зигмунд Стоберски је у контексту пева *Годишња доба*, поменуо и *Опис годишњих доба* Елжибиете Дружбацке, *Годишња доба* Сен-Ламбера итд. (Зигмунд Стоберски, „Кристионас Донелаитис и литавска књижевност“, прев. Вера Живанчевић, *Летопис Матице српске*, год. 141, књ. 395, св. 1, 1965, стр.54).

⁹³⁷ За Милоша Црњанског и његов *Дневник о Чарнојевићу*, рекло би се да је то само јесен: „Јесен, и живот без смисла“, али то би била исхитрена помисао. Црњански је такође функционализовао сва четири годишња доба да њима опише путеве љубави свог јунака: јесен (Лусја), зима (Пољакиња), пролеће (Марија и Изабела), лето (Маца). Јесен јесте повлашћена јер је поред осталог, Лусју љубио „као да никог нема[м] свога на свету целом, осим ње“. О годишњим добима као аспекту структуре *Дневника о Чарнојевићу* писала је Ала Татаренко, „Три зумбула у прозору: у потрази за јунаком 'Дневника о Чарнојевићу'“, *У зачараном троуглу: Црњански – Киш – Пекић*, Матична библиотека „Светозар Марковић“, Зајечар 2008, стр. 15-19. У Кишовој *Мансарди* годишња доба доведена су у исту раван са угловима „мансарде“: „у четири угла симболичке слике четири континента: афричко лето, пролеће Азије, снегови Америке, европска јесен“ (Danilo Kiš, *Mansarda*, Arhipelag, Beograd 2014, str. 15)

о Мари Бождаревој сва годишња доба функционализују јер једино као тоталитет могу да превладају пролазност времена.

У *Унутрашњој страни ветра* Леандар је обележио јесен и зиму, а Хера пролеће и лето, што је функционализовано њиховим преображајима у змије у чијем је надлештву управо ритам годишњих доба и спој, па тако и целина мушког и женског принципа и мит о Персефони/ Прозерпини. *Последња љубав у Цариграду* рачуна са тим да се један дан љубави Јерисене и Софронија манифестује као дан од четири годишња доба, а у складу са тим није без значаја Хајднов ораторијум „Четири годишња доба“.

Писма из романа *Звездани плашт* нису без суптилних назнака овог типа: роман је структурисан према дванаест зодијачких знакова који сегментирају годину, а поглавље у знаку „Риба“ чини преписка професора Л. и његове бивше студенткиње Т. о „времену у тетрапаку“ и о предавању о стиливима и љубави жене који се сегментирају и смењују према ритму годишњих доба: „јесен једног стила на измаку, пролеће другог стила који тек настаје и лето стила који је у том тренутку на врхунцу и влада уметничком сценом. Још сте рекли да нови стил (једно 'пролеће') који тежи да победи онај водећи стил ('лето') увек користи искуства стила који му није непосредно претходио, користи начине стила на заласку (једне 'јесени'). Јер и 'пролеће' и 'јесен' имају нарав супротну нарави 'лета'⁹³⁸ и „И љубав у животу жене има своја годишња доба. Своје пролеће, лето, јесен и зиму [...] Ако Ваша љубав доживљава зиму, морате да знате који део зиме је то – је ли то пролеће те зиме, њено лето, или њена јесен. Или пак, зима Ваше зиме. Ако је њена јесен, не очекујте трешње на гранама него грожђе“.⁹³⁹

Неретки описи и поређења са годишњим добима могу се прочитати и у приповеткама „Принц Фердинанд чита Пушкина“ („схватих да парк представља велику мапу годишњих доба“⁹⁴⁰), „Лозинка“ („наставник је почео да предаје песме везане за годишња доба“⁹⁴¹), „Монашки нож“ („сат на чијем су бројчанику била насликана годишња доба“⁹⁴²), „Лов“ („почео сам да тражим и на себи четири годишња доба“⁹⁴³).

⁹³⁸ М. Павић, *Звездани плашт*, стр. 90.

⁹³⁹ Исто, стр. 92.

⁹⁴⁰ Милорад Павић, „Принц Фердинанд чита Пушкина“, *Све приче*, прир. Петар Пијановић, Завод за уџбенике, Београд 2008, стр. 347.

⁹⁴¹ М. Павић, „Лозинка“, *Све приче*, стр. 209.

⁹⁴² Исто, стр. 250.

⁹⁴³ Исто, стр. 316.

Запажа се, дакле, да су годишња доба у блиској вези са пролазношћу времена и превладавањем времена, Павићевим односом према миту, традиционалној култури, декору и музици, али и књижевно-историјским категоријама, те са љубављу жене. Како је за свако годишње доба карактеристично одређено воће (духовне очи), Павић сугерише да у складу са добима треба неговати одређен аспект духовности, а да је најсавршенији облик духовности сажет у воћки Ку, воћки која се куша без обзира на годишња доба.

Такође, није без значаја уочити да се одређење годишњих доба везује превасходно за Павићеве романе, а да временске категорије дана у недељи или доба дана важе превасходно за његове приповетке, иако има изузетака које смо навели. Неретки преображаји јунака романа у змије, а учестали мотиви петла у приповеткама, постају повод да Павићеве романи условно добију амблем змије, а приповетке – петла⁹⁴⁴. Ово запажање не би било тек пука илустрација, будући да се животни ритам змије поклапа са годишњим ритмом Сунца, односно природном сменом годишњих доба, а понашање петла погодује значењима везаним за дневну смену светлости и таме.⁹⁴⁵ И, што није непавићевски, временске атрибуције прозе Милорада Павића могле би стати у амблем ЗМАЈА: „змија после сто година живота постаје змај [...] и петао може постати змај, као што може стећи натприродне моћи ако живи дуже од годину дана“.⁹⁴⁶ Како се змијом и петлом иде у опходњу око сеоског атара за Ђурђевдан, па се након пуног круга закопају у земљу не би ли се истакла снага друштва⁹⁴⁷, може се рећи да би и амблем прозног Змаја могао да истакне снагу српске заједнице, њених обичаја, културе, али и религије који се посредују Павићевом прозном књижевношћу. Коначно, деспот Стефан Лазаревић био је у Витешком реду Змаја, али и наши епски јунаци били су змајевити.⁹⁴⁸

⁹⁴⁴ Роман *Унутрашња страна ветра* састоји се од низа приповедака које је Павић аутоцитатно уобличио, мотив петла присутан је на врховима кула Леандра и Сандаља, а јунаци се преображавају у змије, тако да је овај роман уједно и романескно-приповедачки змај.

⁹⁴⁵ Уп. Добрила Братић, *Глуво доба: Представе о ноћи у народној религији Срба*, Плато, Београд 1993, стр. 129.

⁹⁴⁶ Исто, стр. 130.

⁹⁴⁷ Исто, стр. 132.

⁹⁴⁸ Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Змај деспот Вук – мит, историја, песма*, Матица српска, Нови Сад 2002.



Слика бр. 15: Символ Витешког реда Змаја уклопљен у грб Немањића,
постао је грб Лазаревића

Вечера, Доручак, Ручак

Павић се што се тиче сегментирања дана, послужио одредницама које одређују време оброка: доручак, ручак и вечера, с тим да је вечера најчесталија. Оваквим временским одредбама, писац се послужио не би ли успоставио једно од сагласја између збирки приповедака: *Гвоздена завеса* („Вечера у Дубровнику“), *Коњи светог Марка* („Тајна вечера“), *Руски хрт* („Вечера у крчми 'Код знака питања'“), *Извртута рукавица* („Доручак“), *Дамаскин* („Ручак“) ⁹⁴⁹. Интересантно је запазити да одређену сублимацију свих временских ознака за доба дана или дан у недељи, а понегде и за годишње доба носи избор приповедака *Нове београдске приче*. ⁹⁵⁰ Треба, међутим, рачунати с тим да постоје три различита избора „(нових) београдских прича“: један Павићев и два Александра Јеркова:

	Нолит, Београд 1981. Нове београдске приче	Драганић, Београд 1994. Запис на коњском њебету. Нове београдске приче	Вулкан, Београд 2014. Београдске приче
1.	Коњица	Кревет за три особе	Врата сна
2.	Кревет за три особе	Пеглана коса	Кревет за три особе
3.	Запис на коњском њебету	Душе се купају последњи	Коњица

⁹⁴⁹ *Дамаскин* није збирка приповедака, већ дужа приповетка сегментирана на више делова, чији је један сегмент „Ручак“. Једно од сагласја успостављено је и мотивом пећи: бела пећ из приповетке „Коњица“ (*Коњи светог Марка*), пећ с точковима из приповетке „Лозинка“ (*Руски хрт*) и хлебна пећ из приповетке „Лов“ (*Извртута рукавица*).

⁹⁵⁰ Милорад Павић, *Нове београдске приче*, Нолит, Београд 1981. Избор раније објављених и нових прича је Павић сачинио, а одредба „нове“ мали је традицијски сигнал да су приче „нове“ у односу на *Београдске приче* Симе Матавуља (Дело, Београд 1902).

		пут	
4.	Борба петлова	Инфаркт	Допис часопису који објављује снове
5.	Отровна огледала	Коњица	Тајна вечера
6.	Разнобојне очи	Укус соли	Двобој
7.	Атлас ветрова	Соба Андрије Анђала	Пеглана коса
8.	Лозинка	Допис часопису који објављује снове	Борба петлова
9.	Пеглана коса	Двобој	Лозинка
10.	Јаје	Извртута рукавица	Атлас ветрова
11.	Укус соли	Вечера у крчми ?	Укус соли
12.	Тајна вечера	Три сврачија лета одавде	Вечера у крчми ?
13.	Инфаркт	Теразије	Липов чај
14.	Вечера у крчми ?	Питања друге врсте	Монашки нож
15.	Варшавски угао	Тајна вечера	Соба Андрије Анђала
16.	Три сврачија лета одавде	Лозинка	Отровна огледала
17.	Доручак	Отровна огледала	Теразије
18.	Два студента из Ирака	Доручак	Запис на коњском њебету
19.	Теразије	Монашки нож	Извртута рукавица
20.	Мали ноћни роман	Липов чај	Инфаркт
21.		Силазак у Лимб	Душе се купају последњи пут
22.		Атлас ветрова	Доручак
23.		Борба петлова	Три сврачија лета одавде
24.		Запис на коњском њебету	Питања друге врсте
25.			Бахус и леопард

---- приче којих нема у издањима после 1981.

---- приче које су заједничке издању из 1981. и 1994.

---- приче на које се своди разлика између издања 1994. и 2014.

Пажњу привлаче два издања које је приредио Александар Јерков, будући да се не само изгубило одређење „нове“ из наслова избора, већ је изопштена прича „Силазак у Лимб“ (из *Гвоздене завесе*), а додате су пролошка „Врата сна“ и епилошка „Бахус и леопард“ (из маскираног издања из 2002. *Гвоздене завесе/ Врата сна*). Ако рачунамо с могућношћу да то што издање из 2014. године нема одредбу „нове“ није превид, можемо евентуално да закључимо како је овакав приређивачки гест заправо сигнал да су „београдске приче“ свевремене и да никаква временска одредба (старо, старије, ново, новије) у том поимању ствари више не важи. Ипак је Павићев „легендарни Београд

испунио читаву прошлост човечанства, од Адама и Еве до наших савременика⁹⁵¹. Уосталом, на симболичкој равни, дантеовска вертикала степеништа коју успоставља „Силазак у Лимб“, након двадесет година од првобитног концепта, изменила се у хоризонтална врата и то „врата сна“ где су категорије времена и простора релативизоване и поентиране причом „Бахус и леопард“ која носи ауру песничког, митског и легендарног (књижевна аура Београда), управо патину Павићевог „старинског морала“,⁹⁵² али такође провучену кроз призму сна.

Све заједно, чини привид стварања Београда као града-Текста, што је запазила Јелена Калајџија: „Да би се остварио град-Текст који почива на идеји урбофилије, он мора имати центрираност, јер 'објекат који има склоност ка центрирању. То је град'. Ако је све текст, како онда можемо остварити ту тачку центрирања. У овом случају та тачка, као метонимија престонице, љуска 'Код знака питања', представља и тачку центрирања српске културне историје⁹⁵³. Крчму „Код знака питања“ ауторка узима за метонимију самог Београда, мада се о крчми може говорити и као о својеврсном тргу, окупљалишту уметника, писаца, поета и других људи, независно од друштвеног статуса или платежне моћи. Крчме у Павићевом опусу⁹⁵⁴ уосталом нису ретка стецишта дешавања; углавном су „медена гумна“ за пишчева (хорор) фантастична бића, под маском стварних или измаштаних ликова (авета, вештица, вампира, дракула).

Осим крчме „Код знака питања“, можемо поменути крчму „Код седам сиса“, „Код кучке“, „Код записа“, „Код три скамије“, „Носталгију“, „Земљин пупак“, „Код јелена“, „Под липом“, „Липов лад“, „Код три шешира“, „Код четири ветра“, „Банија“, „Босанска крајина“, „Пут за Јерусалим“, у Гетингену „Junkerschänke“, па и гостионице „Пролеће“,

⁹⁵¹ Александар Јерков, „Културна поетика и урбана имагинација“, М. Павић, *Запис на коњском њебету: Нове београдске приче*, друго издање, Драганић, Београд 1999, стр. 278.

⁹⁵² Исто.

⁹⁵³ Јелена Калајџија, „Павићев поетички 'померај': прилог за изучавање града-Текста на примеру Павићеве 'Вечере у крчми 'Код знака питања'“, *Летеће виолине Милорада Павића*, зборник, стр. 123.

⁹⁵⁴ „Београд је у раздобљу од једног века (разматра се период од 1850 – до 1940. године) имао преко 1200 кафана и механа. Поред тога механе и кафане представљале су и значајну институцију Београда. У њима је одржан први сајам књига 1893. године, приказане прве покретне слике и први филм, одржане прве дилетантске (позоришне) представе, отпевана прва опера, оснивани први спортски клубови (мачевање, коњички клуб, фудбалски), писане песме, исписана историја боема Београда, одсвирани и отпевани најлепши стихови српских песама ('Расло ми је бадем дрво', 'Дрино водо хладна'). У њима је одсвирана и отпевана прва свечана песма (ода) 1867. године приликом свечаности предаје кључева Београда Кнезу Михаилу Обреновићу“ (Видоје Голубовић, „О настанку и називима механа и кафана старог Београда“, *Теме*, год. 34, бр. 3, Ниш 2010, стр. 992).

„Код петла“, „Код трубача“, „Лавединовић“, „Душанов град“ или пак хотел „Код црног коња“, хотел „Pera Palace“ у Цариграду. Још од доба барока крчме почињу да се отварају и постају популарна сабиралишта уметника, политичара, радника: код нас се прва кафана отворила 1522. на Дорћолу, док Лондон добија своју тек 1652, Марсељ 1654, Беч 1683, Лајпциг 1699.⁹⁵⁵ Крчма се узима и као топос реалистичке књижевности, тако да не чуди што су готово све крчме и гостионице Павићеве прозе заиста постојале и везују се за јачање грађанског друштва у Србији:



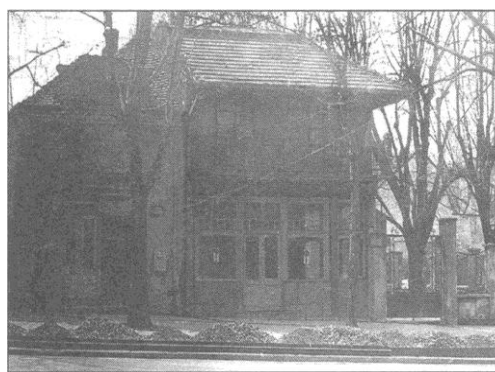
Слика бр. 16:
Крчма Код знака питања



Слика бр. 17:
Код три шешира



Слика бр. 18:
Лавединовић



Слика бр. 19:
Липов лад

Крчме су и прворазредни фолклорни хронотоп: „стајалиште на путевима у којем се може сусрести разноврстан свет свих народности, култура, сталежа [...] Механа, крчма, кафана, биртија, бар, ресторан, хотел у својим метаморфозама и модификацијама од изгледа до функције у причи и мотивације увођења у прозу, од Венцловића до Андрића

⁹⁵⁵ В. Голубовић, „О настанку и називима механа...“, стр. 996.

(нпр. код Игњатовића, Лазаревића, Милићевића), индикатор је реалистичког модела сликања [...] 'механа [је] била симбол уласка у други свет, а пијење било испијање чаше заборава [...] Ово значење потиче од нарочите, посебне сврхе усмене народне песме на њеном почетку“.⁹⁵⁶ У преплитању реалистичког (стварне крчме и ликови: Васко Попа, Божа Вукадиновић, Зоран Мишић, Оља Ивањицки, Јовица Аћин, Саша Петров...) и фантастичног (паралелни светови⁹⁵⁷: мешање стварности збиље, сна, књижевности и оностраног) грађене су „београдске приче“.

На трагу фантастике⁹⁵⁸ и *арс комбинаторике*⁹⁵⁹, управо треба одредити и смисао саме „вечере“. „Вечера са мртвима је као књижевни мотив присутна у претходним епохама, у бароку и класицизму – нпр. Молијеров 'Дон Жуан' и вечера са Командировом статуом. Ритуалне вечере, које се обављају из заједничких посуда на поду или под столом, по народним веровањима важне су у одржавању, поштовању магијског култа мртвих и ишчекивању теофаније. Фолклорна фантастика посебно се активира у спознаји да свој обед јунак дели са вампирима“.⁹⁶⁰ Када је реч о ритуалним вечерама, несумњиво да осим епизоде о Петкутину и Калини из *Хазарског речника* који деле обед (и обред) у напуштеном античком театру и завршавају у хорор сцени харпијског комадања⁹⁶¹, треба указати на призоре из „Вечере у Дубровнику“.

⁹⁵⁶ Мина Ђурић, „Павићевско-урошевићевска тетралогија – освојена целовитост“, *Аспекти времена у књижевности (зборник)*, прир. Лидија Делић, Институт за књижевност и уметност, Београд 2012, стр. 523-524. Наводи у наводу односе се на цитат из књиге: Алберт Лорд, *Певач прича (1). Теорија*, Идеа, Београд 1990.

⁹⁵⁷ О паралелним световима у Павићевим причама може се прочитати рад: Иван Базрђан, „Паралелни светови у причама Милорада Павића“, *Летеће виолине Милорада Павића*, зборник, стр. 126-133.

⁹⁵⁸ О фантастици Павићеве „Вечере у крчми 'Код знака питања'“ писао је Ђорђе Деспић у раду „Фантастика у причи 'Вечера у крчми Код знака питања' Милорада Павића“, у књизи: *Преживети у тексту*, Службени гласник, Београд 2011, стр. 135-151. Рад је првобитно штампан у часопису *Свеске*, 11, 48/ 49, 1999, стр. 145-152.

⁹⁵⁹ О Павићевој постмодерној рецепцијској *арс комбинаторици* на примеру приповетке „Вечера у крчми 'Код знака питања'“, писао је Сава Дамјанов унутар блока „Четири верзије Милорада Павића“, а у есеју „Вечера у крчми 'Код знака питања': Једна прича двојице приповедача“, *Српска књижевност искоса 1: Вртови нестварног*, Службени гласник, Београд 2011, стр. 343.

⁹⁶⁰ М. Ђурић, „Павићевско-урошевићевска тетралогија...“, стр. 522.

⁹⁶¹ Приповетке Станислава Кракова (1895-1968) чудесно се саглашавају са Павићевом прозом у погледу хорор фантастике, елемената готике, интересовања за Египат, појединих хронотопа и сл. Могућно је да је Павић читао Краковљеве приповетке у периодици, макар „Апсога, апсога...“ која кореспондира са повешћу о Петкутину и Калини из *Хазарског речника*: ради се о преплетима ероса и танатоса, одабирају древног локалитета за изливе љубави, уплитању давно умрлих у дешавања, релативизовању границе између света мртвих и живих и проблема душе и тела.

Крајем 16. столећа у Дубровник је дошао Радић Чихорић (алијас Радача Чихорић из *Унутрашње стране ветра*), пореклом од босанских богумила који су поштовали и сахрањивали пчеле, па је јунак као успомену на завичај носио комад воска⁹⁶² у које је узимао отиске дубровачких брава и израђивао кључеве. Мотив „дубровачких брава“ долази свакако из епске традиције и представља сведочанство од изузетног значаја старог Дубровника за свеукупну српску традицију, а означава задату реч и најтврђу гаранцију да ће нешто бити сачувано, а договор испоштован. Око „дубровачких брава“ вео је мистерије и разбуктала машта (раскошно удешене, сложене техничке карактеристике) јер су у Дубровник долазиле браве и из Венеције, Напуља, Фландрије, али и Сарајева и Новог Пазара (тзв. „сарајевске“ или „турске браве“ из 16. века), па постаје њене различите варијанте.⁹⁶³

Страст, пак, ка изради кључева Радачу је као јунака бајке о Баш-челику одвела у одаје које није смео да откључа, па је тако набасао на вештицу. „Млада вјештица има испред себе треножац, на треношцу опанак, у опанку хљеб, а у носу опанка задјенуту свјећу [...] Јело није постављено на столу, већ на треношцу, а треножац из дубровачке магазе је антитрпеца. Треножац служи за сједење, а постављање хљеба и свијеће тамо где се ставља стражњица својеврсно је светогрђе [...] Та софра овим преокретом и приземљењем вриједности подсећа на неке од гротескних софри, како их описује Бахтин [...] ближа [је] Бахтиновом опису савремене него ли средњовековно/ ренесансне гротеске“.⁹⁶⁴ Поред тога што је овај опис грађен према традицији гротеске, завршница приповетке у знаку је ђаволове фантастичне крађе вечере са целим штедњаком.

Шта, међутим, значи украсти вечеру и њен нестанак? Можда у овим размишљањима не треба губити из вида суптилни смисао Чихорићевог воска. Дубровачко-српско пријатељство у знаку је тзв. „Свеће“: „Један од најважнијих догађаја у историји односа између Дубровника и средњовековне Србије, са којом се Дубровачка република непосредно граничила, било је припајање Дубровнику, за време владавине цара Душана, дела територије српске државе – полуострва Пељешца (Рата, Стонског рата) са

⁹⁶² Јунак *Унутрашње стране ветра* раздевичио је Деспину управо свећом, па је у том контексту свећа заправо сигнум обреда прелаза.

⁹⁶³ Славко Петаковић, „Мотив 'браве дубровачке' у епским народним песмама“, *Прилози и грађа за књижевност, језик, историју и фолклор*, LXXIX, св. 1-4, 2013, стр. 31-46.

⁹⁶⁴ Ј. Делић, *Хазарска призма*, стр. 112-113.

градом Стоном, у коме је током једног столећа била устоличена српска епископија, и дела обале [...] Новац који су Дубровчани давали светогорским калуђерима називао се најчешће 'свећа', или задужбина, или лемозина [...] чувала се успомена на доба када су Пељешац и Стон били део српске земље⁹⁶⁵.

Није стога случајно Павић уткао фину алузију на ове историјске чињенице тако што је поменуо да су у време судског процеса против дубровачке вештице у граду боравили калуђери са Атоса: „У то време баш у Дубровнику су као гости Републике боравили 'Светогорци', калуђери из српских манастира са Атоса, Хиландара и Св. Павла. Још у временима српскога царства у XIV веку био је установљен редован двогодишњи данак који је Дубровачка Република имала плаћати према повелји српског цара Душана [...] Тако се међу калуђерима који су 1617. године дошли да приме 'свијећу' [...] Њега су замолили да дође у судиште Sanctae Mariae Majoris и да овери пресуду виленици из Херцеговине“⁹⁶⁶.

Осим сећања оличеног у свећи, демонска противтежа успостављена је „великим жутиим точком“, остатком возила немачких окупационих трупа које је нехотице учитељ 1950. године заљуљао у море, па је као последица овог чина била украдена вечера са штедњаком. У причи се, дакле, поновила иста кризна година духовности као у „Икони која кија“, па неће бити неутемељено ако украдену вечеру доведемо у везу са украденом духовношћу и украденим сећањем које је „Свећа“ омогућавала. Профани жути точак завртео је врзино коло несреће и постао опасност за гашење свете „Свеће“: последице Другог светског рата резултирале су стварањем нове Југославије и исцртавањем вештачких граница које су сећање на дубровачко-српске односе, на српску духовност и опстанак у Приморју најблаже речено – угасиле. Народска изрека: Продао је веру за вечеру можда је у овој причи *изврнута* тако што ако ђаво однесе вечеру, вечера је продата за веру, што би требало да укаже на наду да ће се вера сачувати, у противном, зашто би вештица питала Светогорца: „Верујете ли ви, свети оче, да ће ваша црква постојати и моћи да суди и кроз 333 године као што може данас?“⁹⁶⁷

⁹⁶⁵ Злата Бојовић, „Ломљење дуката за свећу. Дубровник и Света Гора“, *Стари Дубровник у српској књижевности*, Службени гласник, Београд 2010, стр. 225-233.

⁹⁶⁶ М. Павић, „Вечера у Дубровнику“, *Врата сна (Гвоздена завеса)*, стр. 100-101.

⁹⁶⁷ Исто, стр.101.

Иако „Вечера у Дубровнику“ није уврштена ни у једно издање (*Нових*) београдских прича, па је тако једина приповетка са насловним маркером „вечера“ која није ушла у „београдске“ изборе, не би било неутемељено разматрати ту могућност. Ево и зашто: Београд као „град-Текст“, који „међутим, расте“ био би кадар да упали „Свећу“ сећања које се чини изгубљеним или да откључа „браву дубровачку“ српског културног блага⁹⁶⁸. У поглављу „Београд: да ли је могућ Мегалополис који би опстао као престоница?“ студије *Црњански, Мегалополис*, Слободан Владушић говорио је о склопу вредности Београда који „равноправно чине традиционалне вредности као што су част, љубав према држави, официрски, војни етос, али и вредности које пре спадају у домен Мегалополиса: повезаност са другим метрополама, хипертрофирана окренутост ка модерном“.⁹⁶⁹ На том фону, „Вечера у Дубровнику“ тицала би се Београда, а засебно јер у свом „центру“ српска престоница сабира и места попут Бановог брда, Држићеве улице, Палмотићеве улице, Гундулићевог венца, Астрономског друштва *Руђер Бошковић* или павиљона *Цвијета Зузорић*. Захваљујући дубровачким трговцима, деловала је и прва штампарија у Београду: дубровачки трговац Тројан Гундулић 1552. управо је у Београду довршио штампање *Београдског четворојеванђеља*. Низ рукописних књига је за потребе Дубровчана преписиван у Београду, па је тако и настао чувени препис молитвеника *Рај душе*.⁹⁷⁰

У том смислу, било би могућно проговорити о стварању својеврсне српске књижевне историографске синоптичке карте,⁹⁷¹ која би својом сложеном, али не и

⁹⁶⁸ Српски владари Немањићи, Мрњавчевићи, Бранковићи, када је Србију притискала смутња, депоновали су вредности у Дубровник, и те вредности смештане су у шкриње реликвијара дубровачких цркава на којима су се налазиле познате „дубровкиње“ (С. Петаковић, „Мотив 'браве дубровачке' у епским народним песмама“, стр. 36). Символички, један од кључева на десетим вратима „дубровкиње“ од сувога злата и срме, била би српска културна баштина.

⁹⁶⁹ Слободан Владушић, *Црњански, Мегалополис*, Службени гласник, Београд 2011, стр. 336. Престоница према тумачењу Слободана Владушића јесте идеја, „и само тако, као идеја, може да траје. Када се та идеја укине – а Мегалополис непрекидно то покушава да учини – на њеним развалинама остају тела која су некада били људи, а сада су биомаса, одосно биолошке честице чији нестанак никада више не може постати догађај, нити бити објекат сећања, јер више не постоји контекст који почива на сећању, пријатељству, блискости“ (Слободан Владушић, „Црњански: од 'Стражилова' до 'Ламентана над Београдом', *Милош Црњански: поезија и коментари* (зборник), ур. Драган Хамовић, Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет у Београду, Матица српска, Београд – Нови Сад 2013, стр. 246).

⁹⁷⁰ Злата Бојовић и Соња Ђирић, „Међу Лавом и Дрокуном“ (интервју), *Време*, бр. 1266, 9. април 2015. Доступно на: <http://www.vreme.co.rs/cms/view.php?id=1286990> (приступљено: 18. 9. 2015).

⁹⁷¹ Прича која представља прави каталог градова и места који или имају везе са српским културним делањем или су везани за српску историју, или имају репрезентативна барокна здања, јесте „Полубрат“ (*Коњи светога Марка*): Мохач, Печуј, Колошвар, Пешта, Сомбор, Суботица, Нови Сад (и имање Ченеј), Ковин, Бела Црква, Арад, Панчево, Беч, Пирот, Мачва, Зејтинлик, Београд.

непрегледном концепцијом представљала књижевну меморију и трагове српске културе на различитим територијама у различитим историјским околностима и раздобљима. „Синоптичке карте приказују простор у времену [...] за синоптичку књижевну историографију карактеристично је 'преслојавање времена, премештање целих комплекса слојева' и 'територија у кретању'. Оваква историја књижевности може се назвати пулсационом односно трептајном“⁹⁷², а то указује на „могућност стварања културне меморије, имати смелости да се напише књижевна историја и уз ризик да ће резултат бити само један од могућих покушаја да се у евидентираној и забележеној форми створи књижевна меморија, уз свест да она, мада не треба да служи разним манипулацијама, мора да избегне и манипулативно владање и диспонирање. Израз ове недиспонираности јесте Деридин појам 'трага', како га интерпретира Рајнхард Марграјтер: 'Траг је нешто чиме се не може владати, диспонирати, а истовремено нешто потребно, чега се не одричемо“⁹⁷³.

Најпосле, „најстарији медијум сваке мнемотехнике је везивање за простор“, а „умеће памћења оперише имагинарним просторима, култура сећања знацима у природном простору. Чак и буквално, цели предели могу да служе као медији културног памћења. Они бивају прихваћени не због знакова (споменика) већ се као целина уздижу у знак, тј. бивају семиотизирани“.⁹⁷⁴ На тај начин књижевну ауру *Београда* прожеле би све три Павићеве „Вечере“: у крчми „Код знака питања“ у Београду, у Дубровнику и „Тајну вечеру“ која проблематизује питање књижевне историографије као синоптичке карте Косова и Метохије и улази у домен простора сећања српског народа на основу трагова културе.⁹⁷⁵

⁹⁷² Петер Зајац, „Књижевна историографија као синоптичка карта“, прев. с словачког Михал Харпањ, *Летопис Матице српске*, год. 191, књ. 496, св. 3, септембар 2015, стр. 137.

⁹⁷³ Исто, стр. 138.

⁹⁷⁴ Јан Асман, *Култура памћења*, прев. Никола Б. Цветковић, Просвета, Београд 2011, стр. 59.

⁹⁷⁵ Силвија Новак Бајцар исписала је занимљиву књигу *Мапе времена* где је извршила типологизацију „мапа“ у књижевности српске постмодерне: мапа биографије (Албахари), мапа историје (Радослав Петковић), мапа маште (Горан Петковић). Књижевна историографија као синоптичка карта на примеру Павићеве прозе само донекле је блиска историјској мапи Радослава Петковића. Ликови и места романа *Судбина и коментари* симболи су културног памћења, које конституишу разноврсне нарације о националној историји. Али Петковићева карта Средоземља је стратешка, политичка, карта уметничких стратегија и пишчеве самосвести. Сравњујући књижевни и историјски дискурс (уметност – политика) писац је указао на машту која их спаја (Silvija Novak Bajar, *Мапе времена: Српска postmodernistička proza pred izazovima epohe*, прев. Ljubica Rosić, Službeni glasnik, Beograd 2015, str. 209; 219).

Исајло Сук, копист фресака, који лети иде у опходњу манастирима⁹⁷⁶, а у јесен прецртава у атељеу, сликао је „Тајну вечеру“ према сцени „над једним луком у Пећи“.⁹⁷⁷ Вечера је важан маркер тренутка „доношења одлуке међу окупљенима, постављања услова и предвиђања даљих догађаја значајних за заједницу и појединца (Тајна вечера, Кнежева вечера)“.⁹⁷⁸ У контексту Павићеве приче, заједницу чини Сукова породица (жена и њен брат), али се заједница може схватити и као хришћанска заједница.

Суков манир копирања фрески укотвљен је у „дијаболнички пакт“ који се склапа када се пуко копира без свести о разлици у понављању. Отуда не чуди што се Сук најпосле нашао у улози Јуде на сопственој копији фреске. За разлику од његове супруге која је „у глини радила мале реплике светаца – копије пренете из сликарске у вајарску технику“⁹⁷⁹, Исајло је постао издајник у уметничком смислу јер је само репродуковао, што се у контексту Другог светског рата (1943) манифестовало и буквално: „једини међу гостима крчме стоји и прстом упире у малог риђег човека“⁹⁸⁰ (свог шурака).

Овакав ироничан завршетак уклапа се у поимање уметника-маниристе каквим га види Акиле Бонито Олива у подвлачењу сродности између маниристе и савременог интелектуалца чија је заједничка окосница управо иронија. Идеологија је идеја за историјско деловање и на тој равни посматрана уметност постаје идеологија и издаја.⁹⁸¹ Павић је у том кључу идеолог издајник тј. манириста јер као савремен интелектуалац својом ироничном причом покушава да историјски делује за разлику од свог јунака Сука, који у време рата не чини ништа осим што прецртава фреске, дакле, издаје Уметност, а самим тим и хуманитет!

Шта је Павић посредовао својим маниристичким деловањем? Најпре, треба указати на уметнички оригинално дело – фреску над једним луком у Пећи, али и на године 1941. и 1943. Сукову „издају“ треба, дакле, осматрити са становишта времена и простора: Косово и Метохија простор је који је одређен манастиром у Пећи, али и епском издајом 1389, а

⁹⁷⁶ М. Павић, „Тајна вечера“, *Запис на коњском њебету: Нове београдске приче*, прир. А. Јерков, Драганић, Београд 1999, стр. 131.

⁹⁷⁷ Исто, стр. 138.

⁹⁷⁸ М. Ђурић, „Павићевско-урошевићевска тетралогија...“, стр. 522.

⁹⁷⁹ М. Павић, „Тајна вечера“, стр. 137.

⁹⁸⁰ Исто, стр. 140.

⁹⁸¹ А. В. Oliva, *Ideologija izdajnika*, str. 12-14.

године 1941. када је дошао рат⁹⁸² и 1943. јесу пресудне за негирање Срба и православне духовности: Између 1941. и 1945. године, за време окупације сила Осовине, Краљевина Италија је анектирала највећи део Косова и Метохије (као и делове Македоније и Грчке) и краљевским указом од 12. августа 1941. године прикључила их Краљевини Албанији, под италијанским протекторатом. У 1943. години Немци прокламују поштовање независне и слободне Албаније, и долазе као ослободиоци албанског народа од италијанског ропства. Немци формирају квислиншке организације Другу призренску лигу 16. септембра 1943. и Косовски пук крајем 1943. године.⁹⁸³

Суков шурак „бежао је од немачке патроле“⁹⁸⁴, а копист је по томе у њему видео Јуду, не схватајући да својим неделанем и неучествовањем на страни ако ништа друго, макар породичне заједнице, он заправо постаје Јуда. Исајлова издаја догодила се у крчми „Под липом“, што такође није безначајан маркер. Јунак (*nomen est omen*) носи име које значи Божји спас, а липа је дрво које се везује за Богородицу, дакле, спас је требало да се пронађе у Богородици, те да се тако заштити нагрижена духовност, макар путем уметности. Исајло, међутим, није препознао моћ коју има у његовом случају фрескосликарство, али ни симболичку снагу заветне или кнежеве „Вечере“, па уместо да дела обема рукама својом четком, он изгубљено упире прстом.

„Под липом“ Исајло Сук штуцао је на уши и тражио „кокошију звезду“⁹⁸⁵, што имплицира да је под заштитом Богородице, слушајући знамења тражио звезду која је обележила Христово рођење. Када неко штуца, то у народу значи да га неко спомиње, а ако штуца на уши – онда он не може да чује шта му се говори. „Кокошија звезда“ као засебна синтагма делује збуњујуће, али се у причи „Доручак“ спомиње кокошији Божић: „Тако се живело под неким двоструким временом, као под шерпом с два дна, када сам једне вечери (по рачуну Николе Пастрмца баш на кокошији божић) стекао буву памети више но дотле“.⁹⁸⁶ На основу „кокошијег“ одређења можемо говорити о повезаности двају приповедака, али и значењу светог времена за Павића, који дакако релативизује профано време историјских датума.

⁹⁸² М. Павић, „Тајна вечера“, стр. 138.

⁹⁸³ *Vojna enciklopedija tom. 4* (Jakac-Lafet), glavni urednik: Nikola Gažević, Redakcija vojne enciklopedije; Grafički zavod Hrvatske, Beograd – Zagreb 1972, str. 657.

⁹⁸⁴ Исто, стр. 140.

⁹⁸⁵ Исто, стр. 132.

⁹⁸⁶ М. Павић, „Доручак“, *Запис на коњском њебету: Нове београдске приче*, стр. 179.

Јунак приповетке „Доручак“ декларише се као вампир, тако што је уобичајен доручак који му је Никола Пастрмац доносио до рата (кобасице куване у чају од киселих јабука), замењен чизмом пуном топле женске крви на послужавнику.⁹⁸⁷ На тај начин, оброк се доводи у везу са фолклорном фантастиком и постаје део ритуалног обреда. Иако ритуал почиње у поноћ, или пет минута до један, дакле, у глуво доба, ради се о доручку, а не вечери, што упућује на традиционално сегментирање времена (ако је мали ручак у 9:00⁹⁸⁸, логично је послужити „доручак“ у 1:00), посебно што се након сисања топле женске крви појављује Пастрмац са петлом и новинама: „сваки пут кад зевне, петлу из кљуна исцури мало светлости. И ја се досетим да то петао кукуриче, само што га ја не чујем“.⁹⁸⁹ Кукурикање првих петлова⁹⁹⁰ јасан је знак да вампири, вештице и демони престају да делају и да се рађа нови дан, па је време за доручак.

Јунак је јасно вампир и припада оностраном свету, али је фигура Николе Патрмца врло упечатљива са становишта позиције која му је додељена. Он, наиме, носећи петла који је симбол светлости и ускрснућа, али и амблем Христа, чија се песма доводи у раван са појем анђела⁹⁹¹, прекида вампирски пир. Његово име (*nomen est omen*) сигнификује пост: за Св. Николу се пости, а пастрмка (Пастрмац) је риба која се неретко служи баш за Бадње вече. Време у којем се одиграва приповетка стога може да буде време између Кокошјег Божића (2. јануар, Св. Игњатије Богоносац) и Божића (7. јануар), које је, што није незанемарљиво, знак почетка „глувог доба године“ које траје од Божића до Богојављења.⁹⁹² Петао у Пастрмчевим рукама заправо и има својство да обележи „смену светова“⁹⁹³ (овостраног и оностраног) што је Павић искористио да у игру и замену улога у „световима“ укључи и читаоца, реални и књижевни свет: „Ја могу бити само једна једина особа. Она, што сада држи у руци три кључа: твоју књигу, у тој књизи твоју причу

⁹⁸⁷ Исто, стр. 186.

⁹⁸⁸ Рађање Сунца означава почетак јутра које траје до малог ручка (9:00 сати пре подне). Д. Братић, *Глуво доба*, стр. 25.

⁹⁸⁹ М. Павић, „Доручак“, стр. 185.

⁹⁹⁰ Глуво доба (када се ништа не чује) траје од поноћи до 1:00, када се оглашавају први петлови. Други петлови чују се у 2:00, а трећи од 3:00 до 4:00 изјутра. Уп. Д. Братић, *Глуво доба*, стр. 24.

⁹⁹¹ Д. Братић, *Глуво доба*, стр. 32-34.

⁹⁹² Исто, стр. 46.

⁹⁹³ Исто, стр. 13.

'Доручак' и управо у тој причи читам реченицу: Одсада ћу ја јести кобасицу кувану у чају од киселих јабука“.⁹⁹⁴

Када је, коначно, о ручку реч, поглавље „Ручак“ из приче за компјутер и шестар *Дамаскин* важно је за саму хипертекстуалну⁹⁹⁵ организованост наративне целине. „Ручак“ је време и место договора о градњи Атилијине куће која треба да личи на љубавно писмо,⁹⁹⁶ а то писмо исписано је на таваници баш трпезарије, која је представљала „плаво небо са Сунцем, Месецом и звездама. Најнеобичније је изгледало Сунце. Оно је било у облику златнога сата који нажалост, није радио, био се зауставио на 10 до 10. На небу је било још нешто чудно: тамо су блистале само четири звезде“.⁹⁹⁷ Традиционално одређивање времена гледало се према Сунцу (дању) и звездама (ноћу)⁹⁹⁸, а у 18. столећу велики градски часовници имали су декор сунца. Но, питање би било шта нам сугерише време на којем се зауставио сат Атилијине куће.

У причи се спомињу четири звезде, а то могу да буду краљевске звезде Алдебаран, Регулус, Антарес, Фомалхаут, које означавају рађање одабраног, цара, краља, мада не треба заборавити да је и Христово рођење обележено Витлејемском звездом. Уколико се време „10 до 10“ одреди према дневном рачунању сати, онда је то време 9:50 „малог ручка“, што кореспондира са поглављем „Ручак“, а ако се рачуна према ноћном 21:50 и преведе са бројевног система на аналогни старословенски систем према којем се бројеви обележавају словима,⁹⁹⁹ добили бисмо реч „KAN“, што је титула еквивалентна краљу или кнезу, кагану... Време је, дакле, заустављено на сату не би ли обележило рађање неке велике или божанске личности.

Простор у *Дамаскину* простире се од Осека до Темишвара, „северно од 'линије соли' која иде београдским гребеном делећи северну слану земљу докле је некад допирало

⁹⁹⁴ М. Павић, „Доручак“, стр. 186.

⁹⁹⁵ О Павићевом хипертексту, може се прочитати: Јасмина Михајловић, „Хиперкњижевност“, *Српски књижевни магазин*, Ново Милошево, год. 3, бр. 3, март 1994, стр. 7-10. Јасмина Михајловић, „Проза Милорада Павича и хипертекст“, *Иностранная литература*, Москва, 7/ 1995, стр. 145-147. Јулија Драгојловић, „Хипертекстуалност у Павићевим романима – књигама“, *Књижевност и мултикултуралност, зборник*, ур. Александра Вранеш и Љиљана Марковић, Филолошки факултет, Београд 2013, стр. 283-296.

⁹⁹⁶ Милорад Павић, „Дамаскин“, *Анђео с наочарима: Панонске легенде*, прир. Јован Зивлак, Драганић, Београд 2000, стр. 202.

⁹⁹⁷ Исто, стр. 213.

⁹⁹⁸ Д. Братић, *Глуво доба*, стр. 25.

⁹⁹⁹ Милорад Павић експлицитно се поиграва са старословенским системом слова који обележавају бројеве у причама „Кревет за три особе“ и „Укус соли“.

Панонско море, од јужне слатке црнице где мора и соли никада није било“.¹⁰⁰⁰ И ова подужа приповетка са временским одређењем оброка („Ручак“) није без атрибута „београдског“, иако се налази у избору који има поднаслов „Панонске легенде“, мада се може рећи да улази у ауру *легендарног Београда*, која попут сабирног центра интегрише како Приморје и Дубровник, тако места попут Војне Крајине где су живели Срби: „Господар Nikolics von Rudna, био је витез Златног руна, ректор српских школа у Осеку и судија табле у Торонталској и Сремској жупанији“¹⁰⁰¹ и „Прежи, Јагода, идемо на пут! У Темишвар! И у том месту упутише је до новоподигнутог храма Ваведења“.¹⁰⁰² Није стога без симболичког значаја помен године Првог српског устанка: „пролазе они [...] кроз српску револуцију 1804“¹⁰⁰³ и почетак поглавља „Трећи храм“: „Тачно на Светог Андрију Првозваног господару Николићу от Рудне поднео је протомајстор Јован звани 'Лествичник' нацрте новог храма Ваведења“.¹⁰⁰⁴ На Светог Андрију Првозваног, године 1804. ослобођен је Београд!¹⁰⁰⁵

Атилија је у писму оцу споменула кита изливеног од сребра, који је представљао оног кита који је из утробе избацио пророка Јону¹⁰⁰⁶, а пророк Јона био је отац Св. Андрије Првозваног, првог Христовог апостола. Писмо које је Атилија послала оцу, представља одломак из *Мемоара Симеона Пишчевића („ЖИВОТООПИСАНИЈЕ ГЕНЕРАЛ-МАЈОРА И КАВАЉЕРА СИМЕОНА, СИНА СТЕФАНА ПИШЧЕВИЋА (за године 1744-1784) Вијена 1802“)*¹⁰⁰⁷, а у живот ове јунакиње су се осим *Мемоара Симеона Пишчевића*, уплеле и сцене из „успомена“ његовог сина Александра (1764-1805)¹⁰⁰⁸: „дође он једно јутро код мене, тај Александар, леп, црн и маљав, седне у онај мој кревет на цветиће и прича са мном, а очима ме прождире. Парче по парче. Сисе најпре. Па уста. Повали ме и

¹⁰⁰⁰ М. Павић, „Дамаскин“, стр. 194.

¹⁰⁰¹ Исто, стр. 197.

¹⁰⁰² Исто, стр. 229.

¹⁰⁰³ Исто, стр. 194.

¹⁰⁰⁴ Исто, стр. 204.

¹⁰⁰⁵ Јован Јеванђељиста и Јован Крститељ били су заштитници енглеске масонерије, а Андреја Првозвани шкотске масонерије. Стога се ова Павићева приповетка сматра жанром масонске приче, а езотеријски контекст доводи се у везу са системима барокних класификација. Уп. Немања Радуловић, „Између игре и иницијације: Павић и наслеђе европског езотеризма“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 60, св. 2, 2012, стр. 438-440; 443.

¹⁰⁰⁶ Исто, стр. 218.

¹⁰⁰⁷ Исто, стр. 220.

¹⁰⁰⁸ Александар Пишчевић, *Мој живот (успомене)*, превео и предговор написао Миленко Фундуруља, Матица српска, Српско-украјинско друштво, Нови Сад 2003.

оде [...] Поподне опет дође онако прав и гарав, меке косе и тврдог дупета¹⁰⁰⁹. У случају Симеона, радило се о конкретном писму, а у случају Александра о поетици љубавних згода и незгода младог Пишчевића¹⁰¹⁰, којима се придружио и случај Павићеве Атилије. Како је Павић Симеона Пишчевића одредио као сентименталисту (отуда епистоларна форма у *Дамаскину*), није неискључено да је еротске сцене из успомена његовог сина искористио да их поетички супротстави сентиментализму, као експлицитан вид чисте еротике у рококо ентеријеру (кревет на цветиће).

Чисто еротско у том контексту сагледано – чисто је артифицијално, тј. барокно, ако се има у виду Скарпетино дефинисање барока као вере у антиприроду: еротизам (завођење, обред, декор, режија) је неприродан, а сексуалност је природна; читава естетика барока, естетика је која „природу“ призива само као „знак“ да би је одвела до умећа.¹⁰¹¹ Уткивањем барокних елемената као вида уметности у сексуалност, дакле, сагледава се чисто еротско.

Од рококо ентеријера заслађених врцавим хумором („Дамаскин“), преко функционализоване грађанске поезије са елементима народне културе (*Друго тело*, *Уникат*), до хорор еротике провучене кроз канибалистичке сцене (*Хазарски речник*, „Доручак“, „Три сврачја лета одавде“, „Кревет за три особе“), могућно је пратити дијалектику Павићевог еротског дискурса. За сваки вид еротског писаца је користио режију, сценску поставку и контекст више лица који би деловали као публика, макар читалачка: карневал у Венецији, душе мртвих, посетиоци журке... И коначно, када је реч о еротском канибализму, ситуације обилују мирисима кухиње и конкретних јела и пића: „забола виљушку Анђелару у раме [...] док је мало мирођије и 'псећег грожђа' бацао у салату, Лиза се ослободила последњег комадића одеће [...] Лиза у пољупцу жваће Анђеларов језик“.¹⁰¹²

Као један од барокних описа везаних за време оброка, јавља се и канибализам и еротски канибализам, али треба имати у виду и да је проза Милорада Павића богати јеловник најнеобичнијих јела и пића који су функционализовани на различите начине:

¹⁰⁰⁹ М. Павић, „Дамаскин“, стр. 222.

¹⁰¹⁰ У *Гражданском еротикону* Саве Дамјанова (Стилос, Нови Сад 2005, стр. 89-106), одабрани су сочни љубавни и прељубнички одломци из успомена Александра Пишчевића.

¹⁰¹¹ Ги Скарпета, „Разговор“, *Повратак барока*, стр. 19-20.

¹⁰¹² М. Павић, „Кревет за три особе“, *Све приче*, стр. 107-108.

„Храна и пиће нису ту само ради карактеризације ликова, већ нам писац кроз њих преноси и неке дубље поруке, које превазилазе телесне дубине дигестивног тракта и пењу се у сфере метафизичког. Тако смо дошли и до занимљивог запажања да храна пружа потпуни осећај садашњег тренутка, јер активирајући наша чула, подстиче будност тела и духа, као и живот у садашњици [...] Крај приче о Хери, пошто класични крај романа изостаје, доноси сегмент који представља извесну апологију хране и глорификује куvara и његову умешност у специфичној врсти уметности – кулинарству“.¹⁰¹³

КАЛЕНДАРИ: куварски, обичајни, икона-календар, лунарни, црвени, византијски

Јела и пића учествују и у сегментирању времена током године у односу на дане мрса и дане поста што је Павићу посве било значајно. Најексплицитнији пример овог запажања манифестује се у приповеци „Смрт Еугена Фоса“, где се помиње тзв. *куварски календар*: „Жута је на венцу белог лука одбројала зимске дане и седмице и на сваку главицу (осим оних које су означавале посне дане) обесила по кобасицу, по комад сланине, сувог меса, свињски папак, крмеће ухо или пуњени говеђи бураг. Тај куварски календар она је окачила на таван и већ је трошила последње комаде зимског мрса“.¹⁰¹⁴ Храном се, дакле, одређује кад се шта сме јести, а када постоји забрана; време се уређује и ствара се привид његовог савладавања.

С тим у вези јесу и обичаји шта се у који дан и за ког свеца сме, а шта не сме да се ради, и разна веровања објашњена углавном у српским обичајним каледарима.¹⁰¹⁵ Прича „Лов“ садржи највећи број примера за такве обичаје: жуто штити од мртвих, пас се ваби прежом, земља све лечи, ујед комарца ваља чешати млазом вреле воде, децу не треба правити пре мрака. За разлику од куварског календара, „Лов“ нуди могућност за разговор о икони-календару и лунарном календару који је утолико у вези са куварским, што је обележен радом унутрашњих органа човека.

¹⁰¹³ Теодора Јевтић, *Мотив хране и пића у делима Милорада Павића*, мастер рад одбрањен под менторством проф. Јована Делића и проф. Предрага Петровића, Филолошки факултет: Српска књижевност, Београд 2015, стр. 63. Истраживањем су обухваћени романи *Предео сликан чајем*, *Друго тело* и *Унутрашња страна ветра*.

¹⁰¹⁴ М. Павић, „Смрт Еугена Фоса“, *Све приче*, стр. 224-225.

¹⁰¹⁵ Код нас их је у новије време израђивао Миле Недељковић, на пример: „Српски обичајни календар просте 1998“, *Српско наслеђе; Историјске свеске*, бр. 3, март 1998: <http://www.srpsko-nasledje.rs/sr-c/1998/01/article-16.html> (приступљено: 7. 1. 2016).

У причи у причи „Повест о Колумбу“ коју прича уловљен свињар, стоји да се Колумбо руководио на путовањима иконом-календаром, „коју му је поклонио неки грчки морепловац-сликар. На њој, био му је насликао све дане у години будуће пловидбе и сваки од тих дана био је оличен својим свецем. Тако су на икони поворке светаца чиниле седмице и месеце пловидбе“.¹⁰¹⁶ Самом Колумбу, као лику из причине приче, додељена је улога да буде „кажипут“, тј. на шаци Павићеве приче „Лов“, он је кажипрст. И остали ликови имају улоге: нараторов Ујак је високи, средњи прст, краљ, Ујна је краљица, домали прст за прстење, палац је свињар, тј. глумац који прича причу о Колумбу, а мали прст је наратор приче „Лов“, тј. дечак, посинак.



Слика бр. 20: Рука Мистерије

У коначници приче, у преписивању леве руке на десну, „као при сваком преобраћању леве у десну страну, мали прст замењује место са палцем“¹⁰¹⁷, тј. посинак и свињар замењују места. Краљ, тј. Ујак, тј. Сунце увек остаје на свом месту, сви се врте и ротирају око њега, али места мењају и Колумбо и Ујна, што се нигде у причи не помиње али се подразумева. Ако је Колумбо „кажипут“, и Ујна мора да представља неки пут: „ујна је имала млека. Откад је памтим, биле су јој рекле мокре на прсима [...] млеко којег је преко мере имала, расипала је у ходу. Месила нам је колаче на том млеку, дојила ујакову штенад осталу без кује, а млеко је непресушно навирало и текло као време“¹⁰¹⁸. Стога, може се претпоставити да је Ујна отелотворење тзв. Млечног пута (у чијем је средишту Сунце) јер једино тако је оправдана ова карактеризација млеком. На Руци Мистерије,

¹⁰¹⁶ М. Павић, „Лов“, *Све приче*, стр. 321.

¹⁰¹⁷ Исто, стр. 322.

¹⁰¹⁸ Исто, стр. 315.

кажипрст и домали прст представљени су фењером и звездом, симболима који имају везе са осветљавањем и усмеравањем путника, с тим да фењер служи на земљи, а звезда на небу.

С друге стране, ваља осветлити однос малог прста и палца. На Руци Мистерије то су Кључ и Круна са младим месецом, у Павићевој причи – посинак и свињар. Њихова замена улога тиче се саме приче, јер свињар, тј. глумац је онај који зна највише прича и који је принуђен да исприча причу о откривању Америке, а тему је задао дечак који најпосле постаје приповедач целе приче „Лов“: „сада сам ја онај који има ногу у гвожђу“¹⁰¹⁹, дечак је уловљен да исприча причу. Ово инсистирање на Причи добија свој смисао ако се има у виду да су Мудри управо Руком Мистерије давали заклетву да се неће учити или говорити о уметности без прича или парабола и уметност не треба користити у друге сврхе осим за спасење душе. Рука је позив да се прође кроз мистичне капије и стекне древна тајна моћног знања или мудрости свих времена. Круна, звезда, сунце, фењер, кључ, облици су знања, а риба и море које гори на длану су жива и сумпор од којих се састоји камен мудрости.¹⁰²⁰

Тајно Колумбово име, према свињаревој причи јесте Камен, а прича се приповеда на месечини: „нађосмо се на месечини. – Пази, сад је млад месец [...] ма коју животињу да нађемо у кљусима, биће то вук“¹⁰²¹. У нашем народу вук се зове и каменик, тако да у Колумбовој смрти пре открића Америке можемо препознати откривање Новог света као улазак у другу стварност, другу планету, највероватније на Месец, који је Сунчев сателит. Пошто је Ујак Сунце, краљ и средњи прст, кажипрст би био Месец, његов пратилац: „Она два прста којима се некоме иза потиљка граде рогови, називао је 'високим' и 'кажипутом' као да су некакав краљ и његов вазал“¹⁰²². Свињар је глумац, палац, круна са младим месецом, тако да је његова „краљевска“ прича јасно обележена лунарним календаром (причом о прсту који представља Месец) или саграђена је од Павићевог песничког „месечевог камена“.

¹⁰¹⁹ Исто, стр. 322.

¹⁰²⁰ Manly P. Hall, *The Secret Teaching of All Ages*: <http://secret-teachings.tripod.com/st17.htm> (приступљено: 29. децембра 2015).

¹⁰²¹ М. Павић, „Лов“, стр. 319-320.

¹⁰²² Исто, стр. 313.

Прича „Смрт Светога Саве или невидљива страна Месеца“ открива нам „да је душа Месец. Има недокучиву страну која се никад не види са места на којем си“.¹⁰²³ Када је писао о условној бесмртности у светлу Павићевог односа према наслеђу европског езотеризма, Немања Радуловић потцртао је Гурђијево схватање према коме већина људи не преживљава смрт, већ њихове душе постају храна месецу.¹⁰²⁴ Тако сагледано, Месец би био душа свих душа, а лунарни календар значио би уређење времена према ритму Месеца, тј. ритму Душе.

Једини чисто лунарни календар јесте исламски календар, није повезан са годишњим добима и почиње опажањем српа младог месеца. Кинески, хебрејски и хинду календари су лунисоларни. У соларној години има дванаест лунација, тако да се овај период назива и лунарном годином. У израчунавању броја дана у лунарном календару обично дође до грешке од једног дана. Исак Њутн је око 1700. предложио циклус од 49 месеци (онај са грешком од једног дана у 3000 година) као основу за алтернативно израчунавање дана Ускрса.¹⁰²⁵ Код нас је Захарија Орфелин¹⁰²⁶ саставио 1783. године *Вечни календар*¹⁰²⁷ који управо садржи табеле лунарних циклуса:

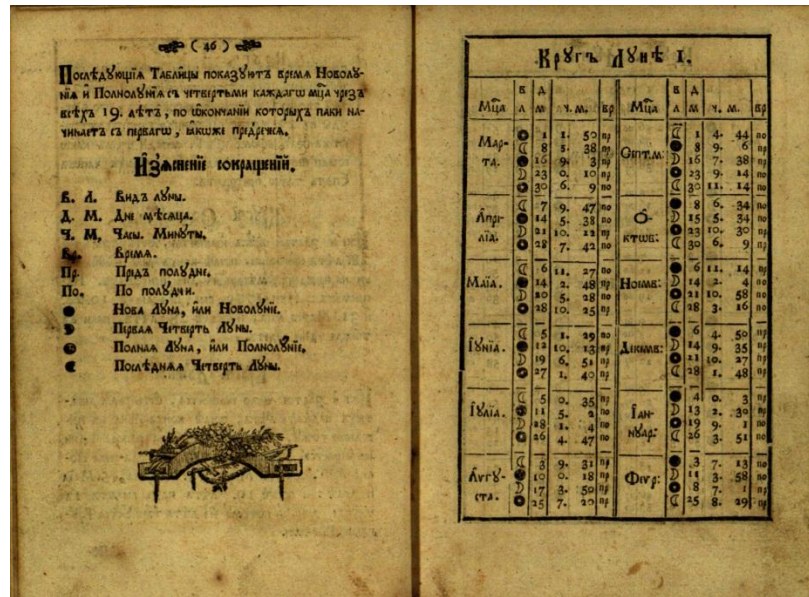
¹⁰²³ М. Павић, „Смрт Светога Саве или невидљива страна Месеца“, *Све приче*, стр. 303.

¹⁰²⁴ Немања Радуловић, „Између игре и иницијације: Павић и наслеђе европског езотеризма“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 60, св. 2, 2012, стр. 450.

¹⁰²⁵ Према: https://sh.wikipedia.org/wiki/Lunarni_kalendar (приступљено: 31. 12. 2015) Исламски лунарни календар, једанаест дана је краћи од грегоријанског календара који се користи на Западу. Грегоријански датум хаџа мења сваке године. Према опису преписа (1788) књиге из 1202. године: Tanwin al-absar/ Šamus ad-din Muhammad ibn Šahab ad-din Ahmad; prepisivač Ahmad al-Izmiri. Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, Београд, сигнатура: Т Рсо 381. Код нас су доступни и лунарни календари са здравственим саветима за поједине године, аутора ГенADIЈА Петровича Малахова.

¹⁰²⁶ О кореспонденцијама између Павићевог романа *Предео сликан чајем* и Орфелиновог *Искусног подрумара*, писао је Владан Панковић (*Квантна теорија и барок у српској књижевности*, Народна библиотека, Крушевац 1991, стр. 112).

¹⁰²⁷ Захарија Орфелин, *Вечни календар (ВБЧНИЈ КАЛЕНДАРЪ)*, Беч 1783. Доступно на сајту Народне библиотеке Србије: http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/Stara_i_retka_knjiga/Zbirka_knjiga_Zaharije_Orfelina/S-II-0889#page/0/mode/1up (приступљено: 31. 12. 2015).



Слика бр. 21: Почетак Орфелиновог лунарног календара (први круг луне)

Милорад Павић рачуна са овом грешком од једног дана не само зато што су „плодне погрешке“¹⁰²⁸ лајт мотиви његових прича, већ је грешка од једног дана постала једно од функционализованих начела његове прозе. Да поменемо примере из приче „Лов“: „оне су [очи] онако плаве још биле у уторнику, мада је била среда“¹⁰²⁹, или „Црвени календар“: „Привремена влада је закаснила са својим декретом један дан, а Лењин је са својим прогласом поранио цео један дан и тако се њен 26. односио на 25, а Лењинов 25. односио се на 26. октобар 1917. године. Владин четвртак постао је Лењинаова среда, а Лењин је среду која је прошла дао за четвртак који тек предстоји. Његова среда постала је четвртак пре четвртка. Тако је добио тај дан предности као темпо у шаху [...] Црвени календар био је заведен. Раније или касније, тај дан који је украден мораће да се врати“.¹⁰³⁰ Запажа се, барем на овом примеру, да је лунарни календар контекстуализован совјетским револуционарним календаром који је Лењин успоставио (1929-1940): промена са јулијанског на грегоријански календар и дужине недеље која траје само пет дана да би

¹⁰²⁸ „Једна верзија мита о Аргонаутима каже да су антички морепловци бежећи са златним руном пред потером дубоко зашли у Дунав (Истер) и на ушћу Саве, где је касније подигнут Београд, узели погрешан правац [...] Јазон је мирно крстио Саву 'Западним Дунавом' [...] Колумбо је, међутим, новооткривено копно сматрао и даље Индијом [...] Овакве плодне погрешке одувек су ме збуњивале“ (М. Павић, „Атлас ветрова“, *Све приче*, стр. 228).

¹⁰²⁹ М. Павић, „Лов“, стр. 314.

¹⁰³⁰ М. Павић, „Црвени календар“, *Све приче*, стр. 214.

се укинула недеља као хришћански празник, по чему је Црвени календар сличан Француском револуционарном календару (1793-1805)¹⁰³¹.

Црвено и лунарно асоцијативно упућују на помрачење Месеца, тј. на крвави месец, смак света. Не само да је месец био црвен када су Османлије освојиле Цариград, већ су небеске прилике у „Почетку буне против дахија“ биле предзнак устанка и преврата, какав је уосталом била и Француска револуција и револуција у Русији 1917, али и Колумбово откриће новог континента и то баш оне године за коју се веровало да ће бити смак света, 1492. или 7000. године од настанка света по византијском календару.

До смака света није дошло дословце 1492. али јесте до сумрака појединих цивилизација и стварања, па и јачања неких других, као што је била Америка. Такви турбулентни преврати у знаку црвеног месеца обележавали су људску цивилизацију и правили ломове на лицу историје. Ипак, Милорад Павић је апокалиптичним визијама увек узимао противтежу, највећи хришћански празник – Ускрс, који је присутан у његовој прози било експлицитно, било у назнакама везаним за Божић, рођење велике личности (KAN), глуво доба дана и године, елеузинске мистерије, историјске датуме (савезничко бомбардовање Београда 1944. на православни Ускрс) и сл.

Борхес је дефинисао барокност као стил који намерно исцрпљује своје могућности и граничи се са сопственом карикатуром. Његово дело није барокно осим у интелектуалном смислу, оно сугерише да су интелектуална и књижевна историја барокни, и да су исцрпели могућност новине. Борхесова омиљена јеретичка секта из трећег века били су Хистриони, који су настојали да исцрпу могућности света како би његов крај учинили ближим. Циљ Хистриона био је да заврше са историјом како би Исус могао што пре да поново дође.¹⁰³² Чини се и да је Павић био у донекле блиском настојању користећи барокне могућности, али исцрпљујући их у оној мери у којој их је познавао; чак користећи типично барокне описе великих пропаста и катаклизми: олуја, земљотрес, бродолом, рат,

¹⁰³¹ Француски револуционарни календар има везе са Коптским календаром, тј. Египатским календаром према томе што је година подељена на 12 месеци са по 30 дана. Календар се сваке сунчеве године разликовао за један дан, па се више није подударао с годишњим добима. Тек после 1460 година (тзв. Сотис-раздобља) би година опет почела у право доба. То је исправљено додавањем једног дана сваке четврте године (преступна година). Египћани су користили неко време и лунарни календар.

¹⁰³² Џон Барт, „Књижевност исцрпљености“, прев. Ђорђе Кривокапић, *Књижевна критика*, год. 27, лето-јесен 1996, стр. 42-44.

крвав месец... Христов долазак за њега је значио Ускрс,¹⁰³³ васкрсење и задобијање „другог тела“, полет и вознесење, успињање, што је и крунисано истоименим романом, а пишчевом лабудовом песмом. Павић је, дакле, у исцрпљивању видео шансу за нови почетак.

Ускрс

То је илустровано и једном од познијих Павићевих прича, под насловом „Две лепезе из Галате“. Јунак Хасан бавио се ловом рибе, а завршио је живот познат као Хасан-летач. Хасанов успешан икарски лет ка небу добија на динамици када се има у виду његов свакодневни хабитус: цистерна дубоко под земљом, испод храма Свете Софије у Цариграду. Његова одлука да полети сажета је у исказу: „Кад могу да крманим под земљом, могу и над земљом“,¹⁰³⁴ тако да се у јунаку спајају доња и горња сфера који су такође сублимисани у принцези Атех и аспекту сирене-рибе и сирене-птице.

Хасан је пловећи цариградском цистерном открио „огромну женску главу исклесану у камену, која је држала на себи стуб [...] То је Медуза – рекао му је Грк [...] Десно око запажа само зло [...] а лево само добро. Зато су главу Медузе Јустинијанови неимари окренули попреко. Као што видиш, она стуб над собом држи на увету. Десно око (оно које убија) увек јој је у води цистерне, а лево [...] над водом [...] Она стално гледа у истом правцу, ка острву на азијској обали које Грци зову Леандрово острво, а ви, Турци, 'Киз'“. ¹⁰³⁵ Значај ове фигуре пресудан је и за разумевање приче, али и за барокно исцрпљивање и смисао успињања (и хришћанског и легендарног и митског).

Најпре, постоји један занимљив податак, речничког карактера: када се у грчком речнику потражи назив за енглески именитељ сирене – mermaid, добије се γοργόνα, тј. Горгона или Медуза. То нам пружа прилику да у исту раван посматрања доведемо сирену и Горгону. За Грке су сирене биле жене-птице и везане су биле за горњи простор, док је за доњи аспект и воду, како видимо, била везана Медуза. Сирене су везане за

¹⁰³³ Учење о васкрсењу саставни је део и хришћанства и ислама и јудаизма. *Куран* о васкрсењу говори као о великом устанку (ар. al—qiyama).

¹⁰³⁴ М. Павић, „Две лепезе из Галате“, *Све приче*, стр. 451.

¹⁰³⁵ Исто, стр. 450.

барокну амблематику и типична су тема барока, док је фасцинација Медузом типична за романтичаре.¹⁰³⁶

Павић је, међутим, романтичарску фасцинацију подвргао поступку барокног увијања. Стуб са главом Гонгоре заиста постоји у цистерни Цариграда и то чак две Гонгоре, али за разлику од приче, прави стубови не стоје на Медузином уху (с једним оком испод а другим изнад воде) већ је Медузина глава окренута наглавачке:



Слика бр. 22: Гонгора из цистерне Базилика у Цариграду (тур. Yerebatan Sarnıcı)

Павић је, дакле, извршио измену у односу на реални стуб, слично као са античким мозаиком Бахуса и леопарда, не би ли смисао стварног стуба (откривеног тек 1985. године) искористио за семантизацију сопственог наратива. Јасно, Медуза уместо косе има змије отровнице, а њен поглед скамењује. То што је у Базилици њена глава окренута на главачке значи савладавање хаоса, који је иначе и отелотворен у неком чудовишту, змају, великој змији итд. Вода је смирена симболички и искоришћена за водовод, али и за градњу, јер се обично место на коме се савладала стихија или змија узимало за темељ градње града или храма.¹⁰³⁷ Овај аспект за Павићеву причу није најважнији.

¹⁰³⁶ Mario Prac, "Lepota Meduze", *Agonija romantizma*, prev. Cvijeta Jakšić, Nolit, Beograd 1974, str. 41-62.

¹⁰³⁷ Мирча Елијаде, *Свето и профано*, прев. Зоран Стојановић, предговор: Сретен Марић, Издавачка књијарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад 2003.

Ротирана Медузина глава објашњава коб Хасанове судбине, будући да је јунак умро савладан симболичким отровом: „Султан је тада наредио да Хасана сместе на острво 'Киз' у кулу, и послао му на дар скупоцену чинију са царске трпезе, од оних кинеских, што поплаве ако се у њих успе отровна храна [...] најотровније јело је оно којег нема, кад је чинија празна [...] Решили су да га уморе глађу. Али, Хасан-летач није умро од глади. Умро је одједном у часу када су му огорчење, бес и очај навршили празну чинију. Чинија је поплавила и он је пукао као кад пукне весло“.¹⁰³⁸ Отров је дакле постојао у Хасану, он сам припадао је доњем аспекту, цистерни, Медузи, он је био влат њене косе, змија која је успела да полети.¹⁰³⁹ Али, такође, страдао је на острву Киз, острву на које је Медузино подводно око увек гледало, па је тако пукао баш као весло!¹⁰⁴⁰

Делује да је Хасан-летач подвижник, неко кога је султанова завист заробила на кобном острву, међутим, да је он заиста узлетео не би поплавео, не би га савладао сопствени отров. Додатну енигму око овог лета стварају Хасанова црвена крила направљена од једара: „осећао је ветар у црвеним крилима једара“.¹⁰⁴¹ Уколико прихватимо тумачење да Хасан буде једна од змија са Гонгорине главе, шта у том светлу значе онда његова црвена крила? Можда је Хасан заправо *Uricus*, краљ Истока који је представљен као змија црвених крила у приручнику за црну и белу магију из 18. столећа, под називом *Кључ пакла*.¹⁰⁴²

¹⁰³⁸ Исто, стр. 451-452.

¹⁰³⁹ „У поретку имагинације, као и у палеонтологији, птице потичу од гмизаваца; многи птичји летови настављају гамижуће кретање змије. У њиховом ониричком летењу, људи побеђују гмизаву плот“ (Гастон Башлар, *Ваздух и снови: оглед о имагинацији кретања*, прев. Мира Вуковић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад 2001, стр. 97).

¹⁰⁴⁰ Постоји (туристичка) легенда везана за острво Киз, према којој је султанова кћер страдала на том острву у Девојачкој кули од уједа змије.

¹⁰⁴¹ М. Павић, „Две лепезе из Галате“, стр. 451.

¹⁰⁴² Аутор књиге био је свети Кипријан Антиохијски пре него што се заљубио у једну хришћанку због које је прешао у хришћанство. Benjamin Breen, „The Key of Hell: An Enlightenment Sorcery Manual“: <https://theappendix.net/blog/2014/1/the-key-of-hell-a-sorcery-manual-from-the-enlightenment> (приступљено: 31. 12. 2015). Хасан се пре лета виђао са Гркињицом, те није неискључиво да је задобио биографске атрибуте Кипријановог живота.



Слика бр. 23: Краљ Истока из *Кључа пакла*

Јасно, васкрснувши, Христ је откључао двери пакла и омогућио искупљење и спасење свих душа. Чак и последњи пасус Павићеве приче потврђује аргументацију: живот човека птице насликан је на две лепезе, белој и плавој, по налогу Хасанове Гркињице која га је волела. Питање је, разуме се, зашто баш на лепезама и шта то значи. Две расклопљене лепезе (с кулом у Галати и Киз кулом), наине, подсећају на пауново перје. Између њих је Хасанов живот (летеће) змије. Српска народна загонетка за пауна гласи: „Гујина глава, господско ру[х]о, арапске ноге“.¹⁰⁴³ Пауном и Кирком је Русе обележио епоху барока: Медуза која преображава у камен Павићев је одговор на Кирку¹⁰⁴⁴ која претвара у животињу, док је паун као симбол бесмртности (његово месо не трули), хришћанство у њему види симбол спасења, па чак и слику Христа који све види¹⁰⁴⁵ супротстављен пауну као Русеовој метафори за раскошни декор барока.

Иако је Хасан-летач паклена змија са црвеним крилима чије је порекло – Медузина глава, и он је остварио право на успон, вознесење посредством љубави према Гркињици, тј. хришћанки. Прича која се материјализује на лепезама, тј. пауну (Христовој птици са гујином главом) залог је тог спаса након јунакове смрти. А без смрти, у коначници, нема васкрсења. Отуда вероватно и *Хазарски речник* иако има облук речничку структуру, ипак, почиње записом „На овом месту лежи онај читалац који неће никада отворити ову књигу.

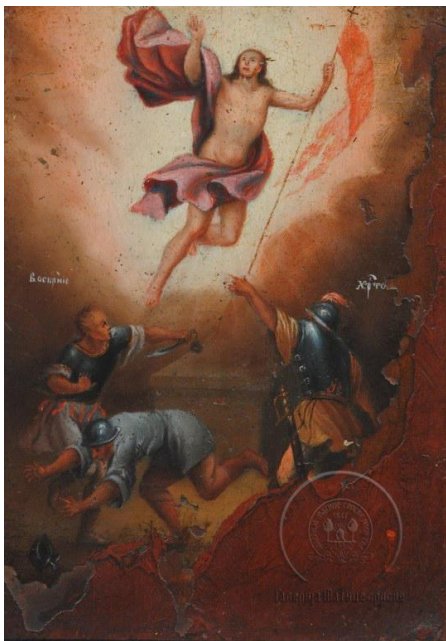
¹⁰⁴³ *Народна књижевност Срба на Косову: народне загонетке*, прир. Владимир Бован, Јединство, Приштина 1980, стр. 111.

¹⁰⁴⁴ Русе је навео и заменике Киркине: Алсина, Медеја, Калипсо, Армида, Ирганда, Исмен, Орфеј. *Ž. Ruse, Književnost baroknog doba u Francuskoj*, стр. 15.

¹⁰⁴⁵ <http://www.simboli.rs/paun-simbolika/> (приступљено: 31. 12. 2015). Постоји и веровање по којем лепота пауновог перја долази од спонтаног претварања отрова који паун апсорбује уништавајући змије. *Žan Ševalije, Alen Gerbran, Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, prev. Pavle Sekeruš, Kristina Koprivšek, Aleksandar Bakoš, Stylos, Novi Sad 2009, стр. 679.

Он је овде заувек мртав.¹⁰⁴⁶ и окончава „Завршном напоменом“ уливеном у будућу љубавну причу, последњи преображај у љубави, који је интиман и који се писца не тиче. Књига пружа могућност васкрсења и зато ће без њега остати онај који не отвори књигу. Нема, дакле, васкрсења (Човека, Народа, човечанства, али и Књиге¹⁰⁴⁷) без смрти и љубави!

Речју, нема спаса, нема Васкрса без отвореног срца, тј. отвореног мора, јер како вели Венцловић „Морско око у руку Христових је“, а последњег дана воде тврде у кристал се хоће преобрнути. И „цело се небо/ полепшати хоће“,¹⁰⁴⁸ и Медуза постаје Паун, Сирин – Алконост, Сирена-харпија – Сирена-херувим, а спасени – преображени у Христу и поново рођени попут Феникса (који је црвених крила!), Анке птице, Жар птице, Милкама, тј. Симурга! Отуда нам преостаје да на концу овог „мореплавенија“¹⁰⁴⁹ упремо дурбин у Павићеве драме, не би ли се самоспознали и спознали Бога у нама...



Слика бр. 24:

Теодор Крачун, Васкрсење



Слика бр. 25:

Захарија Орфелин, Васкрсење

¹⁰⁴⁶ М. Павић, *Хазарски речник*, стр. 5.

¹⁰⁴⁷ Ако је већ Књига – Књига-Бог, а Бог умире да би васкрсао, логично је поставити могућност васкрсења Књиге или Књижевности након њене „смрти“.

¹⁰⁴⁸ Г. С. Венцловић, *Црни биво у срцу*, стр. 148.

¹⁰⁴⁹ Алузија на: Јован Рајић, „Мореплаваније Ивана Раича 1758 года“, *Сербский летопись*, год. 7, частица 1, 1831, стр. 54-62. Чланак се може прочитати и у дигитализованој верзији на сајту Библиотеке Матице српске: <http://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=numerated&id=1903&m=2#page/60/mode/2up> (приступљено: 3. 1. 2016).

IV

ПОГЛЕД НА ПАВИЋЕВЕ ДРАМЕ КРОЗ АРИСТОТЕЛОВ ДУРБИН: БАРОК У ДРАМАМА МИЛОРАДА ПАВИЋА

Ако кажемо – Аристотел, помислимо – *Поетика*, *Реторика*, *Метафизика*, *О души*, *О песничком умећу*... Ако кажемо – Аристотел, барок – помислимо на Тезауров трактат „Аристотелов дурбин“ (1670).¹⁰⁵⁰ Ако, најпосле, кажемо – Аристотел, барок, Павић – мислимо на поглавље који пишемо – „Поглед на Павићеве драме кроз 'Аристотелов дурбин'“. „Прихватање и слављење дурбина можемо тумачити као показатељ 'модерне свести експериментатора', дакле, новог научника који више неће да се ослања на заувек дате истине класичних, узоритих аутора, већ истражује и егзактно проверава. По Тезауровим речима та справа је омогућила људском виду да 'кроз шупљу цев', 'уз помоћ два оптичка огледалца, готово два стаклена крила', доспе донде 'где птица не досеже' [...] Тезауро закључује да је то показатељ колико је свет остарио 'кад су му потребне толике наочаретине кроз које се далеко види'¹⁰⁵¹.

Узимајући дурбин за метафору, која треба да нам постане својеврсни „прозор“¹⁰⁵² у светове Павићевих драма, чинимо то и због раскорака између временских оквира у структури дела; што је најизраженије у драми *Стаклени пуж*, будући да се рачуна на временски (кармички) јаз између времена древних фараона и савременог тренутка, у који

¹⁰⁵⁰ „Поред часовника, шаха, огледала, дурбин је један од типично барокних предмета у којима барок 'живи своју стварност': он увеличавајући релативизира простор мењајући само перцепцију посматрача, крхке и неугледне је структуре, а представља тако величанствено достигнуће људског ума“ (М. Zogović, *Barok: književna teorija i praksa*, str. 33). Узимајући „Аристотелов дурбин“ за барокну призму сагледавања Павићевих драма имамо на уму и једну конкретну ситуацију по којој се и у позоришту гледала представа кроз монокл, двоглед, па и дурбин. „Аристотелов дурбин“, дакле, за ову прилику значи ствар рецепције читаоца (позоришне публике), али и све потенцијалне тачке гледишта (у нашем случају барокног). Александар Пејчић је, иначе, својом студијом „Драмски речник Милорада Павића (три интерактивне драме + весела игра)“ упутио не само на „епске тачке гледишта ликова“ (уп. А. Пејчић, „Драмски речник Милорада Павића (три интерактивне драме + весела игра)“, *Књижевна историја*, 43, 143/ 144, 2011, стр. 185-186), већ и на специфичну/е „фокализацију/е“ (уп. Исто, стр. 193-195).

¹⁰⁵¹ М. Zogović, *Barok: književna teorija i praksa*, str. 48.

¹⁰⁵² Васа Павковић је своју књигу есеја (у којој је и један посвећен Павићевој прози) назвао врло симптоматично – *Поглед кроз прозу* (Дневник, Нови Сад 2006), стављајући назнаку у уводном тексту да онај читалац који читајући наслов његове књиге није помислио на „прозор“, најбоље да књигу и не чита. С друге стране, врло је интересантан есеј Ивана Негришорца – „Прозорљиво око Милорада Павића“ (*Павићеве палимпсести*, прир. Сава Дамјанов, Фондација Рачанска баштина, Бајина Башта 2010, стр. 75-85), а посебно ово суптилно одређење – прозорљиво; које алудира на поглед у различите светове (имагинарне и стварне), али и њихово међусобно преламање, а надасве, може да се уклопи у перспективе „Аристотеловог дурбина“.

је уклопљена и „драма у драми“ – барокни вертеп. „Експериментатор“ није, стога, само „модерна свест“ Милорада Павића, који је 1999. године објавио најпре интернет причу „Стаклени пуж“,¹⁰⁵³ (а затим и истоимену драму), већ и ово поглавље то настоји да постане својим стремљењима у скривене микросфере књижевног дела.

Милорад Павић неговао је посебан однос према реченици (било да је писао поезију, прозу или драме). Ево како га он објашњава: „Читајући старе српске беседнике из XVIII века, схватио сам да њихова омитичка спрема никад не губи из вида да је реч о усменом саопштавању и његовим законитостима. Али не о усменом саопштавању класицистичке реторике, него управо барокне омитике. Средства за побуђивање пажње овде су, примерице, неупоредиво слободније коришћена него што је случај у класицизму [...] ко прочита једну реченицу, не може не прочитати следећу“¹⁰⁵⁴.

Отуда је и стил писања и израз Милорада Павића тако „кокетљив“, „заподљив“; отуда – нема прекида код читаоца у замишљању имагинативних светова књижевног дела. И још једном, отуда, ствара се утисак о писцу, Милораду Павићу, као глумцу са „златном минђушом са драгим каменом сардијем“¹⁰⁵⁵ у уху,¹⁰⁵⁶ који је попут Шекспира, и који замишља своју читалачку и позоришну публику и говори им своје дело. Станислава Винавера је неколико дана „вијала“ голема, округла минђуша са Шекспировог портрета, коме су очи биле „сјајне, блештаве и испитљиве“ и у чијој је миђуши видео не само Шекспирову душу, већ и аутентичан вид уметничког „испољавања“¹⁰⁵⁷.

У рецепцијском смислу, ово постаје од непроценљиве важности. Минђуша, наиме, о којој је реч, њен сјај, звецкање, чак и драги камен, имају улогу управо побуђивања маште код публике, поготову у доба барока (17. и 18. век), када се говори неписменој публици, тј. „читаоцу-просјаку“¹⁰⁵⁸. Чак и да дође до неразумевања оног што изговара беседник или глумац, „читалац-просјак“ може интуитивно наслутити смисао, управо зато

¹⁰⁵³ Претпразничка повест – *Стаклени пуж*, писана је јула 1998. године у Београду. Интернет прича може се у електронском виду (што значи на прави, адекватан начин) прочитати на следећој адреси: <http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/puz/index.html> (приступљено: 29. маја 2013).

¹⁰⁵⁴ М. Павић, „Barokni sloj u 'Hazarskom rečniku““, стр. 3.

¹⁰⁵⁵ М. Павић, *Историја српске књижевности барокног доба*, стр. 82.

¹⁰⁵⁶ Златну минђушу са драгим каменом сардијем помиње Гаврил Стефановић Венцловић у својим беседама. Ради се о тзв. „мудрости слушања“ (уп. Исто, стр. 82).

¹⁰⁵⁷ Станислав Винавер, „Шекспирова минђуша“, *Дела Станислава Винавера: књ. 7; Душа, звер, свест*, прир. Гојко Тешић, Службени гласник, Београд 2012, стр. 226.

¹⁰⁵⁸ М. Павић, *Историја српске књижевности барокног доба*, стр. 82.

што му је имагинација подстакнута „тајном златне минђуше“. На овакву мисаону путању упутио нас је, осим Станислава Винавера, још један авангардни писац, критичар и есејиста – Тодор Манојловић. У значајном манифесту, под насловом „Интуитивна лирика“,¹⁰⁵⁹ Манојловић помиње хијероглифе као најсавршенији тип и пример уметничког дела: „она се састоје из једне извесне количине симбола, слика разних предмета и живих бића, што већ као такви, својим облицима и бојама, годе очима и машти“, а који су „неразумљиви“, херметични за неупућене, а подстицај за умове „више духовне потенције“¹⁰⁶⁰.

Реквизити, предмети који се користе на сцени, костими (у интуитивној режији у костиму је могућно видети душу;¹⁰⁶¹) стога добијају на значају. „Кључна је улога предмета у радњи ових [мисли се на предмете и заплете свих Паавићевих драма] заплета (телефон, упаљач, пуж, панталоне, бунда, пиштољ, ћуп)“¹⁰⁶². Међу предметима, издвојили бисмо неке повлашћене, онеобичене¹⁰⁶³ предмете – упаљач, стаклени пуж (свећа) у драми *Стаклени пуж*, те панталоне од јеленове коже у *Свадби у купатилу*.

1. УПАЉАЧ. Упаљач је, наиме, онеобичен тиме што својим својством: „Ако ме три пута заредом креснеш, оствариће ти се жеља“¹⁰⁶⁴ интертекстуално упућује на приповетку Иве Андрића „Летовање на југу“ (1959): „Обилазила је паркове и шумарке изнад варошице. Неколико пута се враћала кући и пела уз степенице, настојећи да у себи распали наду (Фред? Фред!?), као што човек по трећи пут покушава да укреше упаљач“¹⁰⁶⁵. Након три покушаја да „распали наду“ Алфредова супруга остала је без нових окидача за проналазак мужа (он је неповратно, фантастично нестао). После три безуспешна кресања Павићевог упаљача, међутим, дошло би до експлозије (у првом чину, први пут), која разноси стан, Давида и Девојку (инкарнације архитекте Сенмута и

¹⁰⁵⁹ Без мањег значаја је и програмски текст Ранка Младеновића – „Интуитивна режија“ (*Васионски самовар: антологија југоавангарде 1902-1934*, прир. Гојко Тешић, Чигоја, Београд 2000, стр. 72-74).

¹⁰⁶⁰ Тодор Манојловић, „Интуитивна лирика“, *Васионски самовар: антологија југоавангарде 1902-1934*, прир. Гојко Тешић, Чигоја, Београд 2000, стр. 54.

¹⁰⁶¹ Ранко Младеновић, „Интуитивна Режија“, *Васионски самовар: антологија југоавангарде 1902-1934*, стр. 73.

¹⁰⁶² А. Пејчић, „Драмски речник Милорада Павића (три интерактивне драме + весела игра)“, стр. 188.

¹⁰⁶³ Онеобичавање или зачудност (*meraviglia*), поред ингенијума (*ingegno*), оштроумља (*acumen*, *argutezza*, *arguzia*, *acutezza*) и кончета (*concetto*), чине суштину барокне поетике. (уп. М. Zogović, *Barok: književna teorija i praksa*, стр. 16).

¹⁰⁶⁴ Милорад Павић, „Стаклени пуж“, *Интерактивне драме: Заувек и дан више; Кревет за троје; Стаклени пуж*, Дерета, Београд 2004, стр. 232.

¹⁰⁶⁵ Иво Андрић, „Летовање на југу“, *Сабрана дјела Иве Андрића; Жеђ*, Удружени издавачи, Свјетлост, Сарајево, 1981, стр. 247.

фараонке Хатчепсут). Но, Милорад Павић се постарао да се у читаоцу (публици) након три кресања, без обзира на крај првог чина, први пут, „распали нада“, те отуда мотивација за писање и извођење првог чина, други пут, који се завршава вођењем љубави Девојке и Давида.

2. СТАКЛЕНИ ПУЖ. Стаклени пуж, надаље, јесте украсна свећа, али такође представља експлозивну опасност: жена је насула „сребрни експлозивни прах из бочице у пужа [...] сада је то бомба, а не свећа“¹⁰⁶⁶. Овим одређењем недвосмислено се указује на истородност упаљача и украсне свеће и њихову међусобну разорну условљеност. Чини се да је упаљач двојник стакленог пужа или обратно. Жан Русе је у својој студији *Књижевност барокног доба у Француској*, посветио поглавље проблему двојника: „Двојници и удвајања“¹⁰⁶⁷, с тим да се код Павића ради о удвајању предмета, а не ликова; но, принцип је, свакако близак. „Једна од метаморфоза које су биле у употреби у пасторали управо је метаморфоза на основу сличности [...] лице се подешава према маски [свећа према упаљачу или обратно], стварност поприма облик обмане, - другим речима, овде се догађа оно што се догађа у барокној архитектури: структура се потчињава декору [па и структура драме потчињена је декору – украсној свећи у облику стакленог пужа по којој драма носи име] [...] када исти лик истовремено игра две улоге, он је тада сопствени двојник, он је један иако изгледа да постоје двојица [експлозија је једна, иако и упаљач и свећа могу да експлодирају]“¹⁰⁶⁸.

3. ПАНТАЛОНЕ ОД ЈЕЛЕНОВЕ КОЖЕ. Панталоне од јеленове коже, надаље, указују на још једно могуће барокно поигравање са реквизитима. Ради се, заправо, о преображајима. Први део Русеове књиге, насловљен је, иначе – „Од метаморфозе до прерушавања“; с тим да опет имамо случај са предметима, а не лицима. Чакшире од јеленове коже, треба да постану ципелице од јеленове коже и цела Павићева „весела игра“ мотивисана је овим, такорећи, декором. Говорећи о „великом мушком уду од розе каучука“, кога назива „Александар Велики“, а украла га је од тетке Исидоре, госпођица Веркоњи с уздахом истиче теткине „предивне ципелице од јеленске коже у којима се

¹⁰⁶⁶ М. Павић, „Стаклени пуж“, *Интерактивне драме...*, стр. 223.

¹⁰⁶⁷ Ž. Ruse, *Književnost baroknog doba u Francuskoj: Kirka i paun*, str. 62-66.

¹⁰⁶⁸ Исто, стр. 65.

венчала¹⁰⁶⁹. Ето мотивације да украде Juliusu Lenau, надничару, чакшире од јеленове коже, не би ли остварила сан о предивним ципелицама. Око украдених панталона спроведено је и суђење и све је наизглед, позиционирано у односу на надничарев комад гардеробе. Међутим, стварност је ту попримила облик обмане, а читаоци и гледаоци свесни су да је ствар крађе само опсена и прикривање стварних мотива, који би у овом случају били проблеми љубавне и хомосексуалне природе.

4. ВИОЛА ДА ГАМБА. Поред ова три реквизита, скренули бисмо пажњу на још један, не мање важан, но, предмет који вреди посебно истаћи због своје јединствености – свирао се у доба барока, а претеча је виолончела. Ради се, наиме, о инструменту – виола да гамба, који свира Калина (и грли попут каквог љубавника), у драми *Заувек и дан више*¹⁰⁷⁰. Зашто би виола да гамба била значајна за ову драму Милорада Павића, и да ли је заиста неопходан предмет на сцени? Рекло би се да јесте, будући да решава питање сценске музике са једне стране, дочарава барокни амбијент из којег израња лик Калине, а са друге стране семантички је обојена: „Део свих компонената људског духа је барокна музика – маште и инвенције, интелекта и снажне воље, познавања стваралачке технике“¹⁰⁷¹. Калина грли свој инструмент као да јој је љубавник и изриче му своју жељу за свадбом и љубављу; тако му изражава све садржаје и значења своје душе и духа, који се онда преображавају у звуке, и говоре кроз виолу да гамбу. Музичка подлога битна је компонента за анализирање Павићевих драма.

5. СТРУКТУРА ФУГЕ. Ваља рачунати са овим подацима када говоримо о драми *Стаклени пуж*. Усудили бисмо се да дамо предлог за једну смелу аналогију, која се тиче поступка понављања и варирања, а објашњава једним делом и због чега је први чин одигран два пута. Оваква структура заправо подсећа на структуру фуге, која је изразито негована у доба барока. Фуга се састоји из три одсека: експозиције, развојног дела и завршног одсека. Уместо експозиције, Павић даје кратак увод у драму у виду упутстава у светлостне и музичке ефекте¹⁰⁷²; развојни део (први чин – први и други пут) јесте као и код фуге где „композитор цитира тему у разним тоналитетима, може да и мало промени,

¹⁰⁶⁹ Милорад Павић, *Свадба у купатилу: весела игра у седам слика*, Дерета, Београд 2005, стр. 21.

¹⁰⁷⁰ М. Павић, „Заувек и дан више“, *Интерактивне драме*, стр. 51.

¹⁰⁷¹ Dušan Plavša, *Muzika: prošlost, sadašnjost, ličnosti, oblici*, Nota, Knjaževac 1981, str. 55.

¹⁰⁷² М. Павић, „Стаклени пуж“, *Интерактивне драме*, стр. 214.

варира, да имитира (*stretto*)¹⁰⁷³, с том битном разликом што би код Павића завршни одсек био садржан у развојном делу, будући да се крај првог чина први пут битно разликује од завршетка првог чина други пут.

„Највећи мајстори барокне фуге били су Јохан Себастијан Бах и Герг Фридрих Хендл¹⁰⁷⁴. У овом тренутку важно нам је да поменемо Баха и оно што је Рихард Вагнер рекао о њему: „Бахов говор стоји у односу на говор Моцарта или чак Бетовена као египатска сфинга према грчком људском кипу: као што се сфинга са људским ликом пробија из животињског тела, тако и Бахова племенита глава настоји да се ослободи перике¹⁰⁷⁵. Не случајно и лица драме *Стаклени пуж*, настоје да се попут сфинге ослободе садашњих инкарнација, „перика“, не би ли дошли до своје првобитне – када су били: градитељ Сенмут и фараонка Хатчепсут који су се волели, можда баш зато што и „музички ефекти прате њихове поступке¹⁰⁷⁶ и смештени су у имплицитну структуру некакве „драмске фуге“, „Баховог говора“ кроз Павића.

6. ВРЕМЕ ДРЕВНИХ ФАРАОНА. Укотвљеност душа Давида и Девојке у време древних фараона, у драми *Стаклени пуж*, интертекстуално призива бар још два књижевна дела: песму „Минадир“, Лазе Костића и приповетку „Прича о мумији“, Станислава Кракова, стварајући тако једну, називимо то – староегипатску триптихон-минијатуру књижевних родова – лирике, епике и драме. Да укратко образложимо: Минадир је био градитељ, попут Сенмута и заљубљен у фараонову кћер Валадилу, као Сенмут у Хатчепсут, а древни животи у оба случаја завршени су смрћу: „Вајаоца Минадира, / што лабиринт краљу зида, / де ће краљу с ћерком својом / после смрти да почива [...] Уздрахнџ је Минадире, / Занео се, као да снови, / мртвог слуге прихватише / вајаоца Минадира [...] Како га је жељна била / душа јој је излетила, / а остаде бело тело, / оста мртва Валадила [...] Исписаше љубав њихну / на покрову од папира, / нема такве приповести / од Индуса па до Нила¹⁰⁷⁷.

Након убиства Сенмут и Хатчепсут остало им је чудновато сећање (интуиција, деја ви) на љубав из прошлог живота: „ДАВИД: Да, ја сам архитекта. Кроз грађевине које

¹⁰⁷³ D. Plavša, *Muzika: prošlost, sadašnjost, ličnosti, oblici*, str. 71-72.

¹⁰⁷⁴ Исто, стр. 77.

¹⁰⁷⁵ Исто, стр. 84.

¹⁰⁷⁶ М. Павић, „Стаклени пуж“, *Интерактивне драме*, стр. 214.

¹⁰⁷⁷ Лаза Костић, „Минадир“, *Песме*, прир. Бошко Петровић, Матица српска, Нови Сад 1975, стр. 186-190.

волим, које познајем или зидам, допрло је до мене кроз камен једно сећање... Уз то, и ти се сећаш. / ДЕВОЈКА: Чегат? / ДАВИД: Мог имена. На пример, ја сам се стварно некада, пре четири хиљаде година, звао Сенмут. Градио сам храмове за тебе¹⁰⁷⁸; сећање на Минадира и Валадилу, пак, јесте повест на „покрову од папира“. Тако се лева страна триптихона склопила на десно крило централне минијатуре, тј. првог чина други пут Павићеве драме, јер су Минадир и Валадила заједно и, чини се, срећни, макар то било у смрти. Десна страна триптихона, „Прича о мумији“ јесте прича о казним инкарнацијама прелепе староегипатске свештенице Ануке, чија душа мора да се сели и лута кроз векове, а све због издаје и љубави: „дала се младом асирском капетану, чија бакарна брада у божанским увојцима падаше на груди [...] и донесе тражени метал свом непријатељу љубавнику“¹⁰⁷⁹, док се поново није родила као жена, која неће достигнути спасење већ ће је љубав (тамна сенка греха или Црни човек из Павићеве драме) одвести у мрачнију смрт: „И у томе страшном добу жена са душом мумије заведена демоном грешена, у лицу једног ратног извозника, почини првобитни грех несретне Ануке“¹⁰⁸⁰.

7. ПОРЕКЛО „ВОЋКЕ КУ“. Међусобно огледање ова три књижевна дела, имплицира и могућности самосагледавања код читаоца. На корицама књиге *Интерактивних драма: Заувек и дан више; Кревет за троје; Стаклени пуж* (2004) налази се слика тзв. „udat“, светог ока, десног ока Ра¹⁰⁸¹, што може да значи посебну павићевску назнаку. Како је порекло „воћке ку“ из *Хазарског речника*, једним делом староегипатско, будући да је „ку“ – врховна душа (искра Бога у човеку), другим делом треба рачунати са тим зашто је „ку“ код Павића воћка!? Један од могућих одговора, како је већ наглашавано, може се пронаћи код Павићевог омиљеног писца српског барока – Гаврила Стефановића Венцловића: „Воћка коју Венцловић зове 'разум, сазнање', 'разумно дрво рајско сваком у мозгу му посађено...' и тако свако у својој мисли носи свога бога, који је забрана и недостижност у исто време, али то дрво по Венцловићевом мишљењу није сваком забрањено: 'Који је врло mudar и вешт, целе памети, изучен у писму, хитлен је, многозналица [...] Јер, најзад, Бог је половином 'човечје природе', и човекова судбина узима

¹⁰⁷⁸ М. Павић, „Стаклени пуж“, *Интерактивне драме*, стр. 264.

¹⁰⁷⁹ Станислав Краков, „Прича о мумији“, *Црвени Пјеро и друге новеле*, прир. Гојко Тешић, Филип Вишњић, Београд 1992, стр. 71.

¹⁰⁸⁰ Исто, стр. 75.

¹⁰⁸¹ Мирослав Танасијевић, *Речник египатске цивилизације*, Опус, Београд, 1989, стр. 198.

самим тим на себе део божанских права [...] Разум, наука и интелект нису водичи на том путу: ту је прави путоказ четврта димензија људске душе, духовне очи ('очи слепога Дидима', како то Венцловић формулише у метафори на анегдотском материјалу) које божанска светлост прочишћава и отвара. То је оно Венцловићево 'дрво познања' које човек носи засађено у себи, јер свако у себи има свога бога¹⁰⁸².

Одавде јасно сагледавамо да барокна метафора за воћку, подразумева спознавање Бога у себи, тј. значи отварање „духовних очију“ и најдубљи поглед у сопство, (порекло себе, душе/а), до самога Бога.¹⁰⁸³ Зато, када читамо Павићеву драму *Заувек и дан више*, сусрећемо Петкутина (или како му име каменоресци (намерно) раздвајају у одељку „Посластице“: Пет – ку – тин (курзив, Ј. М). Петкутин, стиче се утисак да је сачињен од пет „ку“ или пет врховних душа; а сачинио га је Аврам Бранковић, читавши му 40. псалом. Петкутин је, с обзиром на то да нема мајку, а да је његово порекло (осим Бранковића, оца) божанско, истородан Адаму, првом човеку. На овај начин је, заправо, његова сенка присутна и у драми *Кревет за троје* (о Адаму, Еви, Лилит и пореклу човечанства). Јабука (воћка!) као мотивационо језгро обе драме, у овом контексту добија на значају. Под засебним одељком „Посластице“ драме *Заувек и дан више*, издвојена је мини-целина којом се драма завршава, насловљена - „Јабуре“¹⁰⁸⁴. У завршној сцени, појављује се глумица „сва у лишћу носећи на Грудима две јабуре, два права плода“, чује се глас Богородице: „Од звезда ћу цркву саградити / Од месеца цркви бела врата / Очима ћу иконе писати, / По уму ћу летургију снити ...“, да би и Јабука проговорила: „Ово је 'Нови завет', будуће тело Христово. Тело овога који лежи у јаслама тек рођен. Овде на земљи он има Матер, али нема Оца“¹⁰⁸⁵.

Снглф, лице драме *Кревет за троје*, има „три оца и ниједну матер“¹⁰⁸⁶, а Лилит и Ева, такође немају матер, имају само оца¹⁰⁸⁷. До самоспознаје и сазнања о суштини

¹⁰⁸² Милорад Павић, *Гаврил Стефановић Венцловић*, СКЗ, Београд 1972, стр. 155-158.

¹⁰⁸³ Књижевно (или било које уметничко дело од првостепене вредности) имало би у том смислу да активира „духовне очи“ и омогући читаоцу да саживљавајућим читањем продре не само у суштину дела, већ у своје надубље сопство, као што би требало да човек гледајући и молећи се пред иконом, својим „духовним очима“ угледа „духовне очи“ иконе над којом се моли (или, пак, молитвено тихује попут исихаста) и тако успостави директан контакт са Богом, кроз Бога у себи – „као што сликар изображава, 'скиоше' икону, тако и посматрач иконе ствара унутрашњи портрет продирући умом до моралне лепоте насликаног предмета“ (М. Павић, *Гаврил Стефановић Венцловић*, стр. 61).

¹⁰⁸⁴ М. Павић, „Заувек и дан више“, *Интерактивне драме*, стр. 107-118.

¹⁰⁸⁵ Исто, стр. 116.

¹⁰⁸⁶ М. Павић, „Кревет за троје“, *Интерактивне драме*, стр. 137.

њиховог постојања долазимо Бејлијевом репликом: „Браво, госпођо Ево! (тапше, затим вади из цепа јабуку и даје јој. Ева је брзо спусти у тањир на столу). Да вам испричам једну згуду о тој јабуци. Бог је вас, Ево, и Адама створио као једно биће. Да се не осетите усамљено, расцепио вас је на два дела, али тада се још није разликовало ко је од вас двоје мушко, а ко женско, ко Адам, а ко Ева. Тада је наишао ђаво и намамио вас да угризете речену јабуку. Оно које је прво загризло и отворило у јабуци рупу, постаде женско“¹⁰⁸⁸.

Кушање јабуке, значи и спознавање смрти, што се у *Хазарском речнику* имплицира кушањем „воћке ку“, прозрећем у њене тајне и потенцијалним увидом у смрт, сном Јусуфа Масудија. У драми *Кревет за троје*, то нам је посредовано кроз Адамов исказ: „Значи ли то да смрт није тако целовита ствар као што каже класична медицина? Него сукно с поставом, јабука с две полутке (Разломи ону јабуку из тањира)“¹⁰⁸⁹.

Најпосле, у драми *Стаклени пуж*, не рачунамо експлицитно са мотивационим језгром – јабуке, мада се може говорити о његовом врло суптилном присуству, кроз појаву „калемарског ножа“¹⁰⁹⁰. „Калемарски нож“ заправо је прецизно саздана метонимија која упућују на различита порекла „воћке ку“ - староегипатску врховну душу, накалемљену на барокну метафору – воћка, али и, усудићемо се да приметимо, треба рачунати и на иконосликарство: На икони преподобног Макарија Египатског, у другом плану, налази се изразито необично представљен херувим; наиме, анђеоло највишег реда, који је најближи Богу и представља отелотворење „множине знања“¹⁰⁹¹ подсећа на располућену воћку црвене боје (сродницу воћке „ку“, јер не само да подсећа на преполовљену воћку, чија би кошпица била аналогна херувимовој глави са ореолом, већ је и „птицориболика“, као да је Павић према њој писао одредницу за *Хазарски речник*.

¹⁰⁸⁷ Исто, стр. 202.

¹⁰⁸⁸ Исто, стр. 197-198.

¹⁰⁸⁹ Исто, стр. 200.

¹⁰⁹⁰ Исто, стр. 269.

¹⁰⁹¹ *Речник симбола*, прир. Томислав Гаврић; Крсто Миловановић, Народно дело, Београд 1994, стр. 503.



Слика бр. 26: Икона преподобног Макарија Египатског

Није искључена ни могућност да је на Павићеву воћку „ку“ накалемљена и слатка и златна воћка, танталска рода из чувене „Santa Maria della Salute“, Лазе Костића: „Зар мени старом на дну живота, / та златна воћка што сад тек зре? / Ох, слатка воћко, танталска рода, / што ниси мени сазрела пре“?¹⁰⁹². Овим је стиховима можда посредовано зрење „духовних очију“ лирског субјекта Костићеве песме, и то кроз барокну метафору „воћка“, у смислу који јој је придавао и Венцловић:¹⁰⁹³ „Она ме гледну. У душу свесну / никад још такав не сину глед“¹⁰⁹⁴. Владета Јеротић је то назвао суочавањем песника са његовом Анимом¹⁰⁹⁵, но, до таквог суочавања и сједињавања са Анимом и не долази без отварања „духовних очију“, без тежње ка еманацијама божанског у себи: „Лаза је завршио своју последњу песму тријумфално-екстатичним криком у коме је на грандиозан начин пројектовао своју мегаломанску жељу да после сједињавања мушког и женског принципа у себи постане исто што и богови“¹⁰⁹⁶.

8. ПОЗОРИШТЕ У ПОЗОРИШТУ. Посебан облик самоспознаје (и писца и читаоца и позоришне публике) јесте самопрозреће кроз тзв. „драму у драми“ или, пак, кроз

¹⁰⁹² Лаза Костић, „Santa Maria della Salute“, *Песме*, стр. 396.

¹⁰⁹³ Поетика Лазе Костића има додирних тачака са барокном поетиком. Да поменемо само рад Драгише Живковића – „Лаза Костић и барок“ (1991: 407-415).

¹⁰⁹⁴ Л. Костић, „Santa Maria della Salute“, стр. 395.

¹⁰⁹⁵ Владета Јеротић, „Лаза Костић: О преображајима 'вечно женског' у души Лазе Костића у његовој песми 'Santa Maria della Salute', *Дарови наших рођака 1*. Задужбина Владете Јеротића, Београд 2007, стр. 103.

¹⁰⁹⁶ Исто, стр. 108.

„позориште у позоришту“ о чему подробно пише Жан Русе у *Књижевности барокног доба у Француској*. Најпре, „сасвим је извесно реч о стицању свести о себи [...] затим, унутрашњи комад је у правом смислу позоришни облик удвајања [...] позориште учествује у игри огледала, односно сличности [...] тако је глумац пројектован изван своје улоге и види себе како игра, као што гледалац види себе како гледа. Дух се колеба између тих планова који се међусобно преклапају“¹⁰⁹⁷.

Милорад Павић, сасвим промишљено, у мини-одељку „Јабукe“, драме *Заувек и дан више*, уводи лица глумца која по Петкутиновој наредби треба да изведу вертеп,¹⁰⁹⁸ представу која се „као божићна школска драма спомиње тридесетих и четрдесетих година XVIII века“¹⁰⁹⁹. Петкутинова и Калинина љубавна прича огледа се кроз разговор мртвог Петкутина, Глумца и Глумице, посебно кроз речи Глумице: „И ја сам имао жену... У њеној души пролеће, у мојој јесен, и тад иста птица пролете кроз обе душе“¹¹⁰⁰. Драма *Стаклени пуж* (шеста сцена оба пута), такође рачуна са играњем вертепа, с тим да се сада ради о дијалогу између Црног човека и Глумца, међутим, дијалогу који структуром и садржином упућује на помисао да је Црни човек,¹¹⁰¹ можда отелотворен Петкутин. Ради се, дакле, о могућој Петкутиновој маски. Јудин О'Нил у „Белешкама о маскама“ истакао је да је „употреба маски најслободније решење проблема модерног драматичара како да изрази [...] оне дубоке конфликте духа [...] он мора да нађе неки метод да прикаже ову унутрашњу драму у свом делу“¹¹⁰².

¹⁰⁹⁷ Ž. Ruse, *Književnost baroknog doba u Francuskoj: Kirka i paun*, str. 70.

¹⁰⁹⁸ Од библијских и световних сцена развила се код Пољака szopка, код Румуна vicleimul, код Словака betlehem, у Украјини, код Срба и у Русији – вертеп (М. Павић, *Историја српске књижевности барокног доба*, стр. 274).

¹⁰⁹⁹ Исто.

¹¹⁰⁰ М. Павић, „Заувек и дан више“, *Интерактивне драме*, стр. 114.

¹¹⁰¹ Црни човек спасава Давида и Девојку у првом чину други пут јер, „све се већ десило. Он нас је већ убио, не може поново. Не постоји такав на свету који те може убити два пута“ (М. Павић, „Заувек и дан више“, *Интерактивне драме*, стр. 266). Црни човек је то можда учинио, јер будући да је Петкутин, или – прецизније – Петкутиново Тело (лице из одељка „Риба у соли јеленског рога“, драме *Заувек и дан више*) жели да поврати своју Душу. „Тело Петкутин [је] главна личност позоришног комада, али Душу не сме играти иста глумица која игра Калину“ (Исто, стр. 35), што би значило да Петкутин треба себе најпре да уцелови (спозна, прогледа духовним очима: „ДУША: Већ други дан чувамо овај воћњак, а нисмо ништа окусили. Можеш ли да ми набереш јабука? /ТЕЛО: Зар не опажаш ништа у мојим очима? Ја сам потпуно слеп и не могу отићи по јабуке“ – Исто, стр. 41), не би ли завредио остварење љубави, схваћене у визији Алена Бадјуа, француског савременог филозофа, као „сцену за Двоје“ (Ален Бадју и Никола Трунг, *Похвала љубави*, прев. Оливера Миок, Адреса, Нови Сад 2012, стр. 7-98), и то управо кроз љубав Давида и Девојке.

¹¹⁰² Judžin O' Nil, „Beleške o maskama“, *Rađanje moderne književnosti: Drama*, прир. Mirjana Miočinović, Nolit, Beograd 1976, str. 296.

Отуда би функција увођења вертепа у двама Павићевим драмама била указивање не само на могућности преображаја и пресељења лица из једног у друго дело, већ и назнака о „дубоким конфликтима духа“, какви се налазе у Петкутину. Не треба пренебрегнути да је Петкутиново рођење специфично (као и Адамово, као и Христово, а тиче се људског и божанског)¹¹⁰³ и да је зато Божић (када се игра вертеп, празнично, тзв. свето време) нова шанса за ритуал у којем би се Тело стопило са Душом (мисли се на лица из „Рибе у соли јеленског рога“). Милорад Павић је, чини се, на овај начин остварио својеврсну „потребу за ритуалом“ кроз драмски текст, на шта је позивао Питер Брук: „Ми смо изгубили свако осећање ритуала и церемоније – било да су они повезани са Божићем, рођенданом или погребом – али су нам остале речи и стари импулси се покрећу у нашој бити. Осећамо да су нам ритуали потребни [...] Зато уметник понекад покушава да пронађе нове ритуале имајући као извор само своју имагинацију. Он подражава спољну форму церемонијала, паганског или барокног, додајући сопствене украсе“¹¹⁰⁴.

Можда је „потреба за ритуалом“ један од разлога због којих се Милорад Павић, ипак, одлучио за писање драма, и то драма у којима су лица махом ликови из његове прозе. У интервјуу са Аном Шомло, објаснио је свој однос према позоришту: „[...] моје романе и приче није лако пренети у други медиј. Али, све то је један пар рукава, а други је мој однос према позоришту. На Светој Гори сам научио да се сви ми можемо поделити на две групе, на идиоритмике и општежитеље [...] општежитељима припада и војнички занат као и позориште [...] Пошто сам ја идиоритмик, врло рано сам схватио да ту немам шта да тражим, да то није мој домен, иако сам се бавио позориштем као историчар српске књижевности; обрадио сам почетке српског позоришта [...] то није моја крвна група“¹¹⁰⁵.

Као историчар српске књижевности, Милорад Павић увео је вертеп у своје драмске текстове, чинећи то из многоструких разлога; могућности самоспознаја, огледања духа, потребе за ритуалом, посебним односом према српској традицији позоришта, али и,

¹¹⁰³ Ево каквим је ритуалом настао Петкутин, према драми *Заувек и дан више*: Аврам Бранковић „од земље гради малу људску сподобу, залива је из уста водом да се не засуши. Одједном прекида рад и узима једну стару, дебелу књигу и листа је, кад нађе место, чита. Пред њиме је раскошан ћуп плав и златан [...] Склапа књигу, ставља сподобу од глине у ћуп и да би јој удахнуо живот чита четрдесети псалм“ (М. Павић, „Заувек и дан више, *Интерактивне драме*, стр. 61).

¹¹⁰⁴ Piter Bruk, „Potreba za ritualom“, *Radanje moderne književnosti: Drama*, прир. Mirjana Miočinović, Nolit, Beograd 1976, str. 424.

¹¹⁰⁵ Ана Шомло, *Хазари или обнова византијског романа: Разговори са Милорадом Павићем*, БИГЗ, Београд 1991, стр. 87-88.

„другим паром рукава“ – према европској традицији „драме у драми“, чије је извориште у барокном добу.¹¹⁰⁶

9. КЕМП. Касније опредељење Милорада Павића за писање драма (деведесетих година 20. века), може се, дакле, објаснити значајем барокне поетике за њега, те њеним потенцијалом у овом домену. Посебан вид могућности барокног стила, огледа се и у препознавању тзв. „кемп“ стила у Павићевој драми *Свадба у купатилу*. „Зонтагова у свом истраживању прве знаке кемп укуса проналази још код манириста, онда у барокним поетикама које подразумевају wit, witz, agudeza и чуђење, у готским романима, одушевљењу 'кинеским драгулијама' или вештачким руинама“¹¹⁰⁷.

Посебан вид павићевског кемпа, огледао би се најдиректније на сцени када се Ленау чудесно уздиже у судници: „У том тренутку Ленау бива окупан светлошћу и заједно са клупом почиње полако да се уздиже. Судница замре од запрепашћења [...] ГЛАС ДЕВОЈЧИЦЕ: Мама, запрепасти се! Молим те, мама, запрепасти се бар мало! [...] ЛЕНАУ: (са клупе уздигнуте високо у ваздух, загледан у даљину) Јесте... Одавде се добро види цео двадесети и још парче двадесет првог века“¹¹⁰⁸.

Овде је присутан кемп „облик екстремизма против природе“, „љубав према ексцентричном и чудесном“¹¹⁰⁹. Кемп се у *Свадби у купатилу*, огледа и у наслову драме, али се запажа и у односу кемпа и сексуалности, на начин на који их одређује Сузан Зонтаг у *Белешкама о кемпу* из 1964. године. Важну улогу у Павићевој драми игра, наиме, Ленау, коме је надимак Лена, а који је заљубљен у господичића Јосифа Аристотелеса. Не само да је надимак Лена и мушки и женски надимак, већ је уз све то, овај младић и хомосексуалац, а његове „мушке“ панталоне од јеленове коже треба да постану женске ципелице. „Андрогиност је свакако једна од великих представа сексуалности [...] кемп је тријумф хермафродитског стила (заменљивост између 'мушкарца' и 'жене', између 'личности' и 'ствари')“¹¹¹⁰. Утолико постаје јасније и због чега Јонеско (лице драме *Свадба у купатилу*) изговара сливено „медамземесје“, што је експлицитно манифестовање андрогиног у

¹¹⁰⁶ У доба барока, поглед на свет био је следећи: „Свет је позорница“ (Ž. Ruse, *Književnost baroknog doba u Francuskoj: Kirka i paun*, str. 28-33).

¹¹⁰⁷ Umberto Eko, „Кемп“, *Istorija ružnoće*, prev. Danijela Maksimović, Dušica Todorović-Lakava, Plato, Beograd 2007, str. 411.

¹¹⁰⁸ М. Павић, *Свадба у купатилу*, стр. 67-68.

¹¹⁰⁹ У. Еко, *Istorija ružnoće*, str. 410.

¹¹¹⁰ Исто, стр. 412.

обраћању. Треба поменути да је за кемп важан и „патетичан недостатак стида“¹¹¹¹, који као такав провејава и код Павића: „Знаш шта, ја мислим да би ти хтео тог Аристотелеса да креснеш“¹¹¹², „то је сперма. У вашој близини стално ми избија сперма на све поре“¹¹¹³, „курац сам нашла у њеној фиоци с рубљем“¹¹¹⁴, „тешко да ћеш ти после овакве просидбе dospети да појебеш свог слатког господичића Јосифа [...] стварно је слadak. Има добро дупе. Наше, а светско!“¹¹¹⁵.

Све наведено, стане и у једну усхићену реакцију дегустатора кемпа: „Ово је превише, не могу да верујем“¹¹¹⁶, „лепо је јер је грозно“¹¹¹⁷ и „банално с временом може да постане фантастично“¹¹¹⁸. Најпосле, „кемп се јавља онда кад је претеривање невиности и непрорачунато. Чисти примери 'кемпа' нису смишљени, већ крајње озбиљни“¹¹¹⁹; што би могло да важи и за Павићеву драму *Свадба у купатилу* – она је кемп, баш зато што има елементе кемп стила који нису намерним интервенцијама инкорпорирани у текст (дидаскалије, дијалоге, монологи), већ је, чини се, Павић изводећи крајње консеквенце барокне поетике (а бивајући озбиљан у томе) спонтано склизнуо у кемп (облик необарока¹¹²⁰). Јер, „не може се 'решити' да се направи нешто кемп. Кемп не може да буде намеран, он се заснива на невиности с којом се извештаченост постиже (и додајемо, на искуству онога ко га као таквог препознаје)“¹¹²¹.

*

Почев од барокне омитике, која је битно одредила стил Павићеве реченице (па тако и лица његових драма), преко повлашћених реквизита на сцени, специфичног односа према барокној музици, те „драми у драми“, па до кемп стила (необарок), чини се да је све подређено различитим облицима духовне самоспознаје, која је посредована уметничким делима (тј. драмама, позоришним представама). Милорад Павић вешто је и смислено инкорпорирао „барокно“ у своја дела. С једне стране преобликовао је ту традицију у

¹¹¹¹ Исто, стр. 410.

¹¹¹² М. Павић, *Свадба у купатилу*, стр. 15.

¹¹¹³ Исто, стр. 17.

¹¹¹⁴ Исто, стр. 21.

¹¹¹⁵ Исто, стр. 22-23.

¹¹¹⁶ У. Еко, *Istorija ružnoće*, str. 418.

¹¹¹⁷ Исто, стр. 416.

¹¹¹⁸ Исто, стр. 417.

¹¹¹⁹ Исто.

¹¹²⁰ Исто, стр. 411.

¹¹²¹ Исто, стр. 418.

складу са новим духом времена, настојећи да је тако сачува од заборавља. Са друге стране будући самоспознајне „духовне очи“, машту, подстицао је и интуицију код својих читаоца (публике), а тако је и читалац, (само)спознајом, продирао и у оно „карактеристично у њему [делу], његову [али и сопствену] индивидуалну физиономију“¹¹²².

¹¹²² Benedeto Kroče, „Intuicija i izraz“, *Estetika kao nauka o izrazu i opća lingvistika*, prev. Vinko Vitezica, Naprijed, Zagreb 1960, str. 20.

ЗАКЉУЧАК

1.

Барок у белетристичком опусу Милорада Павића функционише на неколико нивоа. Као одредница за епоху барок обухвата 16. и 17. век на Западу, а 17. и 18. век у Србији и Русији на пример. Тај потенцијал Павић је искористио да успостави дијалог са писцима тог времена и духом епохе, који се осећа и у другој половини 20. века, али и с почетком 21. века. Прелазни период – барокни медијеализам (17. век) карика је у ланцу континуитета српске књижевности, духовности и културе. Павић је то најпре образложио с научног становишта, а затим уметнички инкорпорирао у своје дело. Како је препознатљив и у поезији и у прози испитано је у каквом се смислотворном кључу стилизује. За поезију је несумњиво значајан графостилематски план који преко периферних (бугарштитички припеви) и централних обележја (средишта силабичког оквира песме) открива нове стихове и ствара ефекат који песмама даје патину древног, старог, мистичког, чаробног и тајанственог. Преко поетике бугарштице која управо има ауру тајанственог и песме старца Силуана која иако припада средњовековној књижевности, има назнака барокних формалних стилизација, песник је укључио читаоца у нелинеарно, прстенасто читање, на начин близак оном коме су писци барокне епохе то чинили са својом читалачком публиком. Начин на који смо читали и откривали нове стихове Павићеве поеме „Прстен“ налик је, али није истоветан начину на који је то Павић чинио са Орфелиновом „Омилијом“. Сложен систем римовања и коришћење графичких средстава, те архаизама, славизама и кованица српскословенског призвука допринео је онеобичавању Павићевог песничког речника, али је допринело и имагинативној свести читаоца на плану зачуђености над песничким светом који му се отвара.

Што се прозе тиче, функција барокног медијеализма у Павићевим романима и приповеткама има утемељење превасходно у исихазму и исламској мистици као спони између старе и „рађања нове српске књижевности“: сусрету византијског наслеђа и историјских прилика које су донела османлијска освајања. Имајући у виду и могућности барокне готике, Павић је овај аспект естетизовао причама „Чувар ветрова“ и „Хор птица

из Париза“, везујући за њега историјску личност Јелене Анжујске и српско-француске везе којима се исписује линија између уметности српског средњег века и готике карактеристичне за стил француске архитектуре. Овим је сусрету Византије (житијна књижевност) и Османлија (исламска мистика) придружен и Запад (готика). Стуб културолошког сећања Срба, Павић је саградио од културолошког обиља нашег тла. Рекао је „ДА“ плодном калему утицаја, сусрету цивилизација и религија, култура и обичаја, те не чуди што наилазимо на књижевно чвориште: Византија, Османско царство, Запад, настало управо у доба барока, када је српска књижевност своје византијско наслеђе укрстила са западноевропским тековинама културе, и то за време борби са Турцима.

Барокни медијевализам стога је један од најзначајнијих струја и праваца унутар барока који отвара нове хоризонте тумачења Павићевог стваралаштва. Поред неколико примера који су дати у уводу за огледање барока и просветитељства, барока и класицизма, барокног романтизма, у даљем раду запажа се и поигравање са сентиментализмом (Симеон Пишчевић), рококом (Александар Пишчевић), али и високо естетизованим примером митолошког и амблематског огледања барока и романтизма у сирени и Медузи. Овај потенцијал барока Павић је, може се рећи, ефектно искористио и уобличио.

2.

Поред струја и праваца унутар барока, Павић је искористио и ресурсе барокне поетике и то лезом метаморфоза у систему барокних жанрова и жанрова којима је писано у доба барока мада строго гледано не припадају тој поетици. Углавном, ради се о жанровима народне књижевности (бугарштица, бајалица, бећарац, балада, бајка), међутим, у *Историји српске књижевности барокног доба* запажа се да је Павић народну књижевност која паралелно живи са писаном видео као нераскидиву од контекста барокне епохе, штавише, управо је у народној књижевности проналазио примере за рефлексе типично барокних црта. Стога је и оправдано узимати их у обзир када је реч о систему жанрова барока. Остали жанрови прате барокну писану књижевност и успостављају једну линију културолошке повезаности Медитерана, тј. Јадранског басена (мелодрама, маскерата, *commedia del' arte*, ораторијум, вертеп, приказане, проскинитариион, писма „српске књиге“ ...).

Систем ових жанрова уједно постаје стожер карневала и театар у Павићевом опусу: Дубровник (*Хазарски речник*), Венеција (*Друго тело*), Котор (*Кутија за писање*). Управо су највећа достигнућа барока – театар и фестивал или театарски фестивали, који су имали за циљ да допринесу изградњи сцене која је служила као центар уједињавања.¹¹²³ Метаморфозе у овом систему с једне стране условљене су карневалском, тј. фестивалском атмосфером (замена улога, маске и сл), а с друге тичу се медитеранске митолошке имагинације и имагинације српских народних бајки, будући да су неки од јунака пола људи пола животиње (сирене-птице, сирене-рибе, Медуза, кентаур, Минотаур, сатир, Међедовић, најчешће људи-змије, људи-пси).

Питање је, такође, шта значе ове метаморфозе и какве су смислотворне платформе људи-животиња. Један од могућих одговора може да се тиче одређених сазвежђа чији распоред звезда одговара облику одређеног бића, али и барокних балета и сцена који обилују призорима не само људи-виолончела, већ сатира или мушких и женских сирена које музицирају, те је тако Павић од својих романа градио и барокне позорнице најшире узев. У прилог претпоставци је и каталог музичких инструмената који свирају преображени јунаци, а који се јављају у Павићевом опусу: леут, чембало, виолина, цитра, китара, санторина, сантура, гитара, фагот, клавир, двојнице у облику сплетених змија, виолончело, гусле, фрула, шерух, флаута, дипле, кларинет, обоа, рог, хегеде.

Затим, ова бића можда представљају барокна (бисерно неправилна) бића (текстуалне) шкољке, скопчане са тумачењима Гастона Башлара: „У бићу које излази из шкољке све је дијалектика. А пошто не излази у целости, оно што излази противречи оному што остаје затворено [...] Гравире показују на изласку чудесне мешавине бића [...] Шкољка је казан вештице у којем се кува анималност. 'Бревијар Маргерите де Боже' [...] препун је таквих гротескних бића. Многа међу њима збацила су свој оклоп, а сачувала његове змијасте облике [...] биће које излази из своје шкољке наводи нас на сањарење о мешовитом бићу [...] То је биће пола мртво, пола живо, а у великим крајностима пола камен, пола човек. Реч је управо о наличју сањарења о скамењивању. Човек се рађа из камена [...] Мелузине [...] помажу да се формулишу снови о камену из којег треба да се појаве принципи живота“.¹¹²⁴ Ако се у контексту Павићеве прозе прихвати и теза о

¹¹²³ Guy Debord, *Društvo spektakla*, prev. prir. Aleksa Golijanin, Beograd 2003, str. 47-48.

¹¹²⁴ Gaston Bašlar, *Poetika prostora*, prev. Frida Filipović, Gradac, Čačak 2005, str. 112-113.

сањерењу о скамењивању, она може да буде утемељена како у имагинативну раван приче „Две лепезе из Галате“, причу о каменој глави Горгоне,¹¹²⁵ тако и у појединим схватањима барока, не само у значењу бисера неправилног облика, већ и у значењу лоше истесаног камена.¹¹²⁶ Том логиком, Човек се рађа из барока, а из снова о бароку треба да се појаве принципи живота. Уосталом, Башлар помиње и то да се шкољка хуманизује, али и да је језуита Кирхер тврдио да се рибље шкољке самлевене у прах поново рађају ако се тај прах залије сланом водом, а да су гробнице каролиншке епохе садржале шкољке пужева које алегорично представљају гроб у коме ће човек бити пробуђен.¹¹²⁷ Змијаста или мешовита бића ако, дакле, долазе из шкољке, пужева кућице, али и корњачиног оклопа постају такође сигнум поновног рађања или својеврсног васкрсења, новог почетка, што је, мишљења смо, коначни циљ Павићевог исцрпљивања барокних могућности.

Милорад Павић је за овакву концепцију могао да пронађе упориште и у филму Федерика Фелинија *La strada* (1954), што сугерише име јунакиње из *Хазарског речника* – Ђелсомине Мохоровичич. Главна протагонисткиња Фелинијевог филма зове се Ђелсомина и уме да осети када ће да падне киша, док је презиме Мохоровичић презиме Андрије Мохоровичића (1857-1936), познатог метеоролога и сеизмографа по коме је астероид 8422 добио име. Павићева Ђелсомина један је од аспеката принцезе Атех, тј. сирене и од др Исајла Сука треба да добије малу виолину коју му је продао Мађар, продајући му истовремено јаје које ће у коначници спасити књигу (*Хазарски речник*), будући разлупано са тупе стране.

У филму, на модификованом троциклу циркузанта Зампана насликана је морска сирена, Ђелсомину је купио у неком приморском месту за 10.000 лира од њене мајке и третирао је као животињу коју треба да дресира како би што боље изводила тачке на улици или циркусу. Њихове представе личиле су на призоре *commedia dell'arte*, а једна од најупечатљивих сцена јесте и ускршња улична процесација у Риму. Ђелсомина је научила да свира мелодију и инструмент од циркуског уметника виолинисте са анђелским крилима на

¹¹²⁵ Русе издваја и пример Амфиона који уз звуке своје лире претвара стене у сирене. Уп. Ž. Ruse, *Književnost baroknog doba u Francuskoj*, str. 15.

¹¹²⁶ Постоји претпоставка да се ради о речи „barroso“ у значењу лоше истесаног камена, нечисте воде, нечег што није у складу са одређеним укусом и нормама. У кастиљанском језику, „barruoso“ означава неправилне стене у каменој пустињи, које се још зову „berrosal“ (Миодраг Б. Шијаковић, „Претпоставке о бароку“, *Багдала*, год. XXV, 286, јануар 1983, стр. 16.

¹¹²⁷ G. Bašlar, *Poetika prostora*, str. 118-119.

малој виолини. Осећала се најпре као да њен живот нема смисла, да никоме није потребна, док јој виолиниста није рекао да свака ствар постоји на овом свету из неког разлога, па чак и овај камен. Тај камен Ђелсомина је понела са собом и одлучила да остане са Зампаном јер ко би био уз њега ако га и она напусти. Зампано је ову племениту жртву схватио тек на крају, када ју је одвећ био напустио и баш преко мелодије њене песме открио да је умрла на обали мора плачући. Најпосле, филм се завршава сценом где Зампано плаче и гребе песак на обали мора, увиђајући да је живот без Ђелсомине пуст. Виолиниста кога је Зампано убио заправо је преносио песму коју је Ђелсомина научила и музицирала, а Зампано препознао и схватио да му је она искупила душу¹¹²⁸ и потенцијално омогућила васкрсење, тј. нови живот.¹¹²⁹



Слика бр. 27:



Слика бр. 28:

¹¹²⁸ Ђулијета Мазина, Фелинијева супруга која је тумачила улогу Ђелсомине, изјавила је да је Ђелсомина – Федерико, „његова веза са 'стварношћу душе'“ којом се борио против бескраја егзистенције. Tulio Kecik, *Federiko Felini: život i film: Biografija filmskog velikana koju je sa strahom napisao njegov prijatelj i filmski kritičar*, прев. Марија Кајтез, Киша, Нови Сад 2013, стр. 209. Могућно је тако да је Ђелсомина Мохоровичич веза са стварношћу душе др Исајла Сука, тј. принцезе Атех и Мокадесе.

¹¹²⁹ Роже Кајоа је пишући поглавље “Васкрснућа у модерном свету“ (Rože Kažoa, *Igre i ljudi: maska i zanos*, прев. Radoje Tatić, Nolit, Beograd 1979, стр. 154-165) обликовао фрагменте: Маска и униформа, Вашар, Циркус, Ходање по конопцу, Богови пародисти, што одговара естетизацији и семантизацијама Фелинијевог филма, али унеколико и Павићевим белетристичким пасајима (што се вашара тиче, могу се поменути записи „Вашар гусака“ и „Вашар у Цириху“).



Слика бр. 29:



Слика бр. 30:

Сцене из филма *La strada* (1954)

Коначно, можда се оваква имагинација тиче и принципа пунине, тј. идеје о великом ланцу бића, која је пуни процват доживела у 18. столећу (Адисон, Кинг, Болингброк, Поуп, Халер, Томсон, Ејкенсајд, Бифон, Боне, Голдсмит, Дидро, Кант, Ламбер, Хердер, Шилер, Волтер, Доктор Џонсон)¹¹³⁰. Принцип континуитета у средњем веку допринео је ублажавању оштрог дуализма између духа и тела. Говорећи о дивној повезаности ствари (*connexio rerum*), Аквински је материјално (род телесног) сагледавао како на својој највишој тачки код човека, прелази у духовно. Средином 18. века, песник Јанг је у принципу континуитета видео доказ о бесмртности људске душе, а уплив принципа пунине, посве је јак и средином 19. века, што се да сагледати на примеру дела Виктора Игоа. Принцип пунине за Спинозу био је потпуна неизбежност (све што јесте, мора да постоји онако како јесте), док је за Лајбница нужно да има врста које никада нису постојале, нити ће постојати и то зато што нису компатибилне са групама створења које је Бог изабрао.

Идеја великог ланца бића посве је значајна у хуманистичком смислу јер подразумева лествицу од бића које се граничи са небићем па све до бића најближег Богу. У том смислу, свако биће има право да постоји јер је Бог присутан у свим бићима, у сваком бићу или карики међу врстама. Принцип пунине присутан је у Павићевом делу на барем две полемичке равни:

¹¹³⁰ Artur Lavdžoj, *Veliki lanac bića: Proučavanje istorije jedne ideje*, prev. Gorana Raičević, Akademska knjiga, Novi Sad 2014.

Павићев Адам пре Адама, наиме, „био је трећи разум света у почетку, али се толико занео собом да је залутао; и кад се освестио [...] вратио се небу, али је тамо сада уместо трећи, постао десети ум, јер се седам небеских Керубина нашло у међувремену на анђеоској лествици изнад њега“.¹¹³¹ Хазарски ловци на снове покушавају да га врате на виши ступањ лествице сновима („на дну сваког сна је Бог“), будући да снови потичу од Адама. У том смислу, колико Адам буде остваривао меру прогреса на лествици, остваривали би и Хазари, па би иницирали у „надљуде“.¹¹³² Наравно, овакава концепција косила би се са принципом пунине, схваћеним као негирање идеје прогреса (човеково место је на средини лествице), а било би донекле сродно Адисоновој идеји о непрестаном прогресу душе.

Религија Хазара, чије је божанствено управо у разноликости и разноврсности, оличена је у метафори о постојању чак „седам врста соли“; њихови храмови били су од соли, молитва им је плакање јер су сузе слане, а нестајањем овог народа, свет је осиромашен за један вредан вид различитости. Можда би се и овај Лавцојев ланац могао описати као „ланац од кристала соли што увис стреми“, будући да као метафора, со одговара различитим аспектима идеје о „великом ланцу бића“: од соли до Бога (од кристала као небића до најсавршенијег у низу бића), с обзиром на „количину соли у глави“ (од најнеумнијег до најумнијег), со је некада на дворовима представљала статусни симбол (сољу се мерила мера различитости на друштвеној лествици), док Ничеова идеја о соли која повезује све (и добро са злим), отвара не неважно поље размишљања о Лавцојевој књизи: о могућности да се искорачи у идеју о народима који у тежњи ка успињању ка Богу умисле не чак ни да су надљуди, „но да другог бога осим њих нема“, како пред крај књиге помиње Лавцој, а онда других људи (с њихове позиције – нижих бића) не треба ни да буде. Тада се ничеанска со везује са злим, а зло происходи из једнообразности, по Шлајермахеру. На том трагу јесте и проблем тзв. „државног расизма“ и права да се неко убије или да се пусти да живи, о чему је расправљао Фуко: „Оно што расизам уводи у механизме државе јесте појава био-власти [...] У биолошком 'continuum-u' људске врсте појава раса, означавање одређених раса као добрих и других, насупрот томе,

¹¹³¹ М. Павић, *Хазарски речник*, стр. 135.

¹¹³² О Адаму као натчовеку и Павићевом дијалогу са Ничеовим *Заратустром* писано је у раду: Јелена Марићевић, „Две оштрице једног лабриса: Ниче – Павић“, *Летопис Матице српске*, књ. 494, св. 1-2, јул-август 2014, стр. 95-115.

као нижих, све то ће бити начин да се издели то поље биолошког о којем је бригу преузела држава“.¹¹³³ У овом случају Хазари су унутар сопствене државе ишли противно свом интересу и то их је довело до нестанка; практично су извршили државно самоубиство и нестали са мапе света.

Идеја о људима-животињама уједно је и идеја о митолошкој допуни принципа пунине (који је Лавцој засновао на хришћанској парадигми), дакле, ови фантастични ликови који доживљавају метаморфозе постоје као бића која имају право на живот и опстанак и у којима је присутна искра божанска. Када се помене Балкан као кентаур, то значи да и ако се „прихвати“ као такав (полу дивљи, полу људски) треба да постоји. На тој линији је и Павићева тежња о памћењу транспонована кроз „геокултурну имагинацију“ или „књижевну историографију као синоптичку карту“, што не би довело до истребљења (нашег или било ког) народа и што би дало легитимитет његовом постојању, јединству и праву на уцеловљење културе, чак и када је изван садашњих граница земље.

3.

Два типа метаморфоза тичала би се метаморфоза у ратном контексту – људи се најчешће посуврате у сопствену супротност и та врста углавном демонског преображаја илустрована је метафорама волујских очију, извртнуте рукавице, канцерогених ћелија „не-ја“, док жене које не учествују у сукобима постају носиоци духовних вредности, обичаја и сл. па се у ратним контекстима преображаји женских ликова доводе у везу са Богородицом. Коначно, последњи преображај, преображај је у Христу, у Љубави („Љубећи лице твоје, обретох те“, како поручује *Итика Јерополитика*) и тај преображај предуслов је васкрсења и спасења душе сваког понаособ (али и душе једног народа, читавог човечанства). Уосталом и Рука Мистерије поручује да Уметност не треба да служи у друге сврхе осим за спасење душе.

Милорад Павић је покушавао да барокном сублимацијом свих уметности окаје смртне грехе и то је жанровски пројекат тоталне уметности или универзалног уметничког дела, вагнеровски *Gesamtkunstwerk*, у коме ће бити сједињене све уметности, што се препознаје у романима *Седам смртних грехова* и *Вештачки младеж*. „Успон Београда“

¹¹³³ Мишел Фуко, “Предавање од 17. марта 1976. године“, *Треба бранити друштво*, прев. Павле Секеруш, Светови, Нови Сад 1998, стр. 309.

присутан у кућама оних великана и великих српских задужбинара који су допринели развоју Београда и Србије,¹¹³⁴ а које представљају поглавља романа, дозива барокно стварање грађанске свести која се симболички везује за Жефаровићеву графику о Богородичином Извору живота¹¹³⁵ и отвара ауру престонице која осигурава опстанак, тј. васкрсење српског народа који би се на том Извору окупао и поново родио, уцеловио. Чини се да на примеру Павићевог опуса барок има функцију како борбе за опстанак, тако и хуманистичких, али и естетских тежњи. Писац се зато и служио свим његовим расположивим аспектима. Рекао је „ДА“ свему што барок може да подразумева и духовним очима заронио у себе, а затим шансу за самоспознају поделио са читаоцима, пружио им је воћку Ку!



Слика бр. 31: Христифор Жефаровић, Богородичин Извор живота 1744.

„И одведе ме у духу на гору велику и високу, и показа ми
Град велики, Нови Јерусалим, где силази с неба од Бога. И
Имаше славу божју и светлост његова беше као драги камен,
Као јаспис светли.“

(Откровење, 21, 10-11)¹¹³⁶

¹¹³⁴ Павић је, дакако, познавао све историјске, политичке и уметничке прилике у Београду. Милорад Павић, *Кратка историја Београда*, Дерета, Београд 2015.

¹¹³⁵ У српској народној бајци “Баш-челик” јунак је васкрсао, тј. уцеловљен је уз помоћ воде са Јордана.

¹¹³⁶ Borislav Pečić, *moto romana Novi Jerusalem: gotska hronika*, Solaris, Novi Sad 2001, str. 7.

П. С. Нови Јерусалим нема ограничене капацитете; може да прими спасених онолико колико их има...

ЛИТЕРАТУРА

ИЗВОРИ: Милорад Павић

Изабрана дела 2014.

1. Павић, Милорад, *Београдске приче*, Вулкан, Београд 2014.
2. Павић, Милорад, *Друго тело; Веишачки младеж*, Вулкан, Београд 2014.
3. Павић, Милорад, *Мали је свет*, Вулкан, Београд 2014.
4. Павић, Милорад, *Медитеранске приче*, Вулкан, Београд 2014.
5. Павић, Милорад, *Последња љубав у Цариграду; Уникат*, Вулкан, Београд 2014.
6. Павић, Милорад, *Последња прича*, Вулкан, Београд 2014.
7. Павић, Милорад, *Предео сликан чајем*, Вулкан, Београд 2014.
8. Павић, Милорад, *Српске приче*, Вулкан, Београд 2014.
9. Павић, Милорад, *Унутрашња страна ветра: роман о Хери и Ленадру*, Вулкан, Београд 2014.
10. Павић, Милорад, *Хазарски речник: роман лексикон у 100.000 речи: андрогино издање*, Вулкан, Београд 2014.

Остала коришћена појединачна издања

1. Павић, Милорад, *Анахорет у Њујорку: песме/ Библиографија Милорада Павића*, Драганић, Земун, 1996.
2. Павић, Милорад, *Анђео с наочарима: панонске легенде*, приредио Јован Зивлак, Драганић, Београд, 2000.
3. Павић, Милорад, *Врата сна* (Гвоздена завеса), Дерета, Београд 2002.
4. Павић, Милорад, *Гвоздена завеса*, Плато, Београд 2012.
5. Pavić, Milorad, *Drugo telo*, Dereta, Beograd 2006.
6. Павић, Милорад, „Дубровачки фрагмент“: (незавршено), поезија *Летопис Матице српске*, год. 186, књ. 485, св. 5 (мај 2010), str. 878-881.
7. Павић, Милорад, *Душе се купају последњи пут*, Матица српска, Нови Сад 1982.
8. Павић, Милорад, *Запис на коњском ћебету: Нове београдске приче*, прир. Александар Јерков, Драганић, Београд 1999.
9. Pavić, Milorad, *Zvezdani plajt: astrološki vodič za neupućene*, Dereta, Beograd, 2006.

10. Павић, Милорад, *Интерактивне драме: Заувек и дан више; Кревет за троје; Стаклени пуж*, Дерета, Београд 2004.
11. Павић, Милорад, „Истарска каденца“, *Књижевност*, год. XIX, књ. XXXVIII, св. 4, април 1964, стр. 314-316.
12. Pavić, Milorad, „Кар heruvimske krvi“, *Polja*, god. 31, br. 311 (jan. 1985), str. 3-4.
13. Павић, Милорад, „Карамустафини синови“, *Књижевна реч*, 10. 3. 1979, стр. 7.
14. Павић, Милорад, *Кутија за писање*, Дерета, Београд, 2006.
15. Павић, Милорад, *Летећи храм: поезија*, избор и поговор Драшко Ређеп, Градска народна библиотека "Жарко Зрењанин", Зенит, Зрењанин, 1995.
16. Павић, Милорад, *Љубавне песме принцезе Атех из 'Хазарског речника'* (слике: Драган Стоканов), Орфеус, Нови Сад 2007.
17. Павић, Милорад, *Позориште од хартије: роман антологија или савремена светска прича*, Завод за уџбенике, Београд, 2007.
18. Павић, Милорад, *Последња љубав у Цариграду*, Просвета, Београд 1995.
19. Павић, Милорад, *Предео сликан чајем*, Плато, Београд 2012.
20. Pavić, Milorad, *Priča koja je ubila Emiliju Knor*, Dereta, Beograd, 2015.
21. Павић, Милорад, *Роман као држава и други огледи*, приредила Јелена Павић, Плато, Београд, 2005.
22. Павић, Милорад, „Сан о ванземаљцима“, *Летопис Матице српске*, год. 182, књ. 478, св. 4, октобар 2006, стр. 529-530.
23. Pavić, Milorad, *Svadba u kupatilu: vesela igra u sedam slika*, Dereta, Beograd, 2005.
24. Павић, Милорад, *Све приче*, поговор написао Петар Пијановић, Завод за уџбенике, Београд, 2008.
25. Pavić, Milorad, *Sedam smrtnih grehova*, Plato, Beograd 2002.
26. Pavić, Milorad, *Unutrašnja strana vetra: roman o Heri i Leandru*, Euro Giunti, Beograd 2008.
27. Павић, Милорад (превео): У Сананга: Чичкови пољупци, *НИН*, 9. 1. 1955, Зеги: Песме делте, *НИН*, 9. 1. 1955, Мун Бим: Месечина на менделејском дворцу, *НИН*, 12. 6. 1955, Паул Нигер: Месец, *НИН*, 30. 10. 1955.
28. Павић, Милорад, *Хазарски речник*, Завод за уџбенике, Београд 2012.
29. Павић, Милорад, *Шарени хлеб/ Невидљиво огледало*, Дерета, Београд, 2003.
30. Павић, Милорад, „Шекспиров врт“, *Политика*, 5. 1. 1980.
31. Павић, Милорад, *Шешир од рибље коже (засебно издање)*, Драганић, Београд 1996.

Научне студије, есеји, чланци, интервјуи и ситни прилози Милорада Павића

1. Pavić, Milorad, „Barokni sloj u 'Hazarskom rečniku'“, *Delo*, 6, 1986, str. 1-20.
2. Павић, Милорад, „Велико завештање' Франсоа Вијона“, *Књижевне новине*, 12/ 1961, бр. 138 (10. 2. 1961), стр. 4.

3. Павић, Милорад, *Гаврил Стефановић Венцловић*, Српска књижевна задруга, Београд, 1972.
4. Павић, Милорад, *Војислав Илић и европско песништво*, Матица српска, Нови Сад 1971.
5. Павић, Милорад, „Зашто немамо историју савремене књижевности?“, *Политика*, 16. 12. 1976.
6. Павић, Милорад, „Из наше прошлости: Драма о цару Урошу“, *Политика*, 10. децембар 1983.
7. Павић, Милорад, *Историја српске књижевности барокног доба: XVII и XVIII век*, Нолит, Београд, 1970.
8. Павић, Милорад, *Историја, стил и језичко памћење и песнички облик II*, Матица српска, Нови Сад, 1985.
9. Pavić, Milorad: „Jednog petka s Miloradom Pavićem“, razgovor vodio Petru Krdu, *Polja*, god. 31, br. 311 (jan. 1985), str. 5-8.
10. Павић, Милорад, *Језичко памћење и песнички облик*, Матица српска, Нови Сад, 1976.
11. Павић, Милорад, *Кратка историја Београда*, Дерета, Београд, 2015.
12. Павић, Милорад, „Нови подаци о Доситеју. Непознати документи и списи о нашој старијој књижевности у архивима СССР-а, Париза, Беча и других центара“, *Политика*, 17. март 1973.
13. Павић, Милорад, „Ново осветљење наше књижевности“ (интервју; Љубиша Ђидић), *Багдала*, 13, 142, 1971.
14. Павић, Милорад: „Писати с радошћу да се може волети то што се пише“, разговор водио Сава Дамјанов 1985. а с коментарима изашло 2014. године, *Летопис Матице српске*, год. 190, књ. 494, св. 1-2, јул-август 2014, стр. 147-169.
15. Павић, Милорад, Последњи поздрав Д. Кишу, *Борба* (16. октобар 1989, без пагинације) и *Политика експрес* (16. октобар 1989, без пагинације).
16. Павић, Милорад, „Порекло октаве у песми Лазе Костића 'Santa Maria della Salute'“, *Лаза Костић: 1841-1910-2010*, примљено на I скупу Одељења језика и књижевности од 18. I 2011. године, на основу реферата академика Предрага Палавестре и Љубомира Симовића, САНУ, Београд, 2011, стр. [11]-13.
17. Павић, Милорад, „Предговор ненаписаној историји књижевности“, *Књижевност*, књ. XXXVI, год. XVIII, св. II, 1963, стр. 98.
18. Павић, Милорад, *Рађање нове српске књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд, 1983.
19. Павић, Милорад: *Разговори с Павићем*, разговор водио Милош Јевтић, Научна књига, Београд 1990.
20. Павић, Милорад, „'Унисоно' финале Костићеве последње песме“, *Књижевност*, год. 26, књ. 52, св. 2 (феб. 1971), стр. 135-136.

21. Павић, Милорад: *Хазари или обнова византијског романа*, разговор водила Ана Шомло, БИГЗ, Београд 1991.

ПИСЦИ И КЊИГЕ

1. Андрић, Иво, Антологијска едиција Десет векова српске књижевности: Иво Андрић I: *На Дрини ћуприја/ Проклета авлија*, прир. Славко Гордић, Матица српска, Нови Сад, 2010.
2. Андрић, Иво, *Сабрана дјела Иве Андрића; Жеђ*, Удружени издавачи, Свјетлост, Сарајево 1981.
3. Андрић, Иво, *Сабране приповетке*, прир. Жанета Ђукић-Перишић, Завод за уџбенике, Београд 2012.
4. Attar, Farudin Al-din, *Govor ptica*, prev. Ahmed Ananda, Stylos, Novi Sad 2005.
5. Бован, Владимир (прир.), *Народна књижевност Срба на Косову: народне загонетке*, Јединство, Приштина 1980.
6. Везилић, Алексије, *О спокојној жизни*, прир. Мирјана Д. Стефановић, Службени гласник, Београд 2011.
7. Венцловић, Гаврил Стефановић, *Црни биво у срцу: легенде, беседе, песме*, избор, предговор и редакција: Милорад Павић, Просвета, Београд 1966.
8. Винавер, Станислав, *Дела Станислава Винавера; Душа, звер, свест*, прир. Гојко Тешић, Службени гласник, Београд 2012.
9. Винавер, Станислав, *Надграматика*, прир. Радомир Константиновић, Просвета, Београд 1963.
10. Vladošić, Slobodan, *Mi, izbrisani*, Laguna, Beograd 2013.
11. Геземан, Герхард (издао), *Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама*, Српска манастирска штампарија, Сремски Карловци 1925.
12. Гундулић, Циво, *Осман*, Нолит, Београд 1966.
13. Gundulić, Ivan, *Prozerpina ugrabljena od Plutona*, прир. Катја Вакџа, SIZK, Zagreb 1989.
14. Десница, Владан, *Есеји, критике, погледи*, СД, књ. 4, ред. Станко Кораћ, Просвјета, Загреб 1975.
15. Дучић, Јован, *Песме/ О песницима*, избор и редакција: Живорад Стојковић, Матица српска; СКЗ, Нови Сад; Београд 1971.
16. Инес де ла Круз, Сор Хуана, *Први сан*, прев. и поговор: Коља Мићевић, Мали врт, Београд 2012.
17. *Итика јерополитика*, Беч 1774. (зборник амблема и моралних прича)
18. Јулинац, Павле, *Краткоје введеније в историју проихожденија славено-сербскога народа*, прир. Мирослав Пантић, САНУ, НБС, Матица српска, Београд – Нови Сад 1981. (фототипско издање)
19. Киш, Данило, *Мансарда: сатирична поема*, БИГЗ, Београд 1993.

20. Костић, Лаза, *Песме*, прир. Бошко Петровић, Матица српска, Нови Сад 1975.
21. Краков, Станислав, *Црвени Пјеро*, прир. Гојко Тешић, Филип Вишњић, Београд 1992.
22. Лалић, Иван В., *Страсна мера*, Нолит, Београд 1984.
23. Лоц, Дејвид, *Мали је свет*, прев. Василија Ђукановић, поговор: Гордана Б. Тодоровић, СКЗ, Београд 1982.
24. Манојловић, Тодор, „Интуитивна лирика“, *Васионски самовар: антологија југоавангарде 1902-1934*, прир. Гојко Тешић, Чигоја Београд 2000, стр. 54-56.
25. Матавуљ, Симо, *Београдске приче*, Дело, Београд 1902.
26. Михаиловић, Драгослав, *Кад су цветале тикве*, Матица српска, Нови Сад 1968.
27. Mickiewicz, Adam, *Soneti. – Romance i balade. – Grazyna. – Konrad Wallenrod*, preveo: Isa Velikanović, Matica hrvatska, Zagreb 1908.
28. Младеновић, Тодор, „Интуитивна режија“, *Васионски самовар: антологија југоавангарде 1902-1934*, прир. Гојко Тешић, Чигоја, Београд 2000, стр. 72-74.
29. Мушкатировић, Јован, *Причте или ти по простому пословице тјемже сентенције или ти рјеченија*, прир. Милорад Радевић, ур. Миодраг Матицки, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд 2011.
30. Орфелин, Захарија, *Вечни календар (ВЪЧНИЙ КАЛЕНДАРЬ)*, Беч 1783.
31. Орфелин, Захарија, *Петар Велики*. књ. 1 и 2; савремена језичка верзија Зоран Божовић; поговори Радмила Михаиловић, Милорад Павић, Просвета, Београд 1970.
32. Павловић, Миодраг, *Карики*, Светлост, Крагујевац 1977.
33. Павловић, Миодраг, *Нова скитија*, Култура, Београд 1970.
34. Павловић, Миодраг, *Певања на виру*, ФПУ, Београд 1976.
35. Павловић, Миодраг, *Светли и тамни празници*, Матица српска, Нови Сад 1971.
36. Павловић, Миодраг, *Стуб сећања*, Ново поколење, Београд 1953.
37. Pečić, Borislav, *Novi Jerusalem: gotska hronika (London 1988)*, Nolit, Beograd 1988. Borislav Pečić, *Novi Jerusalem: gotska hronika*, Solaris, Novi Sad 2001.
38. Пишчевић, Александар, *Мој живот (успомене)*, превео и предговор написао Миленко Фундуруља, Матица српска, Српско-украјинско друштво, Нови Сад 2003.
39. Пишчевић, Симеон, *Мемоари*, прев. Светозар Матић, предговор: Бошко Петровић, Матица српска, Нови Сад 1972.
40. Пушкин, Александар Сергејевич, *Драме, поеме, песме*, прир. Милорад Павић, Просвета, Београд 1975.
41. Пушкин, Александар Сергејевич, *Пикова дама и друге приповетке*, прев. Б. Ковачевић, Рад, Београд 1972.
42. Рајић, Јован, „Морепланије Ивана Раича 1758 года“, *Сербскій летописъ*, год. 7, частица 1, 1831, стр. 54-62.
43. Ракић, Викентије, *Изабрана дела*, приредили са предговором и поговором: Сава Дамјанов и Радослав Ераковић, Матица српска, Нови Сад 2014.

44. Руми, Целалудин, *Једино све*, прев. и преп. Александар Ђусић, Александар Љубиша, Финеграф, Београд 2007.
45. Руставели, Шота, *Витез у тигровој кожи*, прев. М. Сибиновић, СКЗ, Београд 1989. *Vitez v tigrovi koži*, прев. i прир. Tone Pavček i Franček Bohanec, Mladinska knjiga, Ljubljana 1975.
46. Самарџија, Снежана (прир.), *Народне приповетке*, Драганић, Београд 1999.
47. Todorović, Miroљub, *Dnevnik signalizma 1985*, Unus mundus, Niš 2012.
48. Трифуновић, Ђорђе (прир.), *Ђурило и Методије: житија, службе, канони, похвале*, прев. Ирена Грицкат, Олга Недељковић и Ђорђе Трифуновић, СКЗ, Београд 1964.
49. Цамблак, Григорије, „Житије Стефана Дечанског“, *Књижевни рад у Србији*, Просвета-СКЗ, Београд 1989.
50. Срњански, Милош, *Dnevnik o Čarnojeviću i druga proza*, izabrao: Nikola Bertolino, Nolit, Beograd 1983.
51. Црњански, Милош, *Друга књига Сеоба 1-2*, прир. Никола Милошевић, Завод за уџбенике, Београд 2005.
52. Црњански, Милош, *Роман о Лондону*, Логос арт, Београд 2008.

ЛИТЕРАТУРА О БАРОКУ:

1. Adorno, Theodor W. „Zloupotrebљeni barok“, превод s nemačkog Marija Vujić, *Rukovet*, god. 36, br. 11 (1990), str. 2147-2160.
2. Angyal, Andrija, „Aspekti književnog baroka“, *Zadarska revija*, god. XIII, br. 2, travanj 1964, str. 97-118.
3. Angyal, Andrija, *Današnji problemi istraživanja baroka*, Zadar [s. n.], 1968, str. 417-423 (separat). „Današnji problemi istraživanja baroka“, *Zadarska revija*, XVI/ 1968, sv. 5 (rujan-listopad), str. 417-423.
4. Анђал, Андрија, „Мађарски и славенски барок“, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. 27, св. 3-4, 1961, стр. 163-172.
5. Angyal, E/ndre/, „Milorad Pavić: Istorija srpske književnosti baroknog doba“, *Acta litteraria Academiae scientiarum Hungaricae*, Budapest 1973, pp. 481-483.
6. Angyal, Endre, „Milorad Pavić: Istorija srpske književnosti baroknog doba“, *Helicon*, Budapest, XXI/ 1974, pp. 113-114.
7. Anđal, Andrija, “Nekoliko pitanja manirizma”, *Zadarska revija*, god. 16, br. 1, veljača 1967, str. 1-8.
8. Анђал, Андрија, “Неколико питања словенског барока“, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, XXV/ 1959, св. 1-2, стр. 13-26.
9. Angyal, Andreas, „Renaissance und Humanismus in Mittel- und Osteuropa“, Bd. 1, Akademie – Verlag, Berlin 1962.
10. Arežina, Duško, „Ipak, sve nije barok...“, *Vjesnik*, Zagreb, XX/ 1971, br. 976, 13. siječanj, str. 46.

11. Аћин, Јовица, „Логотет и херменеут: М. Павић, 'Гаврил Стефановић Венцловић'“, *Књижевна реч*, 8/2, 17. 8. 1973, стр. 14.
12. Бенчић, Жива, *Barok i avangarda: studije*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1991.
13. Бенчић, Жива и Dunja Fališevac, (ur.), *Književni barok (proučavanje baroka na Filozofskom fakultetu u Zagrebu)* (zbornik radova), Zavod za znanost o književnosti, Zagreb 1988.
14. Benjamin, Walter, *Porijeklo njemačke žalobne igre*, prev. Javorcka Finci-Pocrnja, Veselin Masleša, Sarajevo 1989.
15. Бојовић, Злата, *Историја дубровачке књижевности*, СКЗ, Београд 2014.
16. Бојовић, Злата, *Стари Дубровник у српској књижевности*, Службени гласник, Београд, 2010.
17. Burkhart, Dagmar, „Od carmina figurata ka vizuelnoj poeziji: na srpskim primerima od baroka do naših dana“, *Signal*, br. 25-26-27, Beograd 2003. Доступно на: <http://signalism1.blogspot.rs/2009/08/od-carmina-figurata-ka-vizuelnoj.html>
18. Burkhart, Jakob, *Kultura renesanse u Italiji*, prev. Milan Prelog, Matica hrvatska, Zagreb 1953. (Издавачка књижарница З. Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад 1989)
19. Velflin, Hajnrh, *Renesansa i barok*, prevela s nemačkog Branka Rajlić, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad 2000.
20. Вилари, Розарио, „Барокни човек“, са италијанског превела Мирела Радосављевић, *Књижевна реч*, 461-462, 25. мај – 10. јун 1995, стр. I. Вилари, Розарио (прир.), *Ликови барока*, превеле с италијаског, француског и енглеског Јелена Косовац и Мила Самарцић, Клио, Београд, 2004.
21. Vojvodík, Josef, *Povrch, skrytost, ambivalence: manýrismus, baroko a (česka) avantgarda*, Argo, Praha, 2008.
22. Vuksanović, Divna, *Barokni duh u savremenoj filozofiji: Benjamin – Adorno – Bloh*, Institut za filozofiju Filozofskog fakulteta, Beograd, 2001.
23. Грдинић, Никола, „Морална симболика и емблематика украјинског порекла у српској књижевности 18. и прве половине 19. века“, *Зборник Матице српске за славистику*, год. 13, св. 24, 1983, стр.
24. Грдинић, Никола, *Формални маниризми*, Народна Књига; Алфа, Београд 2000.
25. Грдинић, Никола, „Уз Његошев стих: 'Гледа мајмун себе у зрцало'“, *Синхронијско и дијахронијско изучавање врста у српској књижевности: зборник*, књ. 1, ур. Зоја Карановић и Радмила Гикић-Петровић, Филозофски факултет, Дневник, Нови Сад 2007, стр. 131-136.
26. Давидов, Динко, *Каталог Христифор Жефаровић илирико сербскиј обшчиј зограф: Дело Христифора Жефаровића*, Галерија Матице српске, Нови Сад 1961.
27. Д. А. „Нови аспекти изучавања српског барока (Совјетски часопис о делу М. Павића)“, *Политика*, 4. 11. 1973, стр. 18.

28. Д. А. „Прашка 'Славија' о 'Историји српске књижевности' од Милорада Павића“, *Политика*, 2. 9. 1976, стр. 11.
29. Д. Д. „Писање америчког и мађарског часописа о 'Историји српске књижевности' М. Павића“, *Политика*, 31. 8. 1974, стр. 17.
30. Данилов Јовановић, Драган, „О барокној вероисповести“, *Књижевне новине*, год. 47, бр. 913, 1. 9. 1995, стр. 8.
31. Debord, Guy, paragraf 189, *Društvo spektakla*, prev. prir. Aleksa Golijanin, Beograd 2003, str. 47-48.
32. Деретић, Јован, „Мистификације око Венцловића и старе поезије“, *Књижевна историја*, IV/ 16, 1972, стр. 720.
33. Dragojlović, Dragoljub, „Milorad Pavić: Istorija srpske književnosti baroknog doba“, *Delo*, XVII/ 1971, knj. XVII, sv. 4, str. 482-488.
34. Ђурић, Владимир, „Барокна епоха и барокни стил у Француској: један књижевни осврт на студију Жана Русеа“, *Лунар*, год. 13, бр. 49/1, 2012, стр. 211-227.
35. Eliade, Mircea, „Glosarium (Aspect du baroque)“, *Cascaes*, t. Monique Saint-Côme, Février 1945.
36. Драгиша Живковић, „Др Милорад Павић: Историја српске књижевности барокног доба“, *Зборник Матице српске за славистику*, књ. 1, 1970, стр. 197-201.
37. Живковић, Драгиша, „Лаза Костић и барок“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 39, св. 3 (1991), стр. 407-415.
38. Zogović, Mirka, *Barok: književna teorija i praksa*, Narodna knjiga - Alfa, Beograd, 2007.
39. Зорић, Павле, „Васкрсли барок“, *Књижевни магазин*, god. 1, br. 5/6, 2001, str. 29.
40. *Како препознати уметност: Барок*, прев. с италијанског Светлана Ђурић, Вук Караџић, Београд 1980.
41. Kovač, Zvonko, „Sugestivne sinteze“, *Oko*, XII, br. 325 (30. kolovoz – 13. rujan 1984), str. 20.
42. Колумбић, Никица, „Ветрановићева маниристичка фаза“, *Домети*, 11, 12, 1978, стр. 15-26.
43. Конте, Ђузепе, „Барокна поетика: од мита ка метафори“, са италијанског превела Мирела Радосављевић, *Књижевна реч*, 461-462, 25. мај – 10. јун 1995, стр. V-VI
44. Kravar, Zoran, *Barokni opis*, Liber, Zagreb 1980.
45. Кузмановић, Небојша, „Барок – стил или епоха?“, *Кривови*, год. 15/16, бр. 50/52 (2001/2002), стр. 52-54. *Ка словенском истолику*, Атом; Кривови; Алеком, Бачка Паланка; Сремски Карловци; Београд 2001, стр. 55-61.
46. Курцијус Роберт, Ернст, *Европска књижевност и латински средњи век*, превео с немачког Јосип Бабић, СКЗ, Београд 1996.
47. Лазаревић ди Ђакомо, Персида, „Рецепција дела Милорада Павића у Италији“, *Летопис Матице српске*, год. 182, књ. 478, св. 4, октобар 2006, стр. 627-664.
48. Лалић, В. Иван, „Културна баштина у тачној перспективи“, *Књижевност*, XXVI, (1971), књ. II, св. 2, 169-173.

49. Ли Спахр, Блејк (Blake Lee Spahr), „Стварност и илузија у барокном роману“, прев. Дринка Гојковић, *Књижевност*, XXIX, књ. LVII, св. 7, јун 1973, стр.
50. Медаковић, Дејан (ур.), *Западноевропски барок и византијски свет*, Сану, Београд, 1991.
51. Медаковић, Дејан, *Путеви српског барока*, Нолит, Београд, 1971.
52. Медаковић, Дејан, *Трагом српског барока*, Матица српска, Нови Сад, 1976.
53. Мijatović, Leopoldina „Relација барок – метафора“, *Књижевна ревија*, Osek, god. 30, br. 6, 1990, str. 598-603.
54. Морозов, Александар Александрович, „Новые аспекты изучения славянского барокко“, *Русская литература*, Академия наук СССР, Институт русской литературы, Ленинград, 3/ 1973, стр. 8-9.
55. Oliva Bonito, Akile, *Ideologija izdajnika: umetnost, manir, manirizam*, prevela s italijanskog Mirjana Jovanović, Svetovi, Novi Sad 1989.
56. Павић, Милорад (приредио), *Од барока до класицизма*, (зборник), Нолит, Београд, 1973.
57. Pavličić, Pavao, *Poetika manirizma*, August Cesarec, Zagreb 1988.
58. Pavličić, Pavao, *Rasprave o hrvatskoj baroknoj književnosti*, Ѓ. sabor, Split 1979.
59. Палавестра, Предраг, „Историјска визија једне књижевности“, *Политика* (26. 12. 1971), LXVII, 20556, стр. 14.
60. Panković, Vladan, „Zaharija Orfelin, Nils Bor, Milorad Pavić i Umberto Eko“ (1), *Polja*, god. 36, br. 371/372 (jan.-feb. 1990), str. 20-22.
61. Panković, Vladan, „Zaharija Orfelin, Nils Bor, Milorad Pavić i Umberto Eko“ (2), *Polja*, god. 36, br. 373 (mart 1990), str. 82-83.
62. Panković, Vladan, „Zaharija Orfelin, Nils Bor, Milorad Pavić i Umberto Eko“ (2) [i. e. 3], *Polja*, god. 36, br. 374 (april 1990), str. 144-146.
63. Панковић, Владан, *Квантна теорија и барок у српској књижевности*, Народна библиотека Крушевац, 1991.
64. Pederin, Ivan, „Srpski krug kredom doktora Milorada Pavića“, *Dubrovnik*, Dubrovnik, XIV/ 1971, sv. 3, str. 58-66.
65. Prohaska, Dragutin, *Ignjat Đorđić i Antun Kanižlić: Studija o baroku u našoj književnosti*, Tisak Dioničarske tiskare, separat, Zagreb 1909.
66. Пуле, Жорж, *Метаморфозе круга*, превела с француског Јелена Новаковић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1993.
67. Русе, Жан, „Барок и класично“, са француског превела Тамара Валчић-Булић, *Књижевна реч*, 461-462, стр. IV-V
68. Ruse, Žan, *Književnost baroknog doba u Francuskoj: Kirka i paun*, prevela s francuskog Tamara Valčić Bulić, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremски Karlovci, Novi Sad, 1998.
69. Sablić, Helena, „Pojam baroka u hrvatskoj znanosti i književnosti“, *Књижевна ревија*, Osek, god. 30, br. 6, 1990, str. 571-574.

70. Сазонова, Л. И. *Поэзия русского барокко: (вторая половина XVII-начало XVIII в.)*, Наука, Москва, 1991.
71. Sarduy, Severo, „Cámara de eco“, *Barroco*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1974, p. 14-15.
72. Стипчевић, Светлана, *Дубровачке студије*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2004.
73. Стојановић, Миодраг, „Разуђеност античке мисли: М. Павић: Историја српске књижевности класицизма и предромантизма: КЛАСИЦИЗАМ“, *Књижевна реч*, VIII, бр. 126, 10. јун 1979, стр. 15.
74. Skaza, Aleksander in Ada Vidovič-Muha s sodelovanjem Jožeta Severja (ur.), *OBDOBJE baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi: mednarodni simpozij, v Ljubljani od 1. do 3. julija 1987*, prevodi Käthe Grah, [словеначки, польски, хрватски, српски, немачки], Filozofska fakulteta, Ljubljana, 1989.
75. Скарпета, Ги, *Повратак барока*, превео с француског Павле Секеруш, Светови, Нови Сад 2003.
76. *Славянское барокко: историко-культурные проблемы эпохи*, Наука, Москва, 1979.
77. Souiller, Didier, *La littérature baroque en Europe*, Presses universitaires de France, Paris, 1988.
78. Станивуковић, Горан, „Барок: појам, историја, и енглеска књижевна критика“, *У спомен на Боривоја Маринковића*, ур. Никола Грдинић, Светлана Томин, Невена Варница, Филозофски факултет, Нови Сад 2014, стр. 140-161.
79. Тимотијевић, Мирослав, *Српско барокно сликарство*, Матица српска, Нови Сад, 1996.
80. Тимотијевић, Мирослав, *Традиција и барок: (тумачење традиције у реформама барокне пикторалне поетике)*, Матица српска, Нови Сад, 2003.
81. Todorović, Jelena, *O ogledalima, ružama i ništavilu: koncept vremena i prolaznosti u kulturi baroknog doba*, Clio, Beograd, 2012.
82. Hartleb, Mieczysław, „Początki poezji barokowej w Polsce“, *Studja staropolskie*, Księga ku czci A. Brucknera, Kraków 1928, s. 466-501.
83. Hauzer, Arnold, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, tom 1, Kultura, Beograd, 1966.
84. Hoke, Gustav Rene, *Manirizam u književnosti: alkemija jezika i ezoterijsko umijeće kombiniranja: prilozi poredbenoj povijesti evropske književnosti*, preveo s nemačkog Ante Stamać, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb 1984.
85. Цветићанин, Радивој, “Срби у бароку“ (рубрика: Награде), *НИН*, XX, бр. 39/ 41, 29. XII 1970, стр. 41.
86. Цидилко, Весна, “Барокни елементи у поезији Васка Попе“, *Студије о поетици Васка Попе*, Службени гласник, Београд 2008, стр. 238-263.
87. Cutter, Paul F., “A program of renaissance and baroque music by the slovenian composers Jacobus Gallus and Joannes Baptista Dolar“, *Slavic Papers*, The Florida state University, Florida, vol. 1, 1967, p. 100-105.

88. Џацић, Петар, „Визија историје“, *Нин*, XXI, (3. јануар 1971), бр. 40, стр. 45.
89. Џацић, Петар, „Шта је за вас био догађај сезоне?“, *Политика*, 7. август 1971, стр. 19.
90. Шеатовић-Димитријевић, Светлана, „Барокна култура као интегративна веза Попиног песништва“, *Књижевност и култура 2*, Научни састанак слависта у Вукове дане, МСЦ, Београд 2010, стр. 545-556.
91. Шијаковић, Миодраг, „Претпоставке о бароку“, *Багдала*, год. 25, бр. 286, јануар 1983, стр. 16-18.

АНТОЛОГИЈЕ

1. *Anthologie de la poésie baroque française*, I-II, textes choisis et presents par J. Rousset, Librairie Armand Colin, Paris 1961.
2. *Антологија дубровачке лирике*, прир. Драгољуб Павловић, Нолит, Београд 1960.
3. *Antologija novije kajkavske lirike*, прир. Nikola Pavić, Lykos, Zagreb 1958.
4. *Антологија српског песништва XIII – XX век*, прир. Миодраг Павловић, СКЗ, Београд 1964.
5. *Антологија српског родољубивог песништва (XIV- XVIII)*, прир. Зоран Гавриловић, Рад, Београд 1967.
6. *Антологија старије српске поезије*, прир. Младен Лесковац, Матица српска, Нови Сад 1953.
7. Дамјанов, Сава, *Граждански еротикон: Еротске странице српске књижевности XVIII и почетка XIX века*, Стилос, Нови Сад 2005.
8. *Egipatska poezija*, preveo Božo Kukulja, Epona, Zagreb 1963.
9. *Iz persijske poezije*, izbor i prepev Fehim Bajraktarević, predgovor, napomene i beleške o piscima Marija Đukanović, Komitet za proslavu 2500-godišnjice Persijske carevine, Beograd 1971.
10. *Kěž hoří popel můj*, výbor z poezie evropského baroka sestavený Václavem Černým, Mláda fronta, Praha 1967.
11. Krmpotić, Vesna, *Čas je, Ozirise: antiantologija stare egipatske književnosti*, Nolit, Beograd 1976.
12. *Leut i trublja*, sastavio Rafo Bogišić, Školska knjiga, Zagreb 1971.
13. *Песништво ренесансе и барока: Дубровник, Далмација, Бока Которска*, прир. Мирослав Пантић, Просвета, Београд 1968.
14. *Поезија барока: 17. и 18. вијек*, избор, коментари, предговор и преводи: Милош Милошевић и Грација Брајковић, Побједа, Титоград 1976.
15. *Поезија Дубровника и Боке Которске*, приредила и предговор написала Злата Бојовић, Антологијска едиција Десет векова српске књижевности, књ. 111, Матица српска, Нови Сад 2010.
16. *Поэзия русского барокко: вторая половина XVII-начало XVIII в.*, Лидия Ивановна Сазонова, Наука, Москва 1991.

17. *Poeci polskiego baroku*, I-II, opr. J. Sokołowska, K. Żukowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965.
18. Попа, Васко (прир.), *Од злата јабука*, Нолит, Београд 1958.
19. *Stara arapska poezija*, izbor, prevod, komentar, predgovor: Sulejman Grozdanić, Svjetlost, Sarajevo 1971.
20. *Tibetanska knjiga mrtvih*, sakupio i izdao V. J. Evans-Venc, preveo Branislav Mišković, Zamak kulture, Vrnjačka Banja 1978.

СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, ЕСЕЈИ, СИТНИ ПРИЛОЗИ

1. Ајдачић, Дејан, „Фантастичка преображења тела у еротској прози савремених словенских аутора (Виничук, Аћин, Јаструн, Горалик и Кузнецов)“, *Еротославија: Преображења ероса у словенским књижевностима*, Албатрос плус, Београд 2013, стр. 336-349.
2. Аноним, „Нова студија Милорада Павића. М. Павић: 'Војислав Илић и европско песништво'“, *Политика*, 22. 1. 1972.
3. Аћин, Јовица, „Поезија као одговор“, *Дело*, XVIII, 5, 1972, стр. 585-592.
4. Бабић, Сава, „Кључ, катанац, поезија“, *Књижевност*, год. 49, књ. 100, св. 1-2, 1996, стр. 1723-1727.
5. Базрђан, Иван, „Паралелни светови у причама Милорада Павића“, *Летеће виолине Милорада Павића*, зборник, ур. Јелена Марићевић, Студентска асоцијација Филозофског факултета, Нови Сад 2015, стр. 126-133.
6. Баљ, Владимир, „Идеје исихазма у преписци Јелене Балшић и Никона Јерусалимца“, *Шћепан Поље и његове светиње кроз вјекове*, зборник, Беране; Свевиђе – манастир Заграђе 2010, стр. 123-142.
7. Барт, Џон, „Књижевност исцрпљености“, прев. Ђорђе Кривокапић, *Књижевна критика*, год. 27, лето-јесен 1996, стр. 34-44.
8. Билоног, Јулија, „Ониричке стратегије у постмодерном тексту: Јуриј Андрухович – Милорад Павић“, *Славистика*, XVI, Славистичко друштво Србије, Филолошки факултет, Београд 2012, стр. 338-339.
9. Бланшо, Морис, „Пој сирена“, прев. Бојан Савић Остојић, *Поља*, год. LXII, бр. 473, јануар-фебруар 2012, стр. 78-82.
10. Бојанић Ћирковић, Мирјана, „Парезија као стратегија читања Павићевог 'малог романа' о 'великој причи'“, *Летеће виолине Милорада Павића*, зборник, Јелена Марићевић, Студентска асоцијација Филозофског факултета, Нови Сад 2015, стр. 175-184.
11. Боснић, Олга, „Верујте старим писцима“, назив је разговора који је водила са Милорадом Павићем; *Политика*, 25. децембар 1983.

12. Бошковић, Сања, „Пародија као облик мишљења у савременој књижевности: Поетички приступи Џојса, Жида, Мана и Павића“, *Летопис Матице српске*, год. 182, књ. 477, св. 1-2, јануар-фебруар 2006, стр. 50-86.
13. Валчић-Лазовић, Неда, ТВ емисија Оставштина за будућност. Разговор „Књига је Бог“, је штампан у часопису *Књижевност*, XLVI, XCII, 6, 1991, стр. 733-738.
14. Варница, Невена, „Један београдски професор – Драгољуб Павловић“, *Зборник Филозофског факултета: У спомен на Боривоја Маринковића*, ур. Никола Грдинић, Светлана Томин и Невена Варница, Филозофски факултет, Нови Сад 2014, стр. 318-324.
15. Веселиновић, Андрија, „Родослов Бранковића“, Завод за уџбенике, Београд 2005.
16. Владушић, Слободан, „Павићево 'да'“, *Златна греда*, јануар-фебруар 2010, стр. 70-71.
17. Владушић, Слободан, „Црњански: од 'Стражилова' до 'Ламентана над Београдом', *Милош Црњански: поезија и коментари* (зборник), ур. Драган Хамовић, Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет у Београду, Матица српска, Београд – Нови Сад 2013, стр. 240-247.
18. Влатковић, Драгољуб, „Милорад Павић: Војислав Илић и европско песништво“, *Мостови*, IV/ 13, 1973, 59-63.
19. Глигоријевић, Мило, „Савршена поза“, *Грађевина животописа*, Службени гласник, Београд 2008, стр. 99-114.
20. Глигоријевић, Мило, „Домишљач, мудријаш, размишљач“, *Грађевина животописа*, Службени гласник, Београд 2011, стр. 281-294.
21. Glušćević, Zoran, „Wizard's Wonders. 'Landscape Painted with Tea', a Novel by Milorad Pavić“, *Serbian Literary Quarterly. Relations*, Belgrade 3-4, 1988, p. 61-65.
22. Голубовић, Видоје, „О настанку и називима механа и кафана старог Београда“, *Теме*, год. 34, бр. 3, Ниш 2010, стр. 991-1010.
23. Громовић, Милан, „Један Павићев осврт на дело Војислава Илића“, *Записи из студентског дома*, СКЦ, Крагујевац 2014, стр. 112-125.
24. Дамјанов, Сава, „Како би Венцловић читао Павића?“, *Апокрифна историја српске (пост)модерне*, Службени гласник, Београд 2009, стр. 31-33.
25. Дамјанов, Сава, „Нова периодизација српске књижевности: културни идентитет прошлости или 21. века?“, *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности*, зборник, ур. Горана Раичевић, Филозофски факултет, Нови Сад 2014, стр. 9-23..
26. Дамјанов, Сава, „Српски књижевни ратови, од Светог Саве до постмодерне“, *Српски језик, књижевност, уметност: Рат и књижевност* (зборник), књ. 2, ур. Драган Бошковић и Часлав Николић, Филум, Крагујевац 2015, стр. 21-28.
27. Делић, Јован, „Неодољива намигуша с бодежом“, *Политика*, 26. 2. 2000.

28. Делић, Лидија, „Змија, а српска. Змија у просторном коду“, *Гује и јакрепи: књижевност, култура (зборник)*, ур. Мирјана Детелећ и Лидија Делић, Балканолошки институт САНУ, Београд 2012, стр. 125-147.
29. Деспић, Ђорђе, „Културно-историјска свест и песнички идентитет“, *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности*, Зборник, ур. Горана Раичевић, Филозофски факултет, Нови Сад 2014, стр. 209-226.
30. Деспић, Ђорђе, „Фантастика у причи 'Вечера у крчми Код знака питања' Милорада Павића“, у књизи: *Преживети у тексту*, Службени гласник, Београд 2011, стр. 135-151.
31. Драгојловић, Јулија, „Милорад Павић у стваралаштву Милорада Павића“, *Књижевна историја*, год. 45, бр. 150, 2013, стр. 499-511.
32. Драгојловић, Јулија, „Хипертекстуалност у Павићевим романима – књигама“, *Књижевност и мултикултуралност, зборник*, ур. Александра Вранеш и Љиљана Марковић, Филолошки факултет, Београд 2013, стр. 283-296.
33. Ђерић, Зоран, „У позоришном лавиринту“, *Сцена*, Нови Сад (избор и превод текстова: Зоран Ђерић), год. XLIX, бр. 1, јануар-март 2013, стр. 77-98.
34. Ђукић-Перишић, Жанета, „Писац и маска: поетика скривања“ (разговор водила: Тамара Крстић), *Летопис Матице српске*, год. 189, књ. 492, св. 6, децембар 2013, стр. 898-906.
35. Ђурић, Мина, „Павићевско-урошевићевска тетралогија – освојена целовитост“, *Аспекти времена у књижевности (зборник)*, прир. Лидија Делић, Институт за књижевност и уметност, Београд 2012, стр. 515-544.
36. Евертовски, Томаш, „Слика Кине у 'Тајној информацији о снази и стању кинеског царства““, *Доситејев врт*, год. 2, бр. 2, 2014, стр. 71-95.
37. Ераковић, Радослав, „Фаустовски мотив у спеву Рибар Војислава Илића“, *Скице рубних простора књижевног наслеђа*, Службени гласник, Београд 2009, стр. 167-173.
38. Живковић, Ана, „Сусрет Оријента и Европе из перспективе Павићевог лика Захарије Орфелина“, *Савремена проучавања језика и књижевности (зборник са другог научног скупа младих филолога Србије)*, год. 2, књ. 2, Крагујевац 2011, стр. 117-126.
39. Живковић, Душан, „Значај 'Хазарског речника' у контексту светске књижевности“, *Летеће виолине Милорада Павића (зборник)*, ур. Јелена Марићевић, Студентска асоцијација Филозофског факултета, Нови Сад 2015, стр. 77-90.
40. Живковић, Милош, „Црвени есеј“, *Весна*, Београд, септембар 2014, стр. 18-22.
41. Зајац, Петер, „Књижевна историографија као синоптичка карта“, прев. с словачког Михал Харпањ, *Летопис Матице српске*, год. 191, књ. 496, св. 3, септембар 2015, стр. 131-147.
42. Јерков, Александар, „Закон преобученог жанра“, *Српски књижевни гласник*, Ново Милошево, год. 3 бр. 3, март 1994, стр. 13-15.

43. Јерков, Александар, „Контравокација медитеранског губитка српске културе и Павићеви културнопоетички палимпсести“, *ACQUA ALTA: Медитрански пејзажи у модерној српској и италијанској књижевности*, зборник, ур. Светлана Шеатовић Димитријевић, Марија Рита Лето и Персида Лазаревић ди Ђакомо, Институт за књижевност и уметност, Београд 2013, стр. 538-570.
44. Јерков, Александар, „Тајна Европе и српске књижевности. О истини која се не види јер је свима пред очима“, *Српски језик, књижевност и култура у процесу евроинтеграција (зборник)*, ур. Милош Ковачевић и Драган Бошковић, Филум, Крагујевац 2014, стр. 31-65.
45. Јерков, Александар, „Од себе се не да оздравити: Прилог теорији узалудног труда са освртом на Андрића и Павића“, *Летопис Матице српске*, год. 190, књ. 494, св. 1-2, јул-август 2014, стр. 37-52.
46. Јеротић, Владета, „Лаза Костић: О преображајима 'вечно женског' у души Лазе Костића у његовој песми 'Santa Maria della Salute'“, *Дарови наших рођака 1*, Задужбина Владете Јеротића, Београд 2007, стр. 103-117.
47. Јовановић, Тамара, „Бића ватре и појам метафикционалног карактера у Пекићевом 'Новом Јерусалиму'“, *Летопис Матице српске*, год. 189, књ. 491, св. 4, април 2013, стр. 477-491.
48. Калајџија, Јелена, „Павићев поетички 'померај': прилог за изучавање града-Текста на примеру Павићеве 'Вечере у крчми 'Код знака питања'“, *Летеће виолине Милорада Павића*, зборник, ур. Јелена Марићевећ, Студентска асоцијација Филозофског факултета, Нови Сад 2015, стр. 118-125.
49. Карановић, Зоја, „Збирка Симеона Ђурића и пет прича о Међедовићу“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. LIII, св. 1-3, 2005, стр. 97-118.
50. Карановић, Зоја, „Врт и функција биља и растиња у традиционалној српској култури“, *XVIII столеће*, ур. Никола Грдинић, Завод за културу Војводине, Нови Сад 2012, стр. 244-251.
51. Керн, Херман, „Увођење у лавиринт“, прев. Бранка Јовановић, *Зенит*, год. 2, бр. 4, април 2007, стр. 80-93.
52. Ковачевић, Милош М., „Са 'крњим' српским језиком у Европску унију“, *Српски језик, књижевност и култура у процесу евроинтеграција (зборник)*, ур. Милош Ковачевић и Драган Бошковић, Филум, Крагујевац 2014, стр. 13-30.
53. Комненић, Милан, „Ко је био леопард?“, у зборнику: *Савремена поезија*, прир. Света Лукић, Нолит, Београд 1973, стр. 488-503.
54. Кржић, Станко, „Концепт континуитета у 'Антологији српског песништва' Миодрага Павловића“, *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића (зборник)*, ур. Јован Делић, Институт за књижевност и уметност; Учитељски факултет, Београд 2010, стр. 483-505.
55. Лапчевић, Драгиша, „Шекспир и наше народне умотворине“, *Мисао*, књ. 2, св. 2, 1/1919, стр. 489-496.

56. Маринковић, Боривоје, „Литература о српским писцима XVIII столећа: подаци о животу Јована Чарнојевића (1713?-1759) и његовом у тами времена скривеном песничком раду“, *Зборник Матице српске за историју*, 12/ 1975, стр. 212-213.
57. Маринковић, Боривоје, „Списи о заборављеној традицији (Јован Чарнојевић, Јован Стефановић Баловић, Димитрије Чарнојевић, Мојсеј Рашковић)“, *Савременик*, год. 14, књ. 28, бр. 10, 1968, стр. 246-263.
58. Марићевић, Јелена, „Две оштрице једног лабриса: Ниче – Павић“, *Летопис Матице српске*, књ. 494, св. 1-2, јул-август 2014, стр. 95-115.
59. Марићевић, Јелена, „Палимпсестни портрет Доситеја Обрадовића: Боривоје Мариновић – Милорад Павић“, *Доситејево врт*, год. 2, бр. 2, 2014, стр. 185-200.
60. Марићевић, Јелена, „'Плава дамија' Милорада Павића као облик књижевног сећања на 'Проклету авлију' Иве Андрића“, *Przestrzenie, których już nie ma. Pamięć w południowej i zachodniej Słowiańszczyźnie*, red. Robert Sendek, Krzysztof Popek, Magdalena Maszkiewicz, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2015, s. 29-45.
61. Марићевић, Јелена, „Препознавши воћку Ку: О митолошким извориштима у 'Хазарском речнику' и 'Другом телу', Милорада Павића“, *Београдски књижевни часопис*, год. 8, бр. 27, 2012, 125-134.
62. Марићевић, Јелена, „Српско и хрватско књижевно наслеђе у есејима Владана Деснице“, *Траг*, год. 8, књ. 8, св. 29, март 2012, стр. 99-111.
63. Марићевић, Јелена, „У барокном оглед(ал)у: Црњански – Павић“, *Летопис Матице српске*, год. 189, књ. 492, св. 1-2, јул-август 2013, стр. 163-176.
64. Марјанић, Сузана, „Од анатолијске Богине Птице Грабљивице преко старогрчких сирена до морских дјевица у хрватским народним предајама“, у: *Aquatica: књижевност, култура*, зборник, уредници Мирјана Детелић, Лидија Делић; одговорни уредник Душан Т. Батаковић, Балканолошки институт САНУ, Београд 2013, стр. 85-102.
65. Мешчерјаков, Сергеј Николајевич, „Рецепција стваралаштва Милорада Павића у Русији“, прев. Драгиња Рамадански, *Летопис Матице српске*, год. 182, књ. 478, св. 4, октобар 2006, стр. 676-689.
66. Микитенко, Оксана, „Културне конотације концепта картање у текстовима словенске традиције“, *Књижевност и култура 2*. Научни састанак слависта у Вукове дане, МСЦ, Београд 2009, стр. 187-196.
67. Михаиловић, Радмила, „О кончетистичким основама слике природе у српској уметности XVIII века“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, књ. 4, 1968, стр. 193-209.
68. Михајловић, Јасмина, „Хиперкњижевност“, *Српски књижевни магазин*, Ново Милошево, год. 3, бр. 3, март 1994, стр. 7-10.
69. Михајлович, Јасмина, „Проза Милорада Павича и хипертекст“, *Иностранна литература*, Москва, 7/ 1995, стр. 145-147.

70. Nasr, Sejid Hosein, „Ptičji let u sjedinjenje“, *NUR: časopis za kulturu i islamske teme*, vol. 12, no. 41, leto 2004, str. 46-54.
71. Негришорац, Иван, „Таворске слутње“, *Српски књижевни магазин*, Ново Милошево, год. 3, бр. 3, март 1994, стр. 16-24.
72. Ненин, Миливој, „Химна пријатељству или необична прећуткивања: Писма Милорада Павића Боривоју Маринковићу“, *Летопис Матице српске*, год. 189, књ. 492, св. 4, октобар 2013, стр. 530-545.
73. Николић, Коста, „'Што је више клевета и лажи, Тито нам је милији и дражи' – Прилог историји стварања Титовог култа у време југословенско-совјетског сукоба 1948-1949.“, *Hereticus (часопис за преиспитивање прошлости)*, III/ 1, 2005, стр. 7-31.
74. Новаковић, Стојан, „Хералдички обичаји у Срба: у примени и књижевности“, *Годишњица Николе Чуића*, књ. 6, 1884, стр. 1-140.
75. Олах, Кристијан, „Драма идентитета у 'Малом ноћном роману' Милорада Павића“, *Српска теологија данас: зборник радова петог годишњег симпозиона одржаног на Православном богословском факултету 14. децембра 2013*, прир. Радомир В. Поповић, Православни богословски факултет, Институт за теолошка истраживања, Београд 2014, стр. 581-601.
76. Павловић, Миодраг, „Културноисторијска свест Војислава Илића (песма 'Овидије')“, *Поезија и култура: огледи о српским песницима XIX и XX века*, Нолит, Београд 1974, стр. 194-219.
77. Павловић, Миодраг, „Херман и стара грофица (Пушкин: Пикова дама)“, *Читање замишљеног*, Светови, Нови Сад 1990, стр. 99-110.
78. Палавестра, Предраг, „Чаролије Милорада Павића“, *Књижевност, критика идеологије*, СКЗ, Београд 1991, стр. 238-263.
79. Панић Мараш, Јелена С., „Интермедијални експеримент у роману за децу и остале (Милорад Павић, 'Невидљиво огледало'/ 'Шарени хлеб')“, *Детињство*, XL, 2/ 2014, стр. 69-77.
80. Пантић, Мирослав, „Непозната бугарштица о деспоту Ђурђу и Сибињанин Јанку из XV века“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, XXV/ 3, 1977, стр. 421-439.
81. Пејчић, Александар, „Драмски речник Милорада Павића (три интерактивне драме + весела игра)“, *Књижевна историја*, 43, 143/ 144, 2011, стр. 181-197.
82. Пејчић, Јован, „Ђорђе Трифуновић и питање континуитета српске књижевности“, *Philologia Mediana*, год. 3, бр. 3, 2011, стр. 19-34.
83. Пејчић, Јован, „Јединство српске националне књижевности: основи, вредности – трајање: Пут Милорада Павића до 'Рађања нове српске књижевности'“, *Philologia Mediana*, год. 2, бр. 2, Ниш 2010, стр. 191-217.

84. Петаковић, Славко, "Мотив 'браве дубровачке' у епским народним песмама", *Прилози и грађа за књижевност, језик, историју и фолклор*, LXXIX, св. 1-4, 2013, стр. 31-46.
85. Петровић, Предраг Ж., "Авангардна Византија: недовршени или немогућ пројекат?", *Византија у (српској) књижевности и култури од средњег до двадесет и првог века*, зборник, ур. Драган Бошковић, Филум, Крагујевац 2013, стр. 131-142.
86. Пешикан-Љуштановић, Љиљана, „Змајевита обележја епских јунака – од природе бића до метафоре“, *Станаја село запали: Огледи о усменој књижевности*, Дневник, Нови Сад 2007, стр. 156-183.
87. Попов, Јован, „Метафоре пролазности: неколико примера меланхоличног доживљаја времена у књижевности“, *Аспекти времена у књижевности*, зборник, ур. Лидија Делић, Институт за књижевност и уметност, Београд 2012, стр. 163-180.
88. Поповић, Данијела, „Растиње и биље у демонолошким предањима“, *Биље у традиционалној култури Срба: Приручник фолклорне ботанике 2*, ур. Зоја Карановић, Филозофски факултет, Нови Сад 2014, стр. 19-34.
89. Поповић, Тања, „Пишчевићеви 'Мемоари' и неки други извори 'Сеоба'“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, XLI, св. 2-3, 1993, 221-239.
90. Раичевић, Горана, „Барок Микеланђелов“, *Есеји Милоша Црњанског*, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад 2005, стр. 332-343.
91. Раичевић, Горана, „Улисова мушка туга: мушки и женски принцип у делу Милоша Црњанског“, *Синхронско и дијахронско изучавање врста у српској књижевности књ. 1: зборник*, ур. Зоја Карановић и Радмила Гикић-Петровић, Филозофски факултет, Нови Сад 2007, стр. 227-241.
92. Радић, Радивој, "Nomen est omen' у делима византијских писаца“, *Византија и Србија*, Стубови културе, Београд 2010, стр. 30-35.
93. Радовић, Миодраг, "Спекуларни роман Милорада Павића“, *Књижевност*, год. 47, бр. 2-3, 1992, стр. 505-510.
94. Радоњић, Горан, „Метафизичка детекција у 'Хазарском речнику'“, *Летопис Матице српске*, год. 190, књ. 494, св. 1-2, јул-август 2014, стр. 53-61.
95. Радуловић, Немања, „Између игре и иницијације: Павић и наслеђе европског езотеризма“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 60, св. 2, 2012, стр. 437-459.
96. Радуловић, Оливера, „'Хазарски речник' у контексту српске средњовековне књижевности“, *Књижевност и језик*, год. 53, бр. 3/ 4, 2006, стр. 279-289.
97. Рајичић-Перић, Светлана, „Да ли је луда мудра?“, *Наслеђе*, год. 6, 14/ 2, Крагујевац, 2009, стр. 167-180.
98. Рајичић Перић, Светлана, „Лов на лептира у читању Павића: (само)преписивање или детерминисани хаос“, *Савремена проучавања језика и књижевности: Зборник радова са петог научног скупа младих филолога Србије*, год. 5, књ. 2, Филум, Крагујевац 2014, стр. 289-297.

99. Ристовић, Јелена, „Митска матрица и сан у Павићевом роману 'Унутрашња страна ветра'“, *Савремена проучавања језика и књижевности: Зборник радова са четвртог скупа младих филолога Србије*, год. 4, књ. 2, Филум, Крагујевац 2013, стр. 355-361.
100. Ристовић, Ненад, „Српска књижевност на латинском језику“, *XVIII столеће*, ур. Никола Грдинић, Завод за културу Војводине, Нови Сад 2012, стр. 132-157.
101. Самарџија, Снежана, „Ко се крије испод змијског свлака? Метаморфозе у жанровском систему“, *Гује и јакрепи: књижевност и култура (зборник)*, ур. М. Детелић и Л. Делић, Балканолошки институт САНУ, Београд 2012, стр. 13-41.
102. Стефановић, Мирјана Д., „Српска грађанска поезија у 'Другој књизи сеоба' Милоша Црњанског“, *Библиотека српске књижевности*, Чигоја, Београд 2007, стр. 307-315.
103. Стоберски, Зигмунд, „Кристионас Донелаитис и литавска књижевност“, прев. Вера Живанчевић, *Летопис Матице српске*, год. 141, књ. 395, св. 1, 1965, стр. 37-56.
104. Стојановић, Зоран, „Милорад Павић: Војислав Илић и европско песништво“, *Поља*, год. 18, бр. 157, март 1972, стр. 25-26.
105. Стокин, Исидора Ана, „Начело memento mori у српској средњовековној књижевности“, *Летопис Матице српске*, год. 191, књ. 495, св. 1-2, јануар-фебруар 2015, стр. 154-168.
106. Столић Радуновић, Даница, „Сликовитост у поезији“, *Стремљења*, год. 40, бр. 1, 2005, стр. 107-113.
107. Сретеновић, Мирјана, „Опера Светислава Божића о грофу из Херцеговине“, *Политика*, 25. фебруар 2015.
108. Сувајџић, Бошко, „Типови болесног јунака у српској и бугарској усменој поезији“, *Заједничко у словенском фолклору (зборник)*, ур. Љубинко Раденковић, Балканолошки институт САНУ, Београд 2012, стр. 191-206.
109. Танчић, Саша Хаџи, „Фантастична парадигма понављања у 'Бахусу и леопарду' Милорада Павића“, *Фантастична зоологија у српској приповедној прози*, Службени гласник, Београд 2012, стр. 71-80.
110. Татаренко, Ала, „Венчање речи са телом у пределима (не)могућег: У кругу Павићевог троугла“, *Летопис Матице српске*, год. 190, књ. 494, св. 1-2, јул-август 2014, стр. 116-147.
111. Татаренко, Ала, „Жанровски мозаик 'Новог Јерусалима' Борислава Пекића“, *У зачараном троуглу: Црњански – Киш – Пекић*, Матична библиотека Светозар Марковић, Зајечар 2008, стр. 115-130.
112. Татаренко, Ала, „'Како је све у вези на свету': Теорија суматраизма у књижевној пракси“, *Летопис Матице српске*, год. 189, књ. 492, св. 1-2, јул-август 2013, стр. 40-60.

113. Татаренко, Ала, „Сатирична поема као ратни дневник“, *У зачараном троуглу: Црњански – Киш – Пекић*, Матична библиотека „Светозар Марковић“, Зајечар 2008, стр. 27-38.
114. Татаренко, Ала, „Слова и њихове сенке: ликови равнотеже у 'Дервишу и смрти' Меше Селимовића“, *Из чиста немира: читања*, Завод за уџбенике, Београд 2013, стр. 69-93.
115. Татаренко, Ала, „У потрази за 'другим телом' романа: 'Друго тело' М. Павића између књижевне археологије и ергодичких стратегија“, *Наслеђе*, год. 7, бр. 16, 2010, стр. 99-111.
116. Татаренко, Ала, „Три зумбула у прозору: у потрази за јунаком 'Дневника о Чарнојевићу““, *У зачараном троуглу: Црњански – Киш – Пекић*, Матична библиотека „Светозар Марковић“, Зајечар 2008, стр. 7-26.
117. Тимченко, Николај, „Милорад Павић: Војислав Илић и европско песништво“, *Савременик*, XXXI/ 5, 1972, стр. 478-490.
118. Тица, Лена, „Крај као почетак путовања у прошлост: романи 'Ово личи на крај' Џулијана Барнса и 'Уникат' Милорада Павића и књижевна теорија 'Предосећај краја' Френка Кермода“, *Савремена проучавања језика и књижевности: Зборник радова са шестог научног скупа младих филолога Србије*, год. 6, књ. 2, Филум, Крагујевац 2015, стр. 135-144.
119. Томин, Светлана, „Мотив ујелењења душа код Теодосија Хиландарца“, *Српска књижевност и Свето Писмо*, 26. научни састанак слависта у Вукове дане, Међународни славистички центар, Београд 1997, стр. 41-50.
120. Трибина *Традиција и традиционализам*, 5. 10. 1967: Драган Јеремић, Предраг Палавестра, Милорад Павић, Зоран Гавриловић, *Савременик*, 8/ 1967, књ. 26, св. 12, стр. 433-445.
121. Трифуновић, Ђорђе, „Облици и мотиви старе поезије“, *Летопис Матице српске*, год. 141, књ. 396, св. 1, 1965, стр. 45-58.
122. Трифуњагић, Даница и Марко Ђукић, „'Лепенски вир' Милорада Павића (анализа и синтеза)“, *Летеће виолине Милорада Павића* (зборник), ур. Јелена Марићевић, Студентска асоцијација Филозофског факултета, Нови Сад 2015, стр. 151-157.
123. Fancev, Franjo, „Hrvatska crkvena prikazanja“, separat, Zagreb 1932.
124. Фуко, Мишел, „Предавање од 17. марта 1976. године“, *Треба бранити друштво*, прев. Павле Секеруш, Светови, Нови Сад 1998, стр. 290-320.
125. Хорват, Питер, „Симболика у филму 'Византијско плаво' (1993)“, прев. Владислава Гордић, *Летопис Матице српске*, год. 173, књ. 459, св. 1-2, 1997, стр. 103-120.
126. Црњански, Милош, „За слободан стих“, *Есеји и прикази*, изабрали и приредили: Бошко Петровић и Стојан Трећаков, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1991, стр. 9-15.

127. Црњански, Милош, „Дон Дан“, *Есеји и прикази*, изабрали и приредили: Бошко Петровић и Стојан Трећаков, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1991, стр. 220-226.
128. Цукић, Драгана, „Инверзија и парадокс као стилски поступци у 'Унутрашњој страни ветра' Милорада Павића“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 54, св. 3, 2006, стр. 595-612.
129. Ћуковић, Милица, „Дискурс љубави у прозаиди и лирском роману“, *Лунар*, год. 15, бр. 53, 2014, стр. 115-129.
130. Џацић, Петар, „О 'Проклетој авлији': Дело са дугом генезом зрења“, у књизи: Иво Андрић, *Проклета авлија*, Просвета, Београд 1972, стр. 17-122.
131. Шаровић, Марија, „Бродарица и Ундина: водена вила у компартивном контексту“, *Aquatica: књижевност, култура, зборник, уредници Мирјана Детелић, Лидија Делић; одговорни уредник Душан Т. Батаковић*, Балканолошки институт САНУ, Београд 2013, стр. 281-300.

КЊИГЕ

1. Асман, Јан, *Култура памћења*, прев. Никола Б. Цветковић, Просвета, Београд 2011.
2. Ахметагић, Јасмина, *Унутрашња страна постмодернизма: Павић*, Рашка школа, Београд 2005.
3. Аџић, Јовица, *Раикова политика: о критичи књижевне метафизике*, Prosveta, Beograd 1978.
4. Бабић, Сава, *Милорад Павић мора причати приче*, Stylos, Нови Сад 2000.
5. Бадју, Ален, *Похвала љубави*, прев. Оливера Миок, Адреса, Нови Сад 2012.
6. Бакотић, Лујо, *Срби у Далмацији. Од пада Млетачке Републике до уједињења*, Аркаде, Нови Сад 1991.
7. Башлар, Гастон, *Ваздух и снови: оглед о имагинацији кретања*, прев. Мира Вуковић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад 2001.
8. Bašlar, Gaston, *Poetika prostora*, прев. Frida Filipović, Gradac, Šačak 2005.
9. Ботић, Павле, *Нови Црњански: Слике осамнаестог века у 'Сеобама' и 'Другој књизи Сеоба' Милоша Црњанског*, Писменик, Футог 2011.
10. Братић, Добрила, *Глуво доба: Представе о ноћи у народној религији Срба*, Плато, Београд 1993.
11. Brodel, Fernan, *Mediteran. Prostor i istorija*, прев. Svetomir Jakovljević, Centar za georoetiku, Beograd 1995.
12. Владушић, Слободан, *Црњански, мегалополис*, Службени гласник, Београд 2011.
13. Вукојев, Сава, *Тито – фасцинације хедонизмом*, Orion art, Београд 2012.
14. Вучковић, Радован, *Поезија српске авангарде*, Службени гласник, Београд 2011.
15. Вучковић, Радован, *Проза српске авангарде*, Службени гласник, Београд 2011.

16. Galentajn, Džuli, *Tarot i tumačenje snova*, predgovor: Rejčel Polak, prev. Branislav Đalić, Esoteria, Beograd 2007.
17. Grevs, Robert, *Grčki mitovi*, prev. Boban Vejn, Familet, Beograd 2008.
18. Grubačić, Slobodan, *Istorija nemačke kulture*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad 2009.
19. Дамјанов, Сава (ур.), *Павићеви Палимпсести*, зборник, Рачанска баштина, Бајина Башта, 2010.
20. Дамјанов, Сава, *Српска књижевност искоса 1: Вртови нестварног*, Службени гласник, Београд 2011.
21. Дамјанов, Сава, *Српска књижевност искоса 3: Српски еротикон*, Службени гласник, Београд 2011.
22. Делић, Јован, *Хазарска призма: тумачење прозе Милорада Павића*, Просвета; Досије; Октоих; Дечје новине, Београд; Титоград; Горњи Милановац 1991.
23. Деретић, Јован, *Историја српске књижевности*, Нолит, Београд 1983.
24. Димитријевић, Владимир (прир.), *Тито и Срби – злочинац на челу колоне*, Catena mundi, Београд 2013.
25. Дучић, Јован, *Гроф Сава Владиславић*, СД, књ. 5, Сарајево 1969.
26. Еко, Umberto, *Istorija ružnoće*, Plato, Beograd 2007.
27. Елијаде, Мирча, *Свето и профано*, прев. Зоран Стојановић, предговор: Сретен Марић, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад 2003.
28. Живковић, Драгиша, *Европски оквири српске књижевности I-V*, Просвета, Београд 1994.
29. Жунџић, Драган, *Национализам и књижевност: Српска књижевност 1985-1995*, Просвета, Ниш 2002.
30. Зонтаг, Сузан, *Болест као метафора*, прев. Зоран Миндеровић, Рад, Београд 1983.
31. *Jansonova istorija umetnosti: zapadna tradicija, 7. Izdanje* (Dejvis, Deni, Hofrihter, Džejkobs, Roberts, Sajmon), prev. Olga Škarić, Sena Kulenović, Mono i Manjana, Beograd 2008.
32. Jaus, Hans Robert, *Estetika recepcije*, prev. Drinka Gojković, predgovor: Zoran Konstantinović, Nolit, Beograd 1978.
33. Јевтић, Теодора, *Мотив хране и пића у делима Милорада Павића*, мастер рад одбрањен под менторством проф. Јована Делића и проф. Предрага Петровића, Филолошки факултет: Српска књижевност, Београд 2015.
34. Јерков, Александар, *Нова текстуалност: огледи о српској прози постмодерног доба*, Октоих; Унирекс, Подгорица; Никшић 1992.
35. Кајоа, Роже, *Igre i ljudi: maska i zanos*, prev. Radoje Tatić, Nolit, Beograd 1979.
36. Карановић, Зоја и Јасмина Јокић, *Смеховно и еротско у српској народној култури и поезији*, Филозофски факултет, Нови Сад 2009.

37. Kecik, Tulio, *Federiko Felini: život i film: Biografija filmskog velikana koju je sa strašću napisao njegov prijatelj i filmski kritičar*, prev. Marija Kajtez, Kiša, Novi Sad 2013.
38. Klikovac, Duška, *Metafore u mišljenju i jeziku*, Biblioteka XX vek, Beograd 2004.
39. Константиновић, Зоран, *Увод у упоредно проучавање књижевности*, СКЗ, Београд 1984.
40. Костић, Миливоје М., *Успон Београда: послови и дани трговаца, привредника и банкара у Београду XIX и XX века (I-II)*, Библиотека града Београда; Историјски архив Београда; Завод за заштиту споменика културе града Београда; Пословни центар Грмеч. Београд 1994.
41. Кроче, Benedeto, *Estetika kao nauka o izrazu i opća lingvistika*, prev. Vinko Vitezica Naprijed, Zagreb 1960.
42. Lavdžoj, Artur, *Veliki lanac bića: Proučavanje istorije jedne ideje*, prev. Gorana Raičević, Akademska knjiga, Novi Sad 2014.
43. Ломпар, Мило, *Црњански и Мефистофел*, Филип Вишњић, Београд 2000.
44. Маринковић, Боривоје, *Трагом Доситеја*, Службени гласник, Београд 2008.
45. Марковић, Миливој, *Књижевна обмана: студија о прози Милорада Павића*, Слободна књига, Београд 1999.
46. Милинчевић, Васо, *Велика школа и велики професори: Огледи и документа из српске књижевности, Велике школе, БУ и српске културне историје*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд 2006.
47. Миловић, Јелена, *Уметност и религија у Византији*, Манастир Тресије, (брош) 1997.
48. Miočinović, Mirjana (priř.), *Рађање модерне књижевности: Drama, Nolit, Beograd 1975.*
49. Михајловић, Јасмина, *Прича о души и телу: слојеви и значења у прози Милорада Павића*, Просвета, Београд 1992.
50. Montefjore, Sajmon Sibag, *Staljin. Dvor crvenog cara*, prev. Nenad Dropulić, Laguna, Beograd 2007.
51. Николић, Коста, *Српска књижевност и политика (1945-1991): главни токови*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2012.
52. Novak Вајсар, Silvija, *Jelena, žena koje ima: Krakovska biografija Ive Andrića*, Službeni glasnik, Beograd 2015.
53. Novak Вајсар, Silvija, *Маре времена: Српска постмодернистичка проза пред изазовима епохе*, prev. Ljubica Rosić, Službeni glasnik, Beograd 2015.
54. Олах, Кристијан, *Књига-Бог: (Постмодерна) духовност у 'Хазарском речнику', Милорада Павића*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2012.
55. Остојић, Тихомир, *Историја српско-хрватске књижевности*, Нови Сад 1910 (Предавања у Новом Саду: Скрипта обложена мраморираном хартијом са платном на хрпту и умножена на писаћој машини). Тихомир Остојић, *Историја српске књижевности*, Геца Кон, Београд 1923.

56. Остојић, Тихомир, *Српска књижевност од Велике сеобе до Доситеја*, Српска манастирска штампарија, Сремски Карловци 1905.
57. Павловић, Драгољуб, *Старија југословенска књижевност*, Народна књига, Београд 1971.
58. Пантић, Михајло, *Киш*, Филип Вишњић, Београд 2000.
59. Петковић, Новица, *Језик у књижевном делу (варијације на теме опојаза)*, Нолит, Београд 1975.
60. Петковић, Новица, *Од формализма ка семиотици*, БИГЗ, Јединство, Београд, Приштина 1984.
61. Петрановић, Бранко, *Историја Југославије: 1918-1988*, Нолит, Београд 1988.
62. Пешикан-Љуштановић, Љиљана, *Змај деспот Вук – мит, историја, песма*, Матица српска, Нови Сад 2002.
63. Пијановић, Петар, *Павић*, Филип Вишњић, Београд 1998.
64. Пилиповић, Сања, *Култ Бахуса на централном Балкану, I-IV век*, Балканолошки институт САНУ, Београд 2011.
65. Plavša, Branko, *Muzika: prošlost, sadašnjost, ličnosti, oblici*, Nota, Knjaževac 1981.
66. Покрајац, Гордана, *Најстарији дубровачки петраркисти и античко наслеђе*, Орфелин издаваштво, Нови Сад 2012.
67. *Ротреја и њени музеји*, прев. Rastko Vasić, Vuk Karadžić, Beograd 1983.
68. Попов, Јован, *Двобој као књижевни мотив: тематолошка студија*, Академска књига, Нови Сад 2012.
69. Prас, Mario, *Агопија романтизма*, прев. Свјета Јакшић, Nolit, Beograd 1974.
70. Радин, Ана, *Мотив вампира у миту и књижевности*, Просвета, Београд 1996.
71. Ређеп, Јелка, *Генеза 'Хроника' грофа Ђорђа Бранковића*, Прометеј, Нови Сад 2004.
72. Ристић, Весна, *Исихазам у Србији: библиографија*, Центар за црквене студије, Ниш 2006.
73. Росић, Љубица, *Историја пољске књижевности до 1914. године*, Завод за уџбенике, Београд 2013.
74. Рудјаков, Павел, *Историја као роман: Иво Андрић, Меша Селимовић, Милош Црњански, Милорад Павић*, прев. Алексеј Риковски, Матица српска; Завод за уџбенике, Нови Сад; Београд 1998.
75. Скерлић, Јован, *Српска књижевност у XVIII веку, 1-2*, Штампано у Државној штампарији Краљевине Србије, Београд 1909.
76. Станковић, Влада, *Краљ Милутин (1282-1321)*, Фреска, Београд 2012.
77. Софрић, Павле, *Главније биље у народном веровању и певању код нас Срба (скупио и саставио Нишевљанин)*, БИГЗ, Београд 1990.
78. Спремић, Момчило, *Ђурађ Бранковић (1427-1456)*, Завод за уџбенике, Београд 2006.
79. Татаренко, Ала, *Поетика форме у прози српског постмодернизма*, Службени гласник, Београд 2013.

80. Танасијевић, Мирослав, *Речник египатске цивилизације*, Опус, Београд 1989.
81. Тешановић, Јасмина (прир.), *Кратка историја једне књиге*; избор написа о роману лексикону у 100.000 речи Хазарски речник од Милорада Павића/ *Short History of a Book. Critics choice on a lexicon novel in 100.000 words Dictionary of the Khazars by Milorad Pavić*, Књижевна општина Вршац, Вршац 1991.
82. Todorova, Marija, *Imaginarni Balkan*, prev. Dragana Starčević i Aleksandra Bajazitov-Vučen, Biblioteka XX vek, Beograd 2004.
83. Тошовић, Бранко, *Функционални стилови*, Београдска књига, Београд 2002.
84. Cizevsky, Dmitry, *Comparative History of Slavic Literatures*, translated by Richard Noel Porter and Martin P. Rice; edited, with a foreword, by Serge A. Zenkovsky, Vanderbilt university press, Baltimore 1971.
85. Šijan, Slobodan, *Filmus: priče o filmu*, Službeni glasnik, Beograd 2015.

РЕЧНИЦИ

1. Gažević, Nikola (glavni urednik), *Vojna enciklopedija* tom. 4 (Jakac-Lafet), Redakcija vojne enciklopedije; Grafički zavod Hrvatske, Beograd – Zagreb 1972.
2. Живковић, Драгиша (главни уредник), *Речник књижевних термина*, Полит, Београд 1986.
3. Трифуновић, Ђорђе, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Вук Караџић, Београд 1974.
4. Ševalije, Žan, Gerbran, Alen, *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, prev. Pavle Sekeruš, Kristina Koprivšek, Aleksandar Bakoš, Stylos, Novi Sad 2009

ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ:

1. Архиепископ Данило, *Житије краљице Јелене Анжујске*: <http://jelenaanzujaska.wordpress.com/>
2. Бојовић, Злата и Соња Ћирић, „Међу Лавом и Дрокуном“ (интервју), *Време*, бр. 1266, 9. април 2015. Доступно на: <http://www.vreme.co.rs/cms/view.php?id=1286990>
3. Breen, Benjamin, „The Key of Hell: An Enlightenment Sorcery Manual“: <https://theappendix.net/blog/2014/1/the-key-of-hell-a-sorcery-manual-from-the-enlightenment>
4. Глигоријевић, Мило, „SOS за православље“, *НИН*, 28. 2. 1992: *Башта Балкана*: <http://www.bastabalkana.com/2014/11/milorad-pavic-o-sebi-i-drugima-sos-za-pravoslavlje/>
5. Елиот, Томас Стерн, “Традиција и индивидуални таленат“, доступно на: <http://www.scribd.com/doc/184282113/48948947-T-S-Eliot-Tradicija-i-individualni-talenat-pdf>

6. „Женидба Максима Црнојевића“, http://www.rastko.rs/rastko-cg/umjetnost/maksim_crnojevic.html
7. Житије деспота Стефана Лазаревића, Константина Филозофа, на *Пројекту Растко*: http://www.rastko.rs/knjizevnost/liturgicka/konstantin-zitije_desp_stefana_c.html
8. Јанковић, Милош, “Теологија и симболика иконе“, *Културни херој*: <http://kulturniheroj.com/?p=1705>
9. Катнић-Бакаршић, Marina, *Lingvistička stilistika*, internet izdanje 1999: <http://rss.archives.ceu.hu/archive/00001017/01/18.pdf>
10. Крстић, Марко и Павле Живковић, интервју, „Живимо у кентаур епохи“, *Нови Полис*, <http://www.novipolis.rs/intervju/28644/zivimo-u-kentaur-epohi.html>
11. Лотман, Юрий, „Пиковая дама и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века“, *Фундаментальная электронная библиотека: русская литература и фольклор*. <http://feb-web.ru/feb/classics/critics/lotman/lot/lot-786-.htm>.
12. Лунарни календар: https://sh.wikipedia.org/wiki/Lunarni_kalendar
13. Мирковић, Милица, “Исхрана у Византији“, *Културни херој*, <http://kulturniheroj.com/?p=2441>
14. Мишина, Растко, „Исихазам Григорија Паламе: умна молитва као могућност непосредног Богопознања у Христу“, *Културни херој*: <http://kulturniheroj.com/?p=1807>
15. Недељковић, Миле, „Српски обичајни календар просте 1998“, *Српско наслеђе; Историјске свеске*, бр. 3, март 1998: <http://www.srpsko-nasledje.rs/sr-c/1998/01/article-16.html>
16. Симболика пауна: <http://www.simboli.rs/paun-simbolika/>
17. Симић, Срђан, „Исламска мистика“: http://www.ceir.co.rs/images/stories/rit_13/rit_13_islamska_mistika.pdf
18. Снимци са трибине *Мистицизам у хришћанству и исламу*, на којој су говорили академик Владета Јеротић и др Сеид Халиловић: <http://www.centarkom.rs/aktuelne-vesti/religijska-filozofija/akademik-jerotic-i-halilovic-govorili-o-misticizmu/>
19. Трагична љубав Изабеле Петроци: <http://www.tourism-club.com/index.php?option=info&task=details&ID=47&entityID=0&Itemid=1&levelID=590&tb=0>
20. Hall, Manly P., *The Secret Teaching of All Ages*: <http://secret-teachings.tripod.com/st17.htm>