

ПРВА КЊИГА

УРЕДНИШТВО

Јана Алексић
Мирослав Алексић
Виолета Митровић
Весна Капор
Фрања Петриновић

Главни и одговорни уредник
Фрања Петриновић

Ликовна ојрема
Срђан Филиповић

МАТИЦА СРПСКА
2023

БИБЛИОТЕКА ПРВА КЊИГА 294

Искушавања идентитета
читање *Гвоздене завесе* Милорада Павића

Стеван Јовићевић

О педесетогодишњици објављивања
Гвоздене завесе

Мајци Оливери

„Вредно књижевно и уметничко
остварење постоји само тамо где постоји
тежња за превазилажењем појединца
и трагање за наиндивидуалним
квалитативним вредностима.”

Лисјен Голдман

„Свако време ствара, у уметности бар,
једну своју прошлост и једну своју
традицију, негује своје осећање традиције.
Ако ми успемо да једно такво осећање
традиције постигнемо значи да смо
успели да постигнемо модерно у своме
времену, да будемо савремени.”

Јован Хрисџић

„Једна је од значајних разлика између
књижевности и осталих умјетности што
књижевност има моћ – много више него
ма која друга умјетност – да човјеку
значи више, да човјеку значи доста
других ствари поред оне коју му као
умјетност може значити.”

Свејџозар Пејровић

Случај „Павић” у историји српске књижевности

Књижевнокритичко бављење опусом Мило-рада Павића, уосталом као и уобичајено читање његових текстова које не долази од литерарних стручњака и тумача, у најмању руку подразумева две ствари. Прву препознају тек припадници овдашњег подручја, и она се односи на осећај некаквог чудног, с правом би се могло казати гордељивог задовољства да се на Павићевој мапи топонима и уметничких асоцијација читавају хоризонти *мајичној* културног простора. Друга је пак ствар, извесно, неразлучиви део свачије рецепције, без обзира на то је ли реч о читаоцу из Буенос Ајреса или из Хонг Конга, а тиче се утиска како се, приступајући било којем од Павићевих књижевно-уметничких остварења, све време заправо ишчитава једна велика, никад допричана прича. Обриси те приче, тог јединственог наративног тела што на плодотворан начин у себи кристалише естетске врхунце књижевне традиције – претходних поетика и њихових истакнутих представника – подједнако као и аутентична савремена стајалишта у области филозофије уметности, изнова искрсавају пред нама при сваком дотицају са поетским,

приповедним или најпосле романескним делима овога ствараоца.

Управо овако успостављен редослед жанровски одређених текстова хронолошки прати Павићево појављивање на књижевној сцени и потом уметнички развој њега не као песника, приповедача нити романописца, већ – једноставно и сасвим довољно – Павића, човека коме као да је, попут бројним његовим јунацима, и самом полазило за руком да истовремено буде на различитим местима и у посве друкчијим животним улогама. Међутим, ни у једноме од тих Павића (песник, приповедач, романописац, драматичар, историчар књижевности, преводилац, културолог, есејиста и други Павићи) не треба препознати самосталан поделак професионалне опредељености, самоникао и као такав неодређен потребом да се посматра у ширем опсегу чинилаца који условљавају видове самоостварености појединца. То би само био знак како је овај иначе веома скрупулозни приповедни волшебник успео да свога читаоца још једном „повуче за нос”. Нешто навикнутији читалац на овај необичан аспект пишчеве наративне стратегије – необичан не због изричите инвентивности поступка већ због изванредне истрајности у његовом спровођењу – у свим смисаоним меандрима Павићевог текстуалног опсенарства увек ће изнова видети исто: метафору запањујуће разбокорене имажинације и приповедне енергије.

Многе поделе писаца покаткад се врло неприкладно и неправедно успостављају. Сваки аутор

чији је незаобилазан положај у књижевноисторијским размицањима резултат импресивних естетско-поетичких домаћаја његових литерарних остварења подједнако је заслужан да у свету књижевности, као безграничном царству субјективности и разлика, буде сматран угледним и значајним писцем, без обзира на степен те импресивности. Но, једна нам се подела учинила интересантна и за ову прилику особито уместна.

Наиме, постоје писци чије путеве стваралачког развоја можемо врло једноставно да пратимо следећи замишљену кривуљу са координатама вредности осведочених у њиховим делима. При томе растући вредносни поредак не мора бити и често није сразмеран годинама старости аутора. То су писци који најчешће рано ступају на литерарну позорницу, у њиховим текстовима распознајемо „шавове” рада и сасвим несметано пратимо књижевно сазревање. И мада је готово немогућно замислити реномираног уметника који би био задовољан свиме што начини, а немоли претпоставити да постоји стваралац чија су дела једнако позиционирана на аксиолошкој лествици науке о књижевности (чак је тешко и у свему бити лош у истој мери), ипак одређене ставке у тумачењу опусâ писаца ове врсте нарочито привлаче пажњу.

Њихово свеукупно стваралаштво по обичају одликује извесна разнотоност, како у погледу формално-техничких елемената, а то ће рећи „занатских” домишљања у вези са конструкцијом текста, односно његовим композиционим устројством

и стилем као неком врстом поетике изражавања – било да је реч о језгровитој лирској творевини или пак делу ширег приповедачког замаха – тако и идејно-семантичких елемената, који у жариште интересовања смештају сам језик дела, као његову упосебљујућу раван у чијим оквирима распознајемо *друџосџејену моделативносџ* система какав је књижевност.¹ Како су посреди аутори који се још увек „траже” и експериментишу са сваковрсним могућностима посредовања значења, неретко је случај да различитост поетичких особености испољених у одређеним остварењима једног писца сеже до границе непознавања. Стога се код аутора овога типа готово по правилу издвајају стваралачке *фазе* као потврда генолошко-потолошке хетерогености.

Разуме се, овде часно изузимамо поједине уметнике светскога формата какав је, у оквирима српске књижевности, примерице био Милош Црњански. Он је са лакоћом успео да премости жанровске бедеме и у свему у чему се огледао утиснуо је жиг јединственог и надасве препознатљивог стваралачког израза. Коначно, и као младићу и поткрај

¹ Као уметност, књижевност представља моделативни систем у којем се увек материјализује одређени фрагмент изванкњижевне стварности и унутрашњег света појединца. Она је својеврстан знаковни „микросвет”, затворен у себи. Попут сваког семиотичког система, изграђује се према језичкоме обрасцу. Будући да је свако човеково сазнање у ствари *језичко* сазнање, „све врсте модела који су надграђени над сазнањем – међу њима и уметност – могу се одредити као другостепени моделативни системи” (Lotman 1976: 41).

дуговеког живота пошло му је за руком да са равноправном естетском и уметничком делотворношћу и кредибилитетом трасира пут књижевности чија поетичка исходишта и вредносни домети далеко надилазе рубове националне литературе.

Насупрот томе, писце о којима овде говоримо пре карактеришу такозвани стваралачки „бљескови”, појединачна дела или група невеликог броја остварења која, оглашавајући приметан искорак у контексту свеколике вредносне позиционисаности једнога опуса, бивају регистрована као окоснице читавог литерарног достигнућа писца. Премда се ти „бљескови” обично везују за одређени период сукцесивног појављивања пишчевих остварења, посреди могу бити и тренуци публикације који су годинама удаљени. Са становишта теоријског спекулисања важно је то што се такви текстови испостављају као упоришне тачке у тумачењу поетике аутора. У њима су садржани репрезентативни елементи његовога стваралачког проседеа.

Наравно, овоме би се могло приговорити како се сваки добар књижевник, макар и био из реда оних најзнаменитијих, најпре препознаје по једном, капиталном делу, или, у најбољем случају, по неколико наслова које асоцијативно призивамо у свест при спомену неког од славних имена. Међутим, када се ради о писцима које, помало слободно, овде провизорно настојимо да подведемо под „прву врсту”, валери аксиолошког капацитета њихових дела не подразумевају тек уобичајено

таласање на вредносној лествици већ обзнањеног опуса који је одређен специфичним хронолошким поретком текстова у њему. Разлике у књижевно-уметничкој успелости и естетскоме домашају у тој мери су заострене да се све што претходи остварењу оглашеном као врхунац једнога аутора доживљава као увежбавање, резултат процеса самопроналажења, „наоштравање пера”, а све оно што му следује – уколико ток изградње извесног стваралаштва иде путањом опадајућих вредности – као исход исцрпљености извора имагинације, стилско-изражајни маниризам и уопште литерарно стагнирање.

То су најчешће такозвани „писци једног дела”. Многи њихови текстови су, парадоксално, због изузетне рецепције ремек-дела које их засеђује, унапред осуђени да испуњавају места на прашњавим полицама. Они остају недочитани, изван делокруга аналитичке пажње читалаца. Ипак, у светлу постмодернистички освешћеног светоназора чијим смо се окуларом на тренутак послужили, ваља напоменути и то како се целокупна групација аутора који се мање или више оправдано сматрају „писцима једног дела” исто тако може поделити на оне који се са пуним правом могу уврстити у ствараоце овога типа, оне који су ту са нешто мањим правом, и напоследку оне, што је за нас сада најважније, који то ниуколико нису, а за такве словце у појединим академским круговима.²

² Из тврдње: „Милорад Павић је писац једног великог романа, *Хазарској речника*, којем ниједно касније остварење није

На основу интерпретативног захвата три, по најдубљој идејној сродности одабрана текста из *Гвоздене завесе*, прве целовите³ збирке приповедака Милорада Павића – „Аеродром у Конављу”, „Запис у знаку Девице” и „Икона која кија” – покушаћемо да пружимо књижевнокритичко образложење зашто он *није* писац тек једнога дела. Настојаћемо да покажемо како Павић, упркос читалачком мњењу које му додељује ту стигму, изнад свега припада опречној групи књижевних делатника. Напослетку, такво етикетирање унеколико је неизбежно, што због у оквирима јужнословенских књижевности несамеривог планетарног успеха *Хазарскої речника* (1984), што због понеких теоријских ставова чији је образовни исход опредељење да само поменути роман буде

успео да приближи, или је то успео у малој мери, те је његов опус, у најбољем случају, сасвим просечан” (Ахметагић 2008: 12), могли бисмо уважити први, али никако и други став. Милорад Павић можда јесте писац *једної* великог романа, али он није писао једино романе. Чак и да јесте, његов опус, у којем би се нашао такав класик попут *Хазарскої речника*, нипошто не би могао бити „просечан”, као што то не могу бити ни опуси Владана Деснице, Меше Селимовића или Бранимира Шћепановића; а то су писци који су, у већој мери него Павић, препознатљиви по једном свом капиталном остварењу.

³ Кажемо „целовите” стога што је Павић већ био објавио четири приповетке пре појављивања *Гвоздене завесе* (1973): „Сувише добро урађен посао”, „Вечера у Дубровнику”, „Икона која кија” и „Бахус и леопард”. Појавиле су се у оквиру жанровски хибридне књиге *Месечев камен, ђесме* (1971), која је конципирана као својеврсна литерарна fuga, где се слични или чак исти мотиви функционално варирају у форми песама и прича. Прве три приповетке уврштене су и у *Гвоздену завесу*.

предмет упознавања средњошколаца са једним изванредним опусом. Није занемарљив ни утисак шире читалачке публике да је оно најваљаније што је остало иза пишчевога имена ту сабрано, па се другим не треба ни бавити. О чему је заправо реч?

Није спорно када било ко сматра да се пуни литерарни потенцијал Милорада Павића препознаје у *Хазарском речнику*. Проблематично је, међутим, тврдити да се он препознаје *искључиво* у том делу. Посматрано из књижевнонаучне перспективе садашњице, могло би се рећи да су форма тог текста, тачније романескно уобличени модел лексикографске парадигме као могућност посредовања идеје о иреверзибилној књижевности, али и обрт у претпостављању улоге коју би читаоци требало да имају приликом сусрета са логиком књижевноуметничког света – можда пре неголи иновативнији спектар тема и мотива у односу на оно што је до 1984. године већ био саставни део Павићевог приповедног корпуса – допринели брзометној светској слави романа, а име његовога творца уписали у вечност. Одговор који би се могао дати на питање постављено с тим у вези прилично је једноставан, и уједно нас враћа претходно назначеној диференцијацији писаца, где дугујемо још неколико речи о „другој”, оној преосталој групи аутора којој, верујемо, истински припада и Милорад Павић.

Њега уврштамо у онај корпус аутора који су – иако ствараоци тога ранга постоје од памтивека,

од претхришћанског доба, античких времена и средњовековне концепције свестрано образованог човека – донекле изнова изродиле идеје блиставог и у исти мах страшног двадесетог века. И мада се поредбене линије тога типа можда не би испрва дале замислити, постоје неке неодољиве подударности између Павићевог и Андрићевог стваралачког пута. Оне ће нам бити од користи у настојању да подупремо схватања о особеностима Павића – приповедача и уједно одговоримо због чега је баш *Хазарски речник* морао на такав начин да одјекне у свету.

И један и други писац у књижевне воде упловљавају најпре као песници, потом као приповедачи, а најпосле и као романописци. Ревносни су неговатељи традиције, с тим што један то претежно чини на приповедачки традиционалнији начин, а други то остварује у оквиру потпуно другачијег, постмодерног књижевног дискурса. Подједнако су обузети испредањем опсесивне теме о (не)могућности успостављања личног, дакле психолошког, али исто тако и социјалног, политичког, националног, културног и сваког иног идентитета, опет сваки у свом књижевноуметничком маниру. Обојица – што је врло интересантно – у истој деценији живота, у доста зрелом стваралачком добу, између педесет треће и шездесет друге године, доживљавају неку врсту стваралачке ерупције, исписују своја три значајна романа, при чему размак између година које симболично обележавају Андрићев опус (1945) и опус Милорада Павића (1984)

безмало додирује временски распон између година њиховога рођења.

Овим радом желимо указати на то како је Милорад Павић од оних заиста ретких књижевника који афирмацију стичу већ првим објављеним делом, будући да се оно појављује као резултат обделавања више него дозрелога „књижевног врта”, и то оног обделавања које подразумева искуство бивања са „ове” стране текста, односно искуство читања и тумачења. Књижевна периодика одаје како већ *Палимјесите* (1967), *Месечев камен* (1971) и *Гвоздену завесу* (1973) прати обиље похвалних речи које долазе из пера утицајних критичара, рецензената, али и неких истакнутих аутора, попут песникâ Миодрага Павловића и Љубомира Симовића (в. Павловић 1974 и Симовић 2010).

Све то говори да је посреди писац који до тренутка када је и свет чуо за његово име није тек „наоштравао перо” и без јасно одређених формално-садржинских смерница тражио најподеснији уметнички израз пристајући на осцилације у хоризонту вредности текстова које пише. Готово математички прецизно опшивао је рубове свога измаштаног света, изнова уобличавајући у тој „ученој прози” тематско-мотивске варијетете опробаним поетским и приповедним средствима.⁴

⁴ У књизи *Хазарска ѝризма*, посвећеној тумачењу Павићеве прозе у целисти, Јован Делић први озбиљно и аналитички подробно настоји да укаже на неприкосновену повезаност *Хазарској речника* са приповеткама које су му претходиле. Он се – што је у исти мах интересантно и изузетно храбро – ниједнога

Стога је погрешно до краја схватити *Хазарски речник* као несвакидашњи и, поврх свега, за Павића неочекивани уметнички бљесак, као плод тренутачног излива ингениозне творчеве имагинације. На тај начин ће „стабло заклонити поглед на шуму”, а у свеукупној књижевној заоставштини једног приповедног мађионичара превидеће се смисаоно кохезивна целина, вредносно неуједначена али изнутра дубоко осмишљена.

Најбољи показатељ тога колико је Павић још с почетка богате списатељске каријере у свему оставио траг онога по чему данас распознајемо његов бескрајни књижевни таленат и уопште посвећеност литератури јесте успешно огледање у готово свим жанровима. Малтене идентичне мотиве успевао је да начини окосницом песме или приповетке (касније и романа), остајући притом увек различит у односу на све што је у нас нудила проза седамдесетих.

Павић је, дакле, од самога почетка био Павић, добар песник и још бољи приповедач, а у предстојећој анализи неколико приповедака из *Гвоздене завесе* покушаћемо да укажемо на значај и формативан карактер његове рâne прозе за конституисање поетичког креда што прошива идејну струк-

тренутка не бави постмодернистичким елементима у Павићевим текстовима, већ се, напротив, усредсређује на оно што је у тим текстовима универзално, што надилази пролазну и у много чему помодну природу појединих књижевнотеоријских струјања, и што ће временом засигурно све више добијати на значају (в. Делић 1991: 9–151).

туру свих његових потоњих остварења. Управо је тај кредо и допринео томе да избијање књижевности Милорада Павића изван строго националних граница, у дотад најпрогресивнијој могућној романескној форми, али на добро припремљеном „терену”, уз искуство брижљивог десетогодишњег бављења искључиво структуралним елементима *ѝријоведака*, буде само питање тренутка који на- просто мора да се догоди.

Гвоздена завеса: идеје збирке и њено место у Павићевом белетристичком опусу

Опредељујући се за прву целовиту Павићеву збирку приповедака, вишеструко симболичнога наслова, настојаћемо најпре да приметке постмодерног стваралачког поступка уочимо и у делу које претходи ономе у којем је „званично”, недвосмислено зачет поступак те врсте у нашој књижевности (*Гробница за Бориса Давидовича* Данила Киша, 1976). Тежићемо потом и да посведочимо како је управо у свом дебитантском интегрално приповедном остварењу Павић мање постмодерниста него што ће то касније бити у било ком другом свом делу, и како је чак и без доминантног утицаја те поетичке парадигме био равноправно велик као што ће, како године буду одмицале, то исто бити када буде скоро незамисливо посматрати његов положај изван делокруга постмодерне књижевности. Тако ћемо при покушају реafirмације *Гвоздене завесе* – књиге која представља чудесан поетички рез у целокупном Павићевом стваралачком подухвату – следити амбивалентност која се намеће као њено прво обележје.

У тој књизи све је сабрано: постајање аутора „причописцем”, тачније уметничка превага

приповетке као чворишног жанра чија ће структура, као и у прози Иве Андрића пре тога, а Горана Петровића после, бити распознатљива у скоро свим његовим будућим, опсежнијим, романескним остварењима; претходно поменути, необични амалгам традиционалног (у одабиру тема и мотива) и постмодерног (у начину интерпретације тих тема и мотива, односно њиховоме приповедном обликовању), чиме се потврђује *йалимйсесѣносѣ* као стваралачко начело допуњавања, а не обнављања књижевне прошлости; изразита инвентивност и снага приповедне комбинаторике испољене унутар овешталог жанра којем припада литература пресудно обележена фантастиком⁵; затим метатекстуално усложњавање релације аутор – читалац – дело; лапидаран, стилски беспрекоран језички израз⁶; напослетку, готово традиционалан, андрићевски начин приповедања, којем се „[о]сим кореспонденције са историјом Павић [...] приближава основном објективношћу језика” (Лукић 1974:

⁵ Премда се и код Павића фантастика доживљава као једина реалност изван које сусрет различитих светова, култура и временских епоха није могућ, она је ипак знатно друкчија од оне у Булгаковљевој, Борхесовој или пак Маркесовој прози.

⁶ Тај израз је крцат барокним и маниристичким стилско-реторичким средствима као што су: кончета, лирско поентирање, карактеристични значењски обрти, сентенциозни искази, фигуре гомилања, бизарне метафоре, алегорије и поређења што укидају рационалност и микронски ситне описе чине зачудним до границе повлашћености у највишем, идејном слоју текста. У исти мах богат је мелодиозном, архаичном лексиком нашега средњовековља, при чему је све заоденуто привидном једноставношћу лирски интониране наратије.

319). У оквиру таквог приповедања Павић успева да разгради основне моделе на којима почива логика казивања модернистичке провенијенције, неретко склона миметичности и начелима која превасходно одређују реалистички стваралачки поступак, истовремено се служећи приповедачком логиком која на њу неодољиво подсећа.

Све је ово неопходно назначити јер је реч о оној врсти приповедне збирке у којој сваки појединачни текст задобија пун значењски потенцијал тек пошто се сагледа кроз оптику идејно-творачких елемената који функционишу на нивоу свакога од њих, чинећи их на тај начин тек индивидуалним крацима једног општег система вредности. Сви текстови, или бар највећи број њих, тај систем вредности варирају како на тематско-мотивском нивоу тако и на плану наративних поступака. Идејно-творачки елементи збирке су и сами, сходно различитом сижејном материјалу искоришћеном за приповедно обликовање сваког од појединачних светова, у већој или мањој мери испољени од приче до приче. Они неумитно представљају полазиште у откривању било којих могућних значењских „застора” текста, па тако и оних који се због дубоке идејне сродности називу у тематици три посве различите приповетке.⁷

⁷ Отуд је проблематична тврдња према којој: „Павићева проза ретко оставља утисак да је управо онаква каква је морала бити, да је заокружена, целовита и да би измена или искључивање (као и укључивање) неког дела из ње, било шта изменила” (Ахметагић 2008: 31). Сваку од прича које ћемо проучавати

Биће довољно да, за ову прилику, у циљу избегавања извесних понављања при разлагању свих варијетета идејно-творачких елемената који конституишу исту смисаону вертикалу одабраних текстова, региструјемо само оне који прате садржину једног од њих – „Записа у знаку Девице”. Потом ћемо аналитичку пажњу посветити могућностима компаративног сагледавања феномена *идентитетарне вицеслојности*⁸. Тај феномен представља укрсницу симболичких значења прича одабраних да наречену идејну сродност овде презентују. Но, пре тога, овде треба напоменути још једну појединост.

Разумети идејност *Гвоздене завесе* значи интерпретирати реалистички и метафорички слој сваке приче, и у свеукупном тематско-мотивском склопу Павићеве збирке уочити „тачке пресека” које би важиле као заједнички именилац једне

одликују заокруженост и јединство садржаја и форме, квалитети које налазимо у сваком ваљаном и универзално вредном књижевном делу. У тим текстовима је, верујемо, сваки детаљ са правом ту где јесте. Према мишљењу Јасмине Ахметагић, „дисциплину, помност и будност мисли” од читаоца захтева „*Хазарски речник*, али ниједно друго Павићево дело” (Исто, 39).

⁸ Идентитет уопште одређује се као „истоветност суштинског карактера упркос површним разликама” (English – English 1972: 178). Рикер говори о два појма идентитета: постоји „с једне стране идентичност као истост (латински: *idem*; енглески: *sameness*; њемачки: *Gleichheit*), с друге идентитет као ипсентет (латински: *ipse*; енглески: *selfhood*; њемачки: *Selbstheit*)” (Рикер 2004: 122). Даље у раду држаћемо се Рикеровог првог схватања идентитета, према којем је он пресудно одређен „питањем сталности у времену” (Исто, 123).

специфично устројене ауторске осећајности. Та осећајност симболички је изражена кроз измаштани свет како би заправо на аутентичан начин био оспољен особит доживљај стварности. Свако уметничко остварење, најшире посматрано, настаје као резултат неке врсте доживљаја *сīварносīи*, чак и када она није чисто емпиријски схваћена. Оно што Павић настоји да проговори о тој стварности, о стварности свога времена, и што би, дакле, представљало идејни комплекс *Гвоздене завесе*, имплицитно је садржано у ставу који одређени јунаци збирке треба да заузму према ономе што савремена друштвена теорија именује *културним идентитетом*⁹.

Од тог става, односно од тога да ли је он у основи афирмативан или пак не, како ћемо видети, зависиће хоће ли они успети да превазиђу извесна искушења и остваре коначни смисао свога постојања. Крајњи исходи њиховог поступања у одсудним тренуцима, оног поступања које је нужно условљено степеном њихове освешћености самог осећања припадања одређеној традицији, замишљени

⁹ „Културни идентитет је самосвети припадника једне групе која историјски настаје и развија се у зависности од критеријума које има група усвојивања у односима са другим друштвеним групама”. Пут према оном значењу културног идентитета које важи у савремености, и које подразумева вид „колективне свести/осећања припадности заснованог на спознаји неких заједничких одредница (језик, раса, територија, религија...) које у датој ситуацији представљају основ поистовећивања (идентификације)”, трасирао је Лисјен Пај [Lucian Pye] (Stojković 1993: 20–21, 26).

су тако да покрећу мрежу значењских асоцијација које онда реперкусирају у контексту стварности самога читаоца, упућујући га на темељне вредности до којих би требало да држи. Тиме се уједно разоткрива једна суптилно провучена али надасве скрупулозно реализована црта Павићеве прозе: њена *анђажованост*. И то она прѣва: ангажованост уметника у најпозитивнијем значењу речи.¹⁰

Према томе, ако бисмо хтели да до краја упро- стимо ствари, могли бисмо рећи да је најкраћи пут до језгра идејног концепта збирке заправо онај који води преко разумевања истинске природе културног идентитета. То се непрекидно издваја као значењска окосница прича. До важности тог идентитета аутору је толико стало да га доследно

¹⁰ У том кључу ваља разумети наше коришћење појма какав је, на пример, „јунак-функција”. Тај појам у нашем случају нема оно значење које му се приписује када је реч о интерпретацији дела из домена социјалне, то јест друштвено ангажоване литературе, или уопште домена било које литературе чији је хоризонт *уметничког* значајно сужен и усклађен са принципима који налажу потребу за идеолошком правоверношћу и различитим видовима утилитарних тенденција. Апострофирајући извесну „функцију” Павићевих јунака, ми заправо покушавамо да говоримо о нечем потпуно супротном од онога што подразумева лимитираност могућног уметничког капацитета одређеног дела; нечем што би се пре могло разумети као ауторово настојање да се потпуно усредсреди управо на естетско-поетичке елементе књижевноуметничког остварења – на оне елементе што утврђују „законитости” једне измаштане стварности – да би онда у најдубљем, симболичком слоју текста читаоцу оставио простор за разумевање идеја које превасходно упућују на универзалне вредности и у себи сабирају једну врсту хуманистичког потенцијала.

утврђује као предуслов смислотворности појединчевог постојања.

У том смислу би за тумача *Гвоздене завесе* који превасходно има намеру да најуже схваћено интерпретира идејност дела било сасвим довољно да, када већ препозна у којој мери је *однос* јунака према културном идентитету најпре семантички повлашћен на сижејном плану – па самим тим и одређујућ за идејни план, у којем савремени читалац види залог свевремене вредности дела – само образложи о каквом је заправо културном идентитету реч и са којом га традицијом Павић тачно доводи у везу. Затим би његову пресудну важност једноставно могао да поткрепи примерима на основу којих би је и обичан читалац могао спознати, и то тако што би напосто разликовао значењске импликације јунаковог приклањања (не)писаним законитостима традиције од оних које прате јунаково превиђање одређених духовних принципа на којима та традиција почива.

Само, иако би на тај начин била осветљена поменута идејност, као аспект књижевног остварења у оквиру којег се испољавају највиша и најкомплекснија уметничка својства једнога текста, то би ипак био један површан поступак синтетичког усредсређивања на метафорички слој прича. Приступајући таквом поступку – искључиво се оријентишући на два пола могућног одношења јунака према важности унапред претпостављеног и утолико подразумеваног културног идентитета – тумач би пренебрегао свеукупност значењски

упосебљујућих *разлоја* који, у случају сваког од јунака појединачно, уопште конституишу природу потврђивања, односно одрицања те важности. Он би тиме запоставио „чињеницу да особа о којој се говори, да дјелатник од кога зависи дјеловање, имају једну историју, боље рећи јесу своја властита историја” (Рикер 2004: 120). Ти разлози су посредством различитих приповедачких поступака запретени у конотативним компонентама реалистичког слоја прича.

Другим речима, пуко дочарати последњи, највиши степен укупног уметничког капацитета дела значило би занемарити да питање *какав* је јунаков однос према културном идентитету, своју оправдано пресудну важност у интерпретацији идејног слоја збирке заузима пре свега након што се одгонетне смисао питања *зачињено* је тај однос баш такав *какав* јесте, било да је он афирмативан или не. У складу са модерном теоријом деловања, према којој постоји несумњива повезаност између делања и његовог покретача,

„питања *ко?*, *чињено*? и *зачињено*?, кад се примјене на семантичко поље дјеловања, творе једну мрежу узајамних значења тако да је са могућношћу одговарања на једно од њих дата и могућност одговора и на свако друго које припада истом кругу смисла” (Исто, 95).

Управо би у том контексту поглед мање радозналости тумача био одвраћен од прости чињенице

да у основи постоје само две врсте става према културном идентитету, али да је зато узрока и повода који јунака наводе да се за један од њих определи небројено много; тачније да је, шире посматрано, однос појединца према колективном идентитету, који се „устпоставља посредством постојања заједничког живота, заједничких вредности, заједничких симбола” (Stojković 1993: 47), неизоставно повезан са концепцијом његовог *личног идентитета*¹¹.

Као што се свест о значају припадања некаквој широј и појединцу надређеној целини сваки пут рађа као резултат индивидуалне, личне мисаоне активности човека који промишља своје место у ланцу историје и покушава да спозна вишу сврховитост постојања, исто тако се и – обрнуто – нераскидива скопчаност личног идентитета са националним и културним превасходно огледа у немогућности појединца да, како нам још Платон показује на почетку *Државе*, у свету бивствује изван интеракција са другим људима, односно да, уопште узев, на простору који није простор неке државе оствари било какву врсту личног интереса (Platon 2017: 41–42). Држава значи њен народ, а народ – то је његова традиција. Идеју о узајамној условљености појединца и колектива, која

¹¹ Персонални идентитет везан је за чињеницу „да једна индивидуа остаје оно што је, друкчија и различита од других, и поред свих промена у њеним активностима и психобиолошкој структури”. То је „субјективно осећање о континуираном личном постојању” (English – English 1972: 367).

подразумева да колективно настаје као скуп појединачног, али да појединачно добија своје сржно утемељење тек у колективу, настојаћемо да у централном делу овога рада следимо и на строго формалноме плану, а то ће рећи на плану самог поступка интерпретације одређених феномена збирке.

Тај поступак подразумеваће реализовање концепције херменеутичког круга, и то на следећи начин. Фундаментална премиса да се део разуме из целине и да се целина разуме из њених делова јасна је, али у основи је проблематична и за тумача књижевности недовољно инструктивна. Процес разумевања тако се испоставља као бескрајно кретање у кругу, из којег увек проистиче како је „разумевање нечег могуће само у случају када оно што хоћемо разумети већ од раније разумемо” (Uzelac 2011: 324). Отуда делови било које целине могу бити тумачени као њени делови тек из већ појмљене целине, дакле тек пошто пре тога схватимо идеју управо те целине, а не неке друге.

Фридрих Шлајермахер, чије ћемо увиде у могућности ваљаног херменеутичког подухвата начелно настојати да следимо, разумевање схвата као изричито недовршив процес, као непрестано кретање у кругу.¹² Међутим, оно је за њега исто тако једна креативна делатност, која од тумача текста

¹² Фридрих Шлајермахер први је поставио питање о томе како је уопште могуће разумети духовно наслеђе, и у ономе што је оставио иза себе садржани су сви проблеми тумачења и разумевања. За подробније разумевање начела ваљаног хер-

захтева да се уживи у унутрашњи свет аутора не би ли расветлио уметнички потенцијал његовога стваралачког мишљења.¹³ Тако, према мишљењу

менеутичког подухвата – у оном смислу у којем то подразумевају Шлајермахерова становишта – вид. Šlajermaher 2002.

¹³ Наше проучавање Павићеве збирке методолошки је засновано на комбиновању принципа традиционалне херменеутике и феноменологије. И једном и другом приступу заједничко је уважавање пишчеве намере, то јест потреба за извесним успостављањем везе са свешћу аутора. Насупрот традиционалној, постхајдегеријанска херменеутика обеснажује пишчеву *намеру* да нешто каже. Тако, рецимо, Гадамер иронично говори о Шлајермахеровом напору да „поново пронађе ‘полазну тачку спајања’ у духу умјетника, што тек треба да учини потпуно разумљивим значење неког умјетничког дјела [...]” (Gadamer 1978: 197). Према Гадамеровом мишљењу, значење неког текста никада се не исцрпљује у намерама његовога творца, већ зависи од историјских и културних контекста са чијим променама поприма нова значења (Компањон 2001: 74). Уз нужан опрез према томе, ипак мислимо да се *Гвозденој завеси* може и мора приступити из угла традиционалне херменеутике. То је „херменеутика вере”, а не „сумње”, и за њу Рикер везује „сабирање смисла” и „сјећање на битак” (Riker 2005: 38, 39). Такође, наше истраживање унеколико јесте феноменолошки оријентисано, будући да „[з]а феноменологију је ‘сагледавање суштине’ (Wesensschau) једна од најглавнијих тема и полазна тачка у њеним разматрањима” (Константиновић 1969: 75). Премда је, наравно, велико питање може ли се до краја издржати Хусерлова тврдња да „истина је само једна једина, без обзира на то да ли је у својим судовима сагледавају људи или не људи, анђели или богови” (према: Буџинска – Markovski 2009: 92), „сагледавање суштине” имплицира да је до неког објективног значења ипак могућно допрети. За Хајдегера и Гадамера „значање какво јесте” не постоји. Таквом становишту противи се Е. Д. Хирш, сматрајући да оно води у свеопшти релативизам. Мада је немогућно да неопозиво тврдимо како су „нагађања

Шлајермахера, непрестано враћање од целине деловима и, опет, од делова целини, отвара могућност да се смисао једног дела може потенцијално мењати сваки пут када се преиспитује његово место у целини. Целина се више не доживљава као некаква окоштала и ограничена структура, већ се њен свеукупни смисаони опсег стално шири у складу са инвентивношћу тумачевога поступања. То значи да се, посматрано са становишта разумевања конкретног *књижевноуметничког* остварења, у тексту изнова продубљује оно што ће доцније Хусерл и Гадамер бити склони да сматрају *хоризонтношћу* значења.¹⁴

која вршимо приликом тумачења тачна, ми знамо да она *могу* да буду тачна и да је циљ тумачења као дисциплине стално повећавање вероватноће да су тачна” (Hirš 1983: 231, 276–297). Слично Хусерлу, за кога „језик је тек споредна дјелатност што даје име значењима којима ја већ унапријед располажем” (Eaghton 1987: 75), Хирш сматра да је значење садржано у свести, а не у речима: то је оно што писац *намерава* да (по)каже. Писци делу дају значење (meaning), а читаоци му придају смисао (significance). Док се смисао може мењати кроз историју, при чему се конституише кроз везу значења и друштвеног контекста с којим се оно током рецепције доводи у везу, значења остају непроменљива (Hirš 1983: 238–245). Тумач, дакле, *рекреира* књижевно дело које има пред собом. Иако то не треба схватити дословно, он на путу успостављања властитога доживљаја текста мора рачунати и са „односима који су саобразни онима које је доживео изворни стваралац” (Deuey 1958: 54). На ултимативну важност ствараочевог имагинације указује и Жорж Пуле: „[p]азумети књижевно дело значи дозволити бићу које га је написало да се у нама покаже за нас” (према: Bužinjska – Markovski 2009: 106).

¹⁴ О томе како је текао сам развој херменеутичке методе и на који начин су је схватили и примењивали проминентни филозофи и књижевни мислиоци, вид. Gadamer 1978: 203–440.

Према томе, херменеутичко кружење од општег ка појединачном и, назад, од појединачног ка општем, у нашем случају подразумеваће две основне ствари. Сходно приповедним средствима која функционишу на нивоу сваке од дужих прича *Гвоздене завесе*, а која, као формалан аспект стваралачког поступка, уједно утврђују услове да се, и садржински, преко секундарног, метафоричког слоја текстова развије универзална идеја о важности културног идентитета, размотрићемо на који начин тематска језгра три конкретне приче одражавају то идејно јединство збирке. Потом ћемо на основу онога што представља укрсницу симболичких значења искључиво тих прича, а што се огледа у различитим видовима условљености (не)афирмативног односа јунака¹⁵ према културном идентитету (не)утемељеношћу¹⁵ њиховог личног, психолошког идентитета, видети у којој би мери сплет интерпретативних закључака што дубоко засецају у идејни слој појединачних, али проми-

¹⁵ Неутемељеност или некохерентност идентитета нарочито је наглашена у постмодерни. Постмодерни филозофи попут Фукоа, Делеза, Дерида и Ватима, од којих су сви инспирисани Ничеовим полемикама упереним против комплементарних концепата истине и субјективности, битно проблематизују уверење Декарта и немачких идеалиста да је људска субјективност извор целокупне стварности или истине и да је она усидрена у мисли. Они откривају да „субјект није фундаментални или исходишни ентитет, већ подређена или дезинтегришућа инстанца: производ констелација моћи (Фуко) и идеологија (Алтисер) или нестабилан епифеномен несвесног и његових импулса (Лакан). У последњем случају обележен је дисконтинуитетом и контингентношћу” (Zima 2015: 3).

шљено одабраних текстова, могао да прошири и догради целокупни значењски хоризонт збирке. Вратимо се сада причи „Запис у знаку Девике” и идејно-творачким елементима помоћу којих је стваралачки реализован назначени феномен идентитарне вишеслојности.

„Запис у знаку Девике” као парадигма успелости формално- садржинског склопа збирке

„Запис у знаку Девике”, као и „Крчма код седам сиса”, спада у групу приметно дужих приповедака збирке. Реч је о једној од пет најдужих приповедака које је Павић уопште написао. Већ својом издвојеношћу обимом она друкчије осветљава рђаног Павића, ког, барем када је реч о прози, првенствено познајемо као мајстора нешто краће приче. Међутим, управо је обим ове приче оно што је битно условило да се у њој раскриле неке наоко неслућене дубине приповедачких могућности. До њихових максималних домета ће се допрети када, двадесетак година касније, продуктиван садржински потенцијал „Записа” изнова окупира пишчеву машту и посредством технике аутоцитата буде искоришћен за тематско језгро романа *Унућраишња сѣрана вејра* (1991), остварења далекосежнијег алузивног слоја.

Обим приче је, такође, на својеврстан начин условио да се касније толико препознатљив павићевски стил овде застре густом мрежом различитих језичких модела и само привидно прикрије, „загуши”. На први поглед (и не даље од тога) читалац препознаје тип приповедања својствен

реалистичком стваралачком поступку, чији наративни интерес није толико да фиксира симболички кодирану стварност, већ да богатством дескрипције између стварности и минуциозно предочене уметничке слике стави знак једнакости. Напоследку, обимом „Записа у знаку Девнице” отворен је приповедни простор који је омогућио да се активирањем свих сржних мотива збирке у највишем степену манифестује *значањска* раван дела, и то тако да управо она однесе превагу над оном равни која се тиче домишљатости испољене спрам формалнога устројства текста. Тиме поглавито ова прича, али на свој начин и остали текстови који уз њу стоје, битно доприноси издвајању *Гвоздене завесе* као примера Павићевог остварења где је однос важности између онога *како* је нешто написано и онога *шта* је написано закључен са толиком разликом у опредељености за садржај. Да ли то, међутим, треба разумети као Павићево првобитно колебање око приклањања поетици постмодерне?

Већ смо напоменули како је Павић у својој првој збирци прича мање постмодерниста него икада касније, али то ниуколико не значи да се и овде није обилато служио прерогативима постмодернистичке поетичке парадигме. Она је Павићу била блиска још у *Палимјесџима* (1967) и од ње никада није одустао, већ је сваким следећим остварењем померао границе њених могућности и смањивао разлику у пропорцији важности између форме и садржине у тексту све док не би досегао

тачку у којој су оба чиниоца равноправно заступљена, то јест у којој се они потврђују у најподеснијој узајамности.

Реч је заправо о томе да су елементи постмодернистичког стилско-поетичког концепта у *Гвозденој завеси*, дакле на самом почетку Павићевог списатељског позвања, за разлику од онога што је случај у другим, потоњим његовим делима, искоришћени само у оној мери у којој су они стављени у службу проношења идеја из *слоја значења*, да се по ко зна који пут ослонимо на терминологију својствену Ингарденовом феноменолошком методу.¹⁶ Они су, према томе, оквир, „љуштура”, по себи много су мање иновативни него што ће то

¹⁶ Феноменолошки метод Романа Ингардена у најширем смислу речи може се разумети као плод нарочите потребе да се књижевноуметничко дело не доживљава као нешто што је монолитно, јединствено, неиздиференцирано, већ да се у њему уоче „различити ‘моменти’ (‘елементи’, ‘делови’, ‘димензије’, итд. – већ према терминологији која се употребљава)” који би пре свега требало да покажу како је то дело једна изузетно сложена творевина, творевина која је саздана на многоструким аспектима, али тако да ипак ниједнога тренутка не престаје да буде целина која има карактер органског јединства (Стојановић 2011: 99–101). Управо такви „моменти”, то јест делови или елементи у Ингарденовим студијама, од којих је свакако најзначајнија *Књижевно уметничко дело* (*Das literarische Kunstwerk*, 1963), називају се *слојевима*. Четири слоја иманентна сваком књижевноуметничком остварењу односе се на *звук*, *значење*, *приказане предметности* и *схему видова* у којој су те предметности приказане. При томе ваља напоменути да је у Ингарденовом феноменолошком методу, због свог потенцијала *вицезначности*, као кључни елемент структуре дела уочен баш *слој значења* (Исто).

бити елементи који творе домишљату стваралачку архитектонику три будућа романа и осталих дела из познога доба његовога стваралаштва.

Разлог због којег су постмодернистичке стилско-поетичке појединости мање иновативне од тих накнадно коришћених елемената лежи управо у томе што се ови потоњи, већ због изразите упечатљивости начина на који и графички и поетички доживљавамо доцније објављене Павићеве текстове – начина на који су споља и изнутра конструисани – смештају као њихово поетичко прочеље, као њихово „лице” заоденуто *арс комбинаториом*. Она је учињена довољно самосвојним поетичким својством да би била предмет чак и једног засебног, крајње индивидуалног тумачења. У њој се често исцрпљује крајњи смисаони домет позних Павићевих текстова, што је, разуме се, знатно сузило њихову укупну уметничку вредност.

Зато ова збирка допушта поглед на Павићево стваралаштво и из једног конвенционалнијег угла него што је то обично случај када су његова остварења у питању. Оног угла који не подразумева анализу произашлу из тумачења уобичајене павићевске „игре” са текстом, да то тако назовемо, већ анализу усмерену ка одгонетању значења посредованог нешто традиционалнијим начином: класичним поступцима нарације, карактеризацијом и мотивацијом јунака. То значење садржано је у поетичким законитостима једног доста стабилног, „очуваног” приповедног света који почива на

разгранатој, поступно изграђиваној фабули и развијеним ликовима, а који није (или барем није у целости) конструкт некаквог метатекстуалног светоназора што огољује и растаче упоришне чињенице приче не би ли сугерисао њену „смрт” и, као једину истину коју уметност може да пружи, пројавио неустановљивост сваке истине.¹⁷

Таква уметничка концепција, која за циљ има да разгради и преобликује видове традиционалног успостављања поетичких релација између форме и садржине, између графике и семантике, спољашњег и унутрашњег композиционог устројства дела, да пружи нова наративна средства за обликовање текстуалне стварности и наговести могућност да се управо на тим „напрслинама” које одељују приповедачки непредочиву реалност од поетичке истиносности измаштаног света читавају другачије литерарне вредности – више је знамење доцнијег пишевог задирања у дубине постмодерног писма, постепено освајаног. То писмо, које се покатакд претвара у готово неразмрсиво клупко творачких инвенција што саме себи постају сврха и значењски слој текста потискују на ивицу одрживости, у аксиолошком смислу причи претпоставља *йричање*.

¹⁷ Постмодернизам оштро осуђује илузију „последње истине”, својствену модерним. „Па, ако илузија ‘последње истине’ обавезује на трагање за њом, признавање одсуства истине (не и евентуалне немоћи да се она досегне или изрази), значи априорно одустајање од трагања и препуштање муљу необавезности” (Ахметагић 2008: 25).

Оно је овде још увек спутано и засенчено тематиком која, између осталог, покреће и питање које ће нас у предстојећој анализи три одабране приче превасходно занимати, а које се односи на потрагу за изгубљеним идентитетима, како личним и колективним (културним) тако и поетичким. То питање свакако је уцртано и у смисаоно језгро „Записа у знаку Девике”, посредством чије се идејно-тематске заснованости на традицији *Гвоздена завеса* открива, не као збирка-идеја, већ као збирка идеја; као симболични поетички одраз претрајалог поверења у наратив, у домаћу књижевну баштину, у дух свеукупне културне прошлости који битно одређује и човеково место у садашњости, односно његову способност да у ланцу повесних збивања непрестано учествује као појединац који има свест о властитим коренима.

Већ насловом збирке упућени смо на симболичку вишеслојност као стално место Павићеве прозе, а то ће рећи на схватање границе, у политичком смислу речи, као линије која међи две зараћене територије, силе Истока и Запада, али такође и као линије која, пресецајући Балкан, заправо подразумева трансверзалу свеколиког учинка људске духовности спрам којег се савремени човек одређује као мислеће биће. Та граница дубоко засеца у простор интерферирања два различита културолошка кода, европског и азијског, у простор који, остајући столећима изложен радијантном дејству медитеранских култура – античке хеленске, потом римске, а онда и источнохришћанске,

византијске културе – дефинише вредносну лествицу актуалних достигнућа светске науке, уметности и филозофије.

Као и сви други текстови који заједно уцеловљују јединствено идејно плетиво збирке, а нарочито попут остале две приповетке одабране да презентују значењска жаришта збирке, и „Запис у знаку Девике” као тематску окосницу има својеврстан граничник, један осетљив културно-духовни простор који сада (стваралачком) бравом треба да опише главни јунак приче Радача Чихорић, један, како ћемо видети, посве необичан ковач, дунђерин и пчелар. Измаштани свет овога текста обележен је неким од карактеристичних приповедних средстава Павићевог стваралачког поступка, која ћемо пратити онако како буду коришћена у изградњи свих слојева значења приче. У тим слојевима, као и у слојевима значења преостала два за интерпретацију изабрана текста, садржана је њихова дијалектичка природа која им истовремено обезбеђује статус и парадигматичних и унеколико крајње атипичних Павићевих приповедака.

Просторно-временска одређеност наратије условљена је фантастиком, у чијем се делокругу укрштају сви кључни чиниоци који ову причу обременују смислом. Они свој уметнички легитимитет црпе из немиметичког, постмодерног дискурса, као поетичког исходишта (а не одредишта) у контексту запретања херменеутички нај-

далекосежнијег хоризонта значења.¹⁸ Само, када се приповетка чита први пут, тешко да би се могло запазити било шта одступајуће од онога што је, условно речено, „стварно”, могуће. Све делује извесно, готово миметички извесно, да би се тек пажљивим накнадним читањем открило присуство различитих фантастичких парадигми. Један од разлога за такав утисак маркира и сам аутор, недвосмислено аутопоетички оријентисан, у нешто краћем есеју под називом „Хазарски ћуп и друга лажна сећања”. У том есеју, који је заправо читава мала студија о немиметичкој књижевности, он тврди како је задатак фантастике да усклади логичко и иреално метафизичко „тако да нам не смета”. Фантастика „за разлику од бајке успоставља логични и уверљив, чак неосетан прелаз од реалног ка иреалном, од могућег и свакодневног ка немогућем” (Павић 1985: 270).

Нужност вишекратног читања којим се до симболичког слоја значења долази раскривањем застора реалистичких збивања сугерисана је већ и завршним текстом у збирци, који и јесте и није њен

¹⁸ Јасмина Ахметагић за Павићеву фантастику везује „превласт произвољности и алогичност која нема меру” (Ахметагић 2008: 30), али то није случај у збирци која је предмет наше анализе. Критикујући склоност постмодерниста да Борхеса пошто-пото својатају, Ахметагићева поводом Борхесове фантастике истиче нешто што зацело важи и за Павића, и то *не само* када је посреду *Хазарски речник*: „фантастика у његовом делу није сама себи сврха, већ је увек средство за исказивање промишљеног/ученог о животу, човековим менама и тематизовање мистичног искуства ванвремености” (Исто, 50).

„Поговор”. Он је метатекстуално надређен претходно нанизаним причама и пружа специфичне информације које се тичу њиховога настанка. Будући да је проткан истим уметничким стилем казивања, такође је и неразлучиви део тих прича, и доноси неке значајне аутопоетичке смернице које доприносе њиховом подробнијем разумевању. Разастирући помало значењску „завесу” уводне приче збирке, тако онај ко је на средокраћи Павића – аутора и једног од његових многих приповедачких лица овде, између осталог, вели и следеће:

„У сваком случају, читалац је сигурно приметио да већ први међу текстовима ове књиге личи на малу загонетку која се разрешава тек у последњој реченици повести. [...] Онога тренутка када се на крају првог читања дознају имена јунака, ново читање више никада неће имати онај укус реалног збивања, који је брижљиво сугерисан за прво читање” (Исто, 201–202).¹⁹

Загонетка запретена у првој причи која је предмет нашега разматрања неће се разрешити откривањем именâ главних јунака на самоме крају текста, већ откривањем духовно-семантичког потенци-

¹⁹ Чак и када то није аутопоетички сугерисано и/или искоришћено у својству наративне стратегије, за све књижевне текстове важи да је процес читања селективан и да је потенцијални текст бескрајно богатији од сваке његове индивидуалне конкретизације. То поткрепљује и чињеница да „друго читање књижевног дјела често производи друкчији дојам него прво” (Izer 2003: 146).

јала записа што га у кризном егзистенцијалном часу главни јунак ове „повести” оставља у земљи — а не у књизи, алатом за копање — а не пером. Али, како бисмо до тог записа доспели, те га повезали са оним духовно-семантичким потенцијалом који је сабран у деловању главних јунака преостала два текста, најпре треба да видимо шта нам сама прича доноси и која су то приповедна средства што су условила подастирање њеног значењског слоја, учинивши је, како смо казали, и парадигматичном и атипичном у односу на „околне” приче.

Приповетка „Запис у знаку Девике” готово у целости исприповедана је у трећем лицу, да би пред сам крај била окончана упечатљивом метатекстуалном упадицом „писца ових редова”, која би требало да подупре поузданост претходног нараторовог казивања, а у ствари само разоткрива поетичку стигматизованост целокупног приповедања *йсеудолиџерарношћу*. Наиме, као што је то случај са највећим бројем прича из *Гвоздене завесе*, и овде је претежно реч о приповедачу у трећем лицу чија је објективност наратије у одређеном смислу заснована на тематици коју посредује. Он је свезнајућ и у односу на предмет казивања дистанциран. Оглашава се из перспективе каква доликује хроничару, летописцу или пак биографу који прилежно бележи околности из живота знаменитог појединца националне прошлости. Међутим, његово приповедање уједно је битно одређено фантастиком као жанром препознатљивих поетичких (не)законитости.

Оно прати судбину јунака чије постојање тешко да можемо с пуном одговорношћу историјски потврдити. Спорадична „укључења” приповедача у првом лицу који се готово по правилу, без икакве разлике у особеностима тона и стила нарације, оглашава као какав сведок збивања, издавач рукописа или пак проналазач преписки које је неко други, давно, водио, повод су да будемо упућени на изворе чија аутентичност није сасвим извесна. Тиме се открива обзор чудесне псеудолитерарности и *ipse dixit* историјског читавога текста. Привидна објективност у начину казивања сада више није условљена само природом посредоване тематике већ и специфичном настројеношћу онога коме је, будући да је тој тематици очито (мета) текстуално инхерентан, стало да њен поетички статус зајамчи. То се, теоријски посматрано, у потпуности уподобљава постмодерном третману истине, а поготову историје, која, како је то сматрао Пол Рикер, колико год се трудила да брани „објективну” стварност у својим текстовима, заправо увек представља само однос према памћењу.²⁰

²⁰ Историју, према мишљењу Пола Рикера, упркос њеним документаристичким, научним и номолошким претензијама, ипак ваља разумети као облик нарације. О томе шта заправо нарација јесте, какав је проблем референцијалног односа историографског текста према реалности, и у чему се, коначно, састоји допринос тога односа рефигурацији времена, вид. Riker 1993: 121–289. Овакво гледиште оповргава Тери Иглтон: „[п]остмодернизам не даје нову нарацију о историји, он управо пориче да историја може, у било ком смислу, имати облик приче” (Иглтон 1997: 46).

Прича прати одрастање и животни пут Радаче Чихорића, нећака фра Радича Чихорића, који је протагониста приче *Вечера у Дубровнику*. Тиме се успостављају и непосредне значењске везе између различитих текстова збирке. Примарни, могло би се рећи реалистички слој значења „Записа у знаку Девике”, као исходиште свих накнадних симболичких наноса, открива, укратко казано, причу о младићу Радачи или Миљку Чихорићу, дакле некоме коме је „рад мио” и ко је активно упослен у свим кућевним пословима једне дунђерске породице. Схвативши да је већ стекао довољно знања и вештина и усвојио довољно љубави од својих најближих, он једнога дана, на први поглед потпуно неочекивано и донекле исхитрено, одлучује да напусти породичну кућу и покуша да се осамостали. Живећи од музицирања и трговине „између два света, Запада и Истока, Европе и Азије” (Павић 1990: 122), упознаје девојку Деспину, коју покушава да заволи. Како у томе не успева, одлази у један охридски манастир да се закалуђери и добија име Иринеј Захумски. У монашкој ћелији успео је да проведе свега један дан јер кобна 1689. година доноси вести о незадрживом надирању Турака, те се заједно са пријатељем Диомидијем Суботом повлачи уз српски народ ка северу.

Кључни тренутак тог повлачења обележен је његовим саопштењем како: „[д]ошло је време да од свог мрамора нешто зидамо, Диомидије, дошло је време да се вратимо дунђерском послу”

(Исто, 130). Предмети њиховога зидања који ће Турке, ако ови на њих набасају, дуже окупирати похаром и уништавањем, а ако их мимоиђу, остати као трагови њиховог задужбинарства – биће православне цркве чија ће места градње илустровати графички облик грчког слова „тета” (ϑ), јединог слова које је на свом првом и уједно последњем часу писања Радача научио још за свог боравка у очевој кући.

Овако огољено предочен сиже приче која и сама, да се послужимо одређењем које писац (или приповедач?) придаје тексту „Веџвудов прибор за чај”, има „укус реалног збивања, који је брижљиво сугериран за прво читање” (Исто, 201–202), уистину мало тога може да понуди што би допринело пробијању до свих слојева значења. Стога је неопходно да се задржимо на сржним симболичким знамењима која у „питкости” примарнога слоја значења не би требало превидети.

Радња приче временски је омеђена тридесетогодишњим распоном који обухвата период од 1660. до 1690. године. Већ почетни описи који подразумевају неку врсту увода у (псеудо)историјат Чихорића, одиста чувеног српског средњовековног племства, вишеструко су индикативни за одгонетање смисла енигматичног подухвата на који се Радача, односно доцније замонашени Иринеј Захумски, одважио у тренутку првог краха српскога народа, који напушта своје насеобине и, спасавајући голе животе пред налетом Турака, бежи пут севера:

„Чихорићи су живели у Херцеговини у једном крају где се учило појању у цркви пре но азбуци, а воде с њиховог крова отицале су у два мора: с једне стране крова кише су се сливале на Запад до Неретве и Јадрана, а с друге на Исток Дрином у Саву и Дунав до Црног мора” (Исто, 118).

Појање у цркви могло би да се разуме у светлу религијски засноване духовности која је овде у вредносном смислу надређена азбуци схваћеној као симболу књишке учености. Тиме је наговештена могућност да главни јунак, који је изданак породице где је вера цењенија од писма, а реч и дело од словâ, и као *нейисмен* појединац остави виднога трага на историјској позорници света: он битно учествује у прекретничким збивањима која одређују судбину његовога народа. Човек је „као елемент и носилац света не само део природе него и део историје” (Шпенглер 2003: 92). Воде које се са крова Чихорића сливају и пут Истока и пут Запада, и које отичу у два мора, заправо оивичавају културноисторијско подручје које ће бити поприште цивилизацијског судара, а које је иконички сажето у елипсоидни облик грчке графеме „тета”, идеограма Богородице (грч. Θεοτόκος).

На том, дакле, кружно представљеном подручју, протагониста приче, својеврстан јунак-функција, као (могући) симболички конкретизовани српски национ чије огњиште и кров, како ћемо видети, ипак *нису* подједнако натопљени духовном климом из оба смера хоризонталне

компасне линије, треба да изведе управо такав – попречни стваралачки рез (ѿ). Њиме ће означити поновно уцеловљење уздрманог културног идентитета колектива и омогућити продужетак прекинутог духовноисторијског континуитета балканске традиције. Обновљена с Византијом и уједно с њом згасла, она мора допрети и до садашњице.

Радачино приклањање законитостима слѡва и записа може се разумети у контексту сакралног карактера који су у византијској традицији имали култ књиге и писања (в. Skliar 2005: 39). Али, код Павића је прича о прошлости готово увек покушај да се сугерише одговор на нека од горућих питања данашњице. Отуд прошлост најчешће и јесте иницијални покретач радње у његовим причама. Приповедачки је то у *Гвозденој завеси* по правилу изведено смисаоним укрштањем временски разужених догађаја из два или више значењски понекад чак оделита сижејна рукавца. У овој приповеци то се распознаје у метатекстуалном коментару где се истиче како: „писац ових редова је године 1970. приликом једног путовања установио да цркве или црквишта грађевина, које је подигао Миљко или Радача Чихорић, још увек постоје” (Павић 1990: 138).

Тако се питања о изгубљеним вредностима на којима почива традиција једнога народа и о неопходности повратка духовним исконима у којима треба потражити спас фигуративно измештају у дубину двадесетог века. Он је имплицитно сугерисан насловом збирке, који у рецептивну свест

читалаца призива чињеницу о двострукости положаја оновремене Југославије: ње као граничника источног и западног дела „завесе”, са једне стране, али исто тако и ње као чланице политички „несврстаних”, са друге стране. Све то симболички имплицира неку врсту вечите растрзаности, неопредељености становника Балкана, односно раскомаданости његове културе коју сви својатају и чије се порекло негде давно загубило.

Опредељење да се сиже највећег броја прича конципира тако што „[п]осматра се један догађај у прошлости, па се затим у садашњости даје његова паралела поентирана кроз обрт” (Михајловић 1992: 22), омогућило је да се у мрежи скоро математички прецизних мотивационих система Павићевих прича наслутити простор за тумачење које би препознало суптилну сугерисану идеју о релативности времена, то јест претежућој важности начина на који је оно увек предмет једне субјективне перцепције. Као такво, време више није тек подразумевана и структури приповедања инхерентна категорија која приказаним предметностима у тексту обезбеђује смисаону опстојност тако што их, пре свега, смешта у одређену темпоралну раван. Или, у најмању руку, оно није само то. Разуме се, илузорно је аподиктички бранити уверење о могућности одржања наратије која би се одвијала *изван* времена, како год она била идејно заснована и колико год се, чак и граматички посматрано, опирала логици разумевања која у свему настоји да разабере контуре некакве узрочности.

Ипак, чини се како је Павићев модел света, изражен у његовој првој целовитој приповедној збирци, ако ништа друго, макар покушао да понуди једну лепу илузију о без-времену, или, можда боље, *све-времену*, могућној симболичкој равни која израста на пукотинама приповедачки осведочене стварности.

Испрва би се могло претпоставити како измаштани светови Павићевих прича и не рачунају са оном врстом херменеутичког увида који би био инспирисан нечим што надилазили рубове њихове имплицитне композиционе структурисаности. Другим речима, иако је претежно устројен дихотомично, свет *Гвоздене завесе* је, за разлику од онога што је случај са толиким бројем других остварења, поглавито постмодернистички оријентисаних, само наизглед утврђен тако да је спектар херменеутичких могућности мање-више увек саобразив интерпретативном умећу тумача који у његовој дијегетичкој распоућености на *време ипријоведања* и *испријоведано време* треба да успоставља смисаони рам све време „ослушкујући” глас *ауџорийаиивне* приповедне инстанце. Реч је о оној инстанци која се служи прерогативима своје (мета)текстуалне надређености како би зајамчила повлашћеност идејних становишта која проноси.

Таква двоплана структура једне уметнички изображене стварности готово по правилу је осенчена својеврсном текстуалном „напетошћу”, као исходом неравноправне укључености елемената

оба дијегетичка нивоа у конституисању највишега слоја значења. Јер, темпорални зјап који раздваја базичну предметност приче, дакле оно што бисмо могли сматрати реалистички схваћеном *дојаћајношћу*, односно првим слојем „брижљиво сугерираним за прво читање”, и сва она места на којима се, обично у својству метанаратора, оглашава онај који, како смо то већ напоменули, најчешће заузима перспективу каквог хроничара, летописца или биографа – недвосмислено обавезује на испољавање „става” спрам те прве, примарне сижејне линије која у добром броју примера прати неку (псеудо)историјску личност или збивање.

Међутим, у случају збирке Милорада Павића – и то је управо оно што је одиста чини јединственом – најподеснији ракурс који би, казано речником кинематографије, могао да „хвата” вредности што су у свакој иоле значајној прози увек запрете у оном аспекту текста који је у односу на миметички схваћену предметност сижеа изведен, секундаран, никада није постављен тако да беспрестанце „држи у фокусу” релативизујућу и, условно речено, меродавну тачку гледишта надређене приповедачке позиције, каква је присутна у свим причама *Гвоздене завесе* где постоји „цепање” наративног простора. И у таквој констелацији Павић би сасвим извесно избегао да смисаоно тежиште причања постави у језгра иначе живописних садржаја и, наместо оне литературе у којој се стварност у најразличитијим видовима *представља*, опет би понудио ону другу, истински

трајну књижевност, у којој су стубови исприповеданог света саздани са намером да се стварност *исцрпију*је. Но, он се очито није задовољио једним нижим ступњем читалачке продуктивности који би подразумевао да се, уз „смернице” метанаратора који инсистира на поновљивости одређених минулих збивања у свом времену, једноставно речено, дешифрује значење посредованог садржаја и тако схвати смисао који је тај садржај *једном* имао за *некога*.

Определивши се за литературу која ће имати универзални значај, јер је само тако могућно да она увек буде актуална и сваки пут изнова дубоко афицира читаочеву осећајност, Милорад Павић отишао је корак даље: отворио је приповедни простор за ново, треће време, за *све-време*. Оно представља супстанцијалну раван приче, и једино у оквиру ње могу врхунити крајњи херменеутички увиди тумача. У њој идеалан читалац стоји у напоредном односу са причом и приповедачем. Такав читалац „задужен” је да стално трансцендира властиту свакодневицу и у безмало митској поновљивости описаних догађаја распозна талог историјског памћења у којем су уписане стожерне тачке културног идентитета његовога народа.

„Аеродром у Конављу” и отварање проблема традиције

Тријадна концепција времена, слична скривеноме значењу она „три зноја” што сачињавају кројачку поставку доламе у причи „Блејзер боје мора” (Павић 1990: 57–58), послужиће нам да образложимо идеју о три слоја идентитета проблематизована на плану читаве збирке. Том концепцијом одређене су и границе светова у којима постоје Делфа Доријановић и отац Мануил, тек једни од неколико јунака посредством којих је уметнички уобличена ауторова замисао о обновљивим уломцима прошлости као обележју непрекинуте садашњости.

„Свако опажено вријеме је опажено као прошлост која се окончава у садашњости, при чему потоња фигурише као гранична тачка. Овом закономјерношћу је обавезано свако захватање – макар колико смјерало ка нечем трансцендентном” (Хусерл 2004: 87).

Тематски усредсређена на ратну 1941. годину и мало подручје у непосредном окружењу Дубровника, прича о Делфи Доријановић, главној јунакињи „Аеродрома у Конављу”, уосталом као и

највећи број приповедака читаве збирке, функционално варира сва препознатљива постмодернистичка наративна средства када је реч о формално-техничкоме устројству дела. Али, слојеви значења који се у њој образују можда на најупечатљивији начин одсликавају сплет идеја које се готово огледалски рефлектују из уметничког у извантекстовни простор, упућујући читаоца на вредности које би требало да одређују осећај личног и колективног припадања подручју Балкана у сваком могућном културноисторијском пресеку.

Нашавши се у потпуно безизлазном положају, сапета наређењима двеју зараћених страна – немачких, окупаторских снага које од ње и још неколицине логораша захтевају да у Конављу изграде помоћни аеродром за њихове ратне операције, и партизанских јединица које су логораше одмах упозориле да немачко наређење нипошто не изврше – Дубровчанка Делфа Доријановић, изабрана да одреди тачно место градње, одлучила је „да одабере тако неподесну подлогу да аеродром буде неупотребљив” (Павић 1990: 26). Међутим, симболички смисао приче чији већ заплет уводи проблематику одношења према „осетљивом” простору који би требало да буде својеврстан граничник између две сукобљене стране а очито подједнако припада и једној и другој, ниуколико се не исцрпљује у обзору интерпретације усмерене ка одгонетању значења које причи намећу идеолошка равна и рат између нациста и партизана. Он се састоји у унутрашњој драми једног конкретног бића

чији резултат одабирања страна треба да открије природу његовог опредељења као залога прикљоњености нечему знатно трајнијем и судбоноснијем него што је то пуко политичко оријентисање ка источним или пак западним војним силама.

„Било коју борбу – борбу против овог света, против других, против себе – намеће сам карактер, а не нешто што споља долази. То је *судбина*, стављање једне душе у склоп супротних односа који не допуштају никакво чисто решење” (Шпенглер 2003: 431).

Инсистирање на мотивима задужбинарства, духовности, вере и сеоба у причи „Запис у знаку Девице”, са једне стране, и енигматично кијање иконе Богородице Тројеручице у којем отац Мануил, главни јунак приче „Икона која кија”, настоји да препозна симболичан одблесак сопственог увида како „ти Срби можда и нису више Срби [...], ни језик одавно немају онај прави” (Павић 1990: 165), са друге стране, јасно су назначили у којој мери је повлашћена перспектива тумачења што за полазиште има *традиције* које одређују специфичан културноисторијски колорит претежно тематизованог поднебља. Зато није одвећ тешко претпоставити колику семантичку носивост имају сва она места у тексту где се манифестују видови саображавања јунака са елементима који творе одређени културни образац.

Исто тако, у необичној заводљивости Павићевог ванредно стилизованог приповедања, које у

извесним тренуцима као да подсећа на детективске приче где читалац треба да се разабере у колоплету скривених симбола, знамења, тајних знакова, шифара и белега не би ли увидео неку логичну везу и утврдио узроке и последице, не треба превидети проводне уметничке чиниоце који у разнотоном поетичком профилу збирке ипак остају доследно заступљени. Они обезбеђују истоврстан угао тумачевог гледања на оне аспекте прича који дају повода за најдубље херменеутичке подухвате.

Офантастичење света *Гвоздене завесе* омогућило је да се у густом ткању сижеа дужих прича збирке сплету различити делови света и вековима удаљени временски одсечци, егзотична мотивика и ликови што неретко поседују несвакидашње способности које их покрећу на деловање. Али, тај свет ниједнога тренутка није престао да буде стваралачки посредован кроз призму две доминантне равни које, упркос свим релативизујућим својствима постмодернистичке поетичке матрице, без изузетка прожимају оне који га насељавају. То је, као прво, подручје Балкана, у чијем се опсегу, на волшебан начин, хронотопично прати деловање јунака, чак и када су они изван њега; они су увек судбински везани за простор испресецан медитеранским, византијским, средњоевропским и азијским утицајима. И то је, потом, канон хришћанске традиције источнога обреда, као вредносна лествица спрам које се најпоследње огледа мера узорности њиховога деловања.

Уза сва фантастиком оправдана „прекорачења” и пропусне границе света реализованог у демиметизованом приповедном дискурсу, као значењски истакнуто место у причама се појављује једна посебна особита област опросторена путем широког спектра знамења која на различите начине симболизују припадност византијској традицији.²¹ Она стиче повлашћено место у сржном, идејном слоју збирке јер има утемељујућ значај за формирање оног светоназора јунака до којег је аутору нарочито стало. То је светоназор који је најтешње скопчан са свешћу о припадности српскоме народу. Поштовати та знамења значи разумети смисао духовности и ширине осећања ствари као предуслова да се у властитој егзистенцији спозна виша сврховитост, односно да се, кроз делокруг традиције, скучено индивидуално трајање непрекидно излива у унификујући хоризонт *грујосѿи*.

Та се другост, као оксиморонски схваћено мноштво једнине, или можда боље рећи *једнина мношѿива*, превасходно односи на осећање подразумеване, готово интуитивне идентификованости бића на основу оних елемената који утврђују свеукупни историјски и културолошки код народа. Управо ови елементи обезбеђују му својеврсну духовну сродност са припадницима исте културе у контексту свеколиког повесног трајања, а поврх

²¹ Символи, „као нешто остварено, припадају области просторнога. Они су постали, а нису у постојању – чак и онда кад означавају постојање – па су, дакле, строго ограничени и подложни законима простора” (Шпенглер 2003: 235).

свега са матичним простором којим су сви они обједињени у јединственом традицијском низу. Дакле, огледање појединца над огромним ланцем постојања, сугерише тако Павић, у тесној је спрези са културним идентитетом, који, уосталом, једном народу и обезбеђује историјско памћење. Нико ко се оглуши о принципе на којима тај идентитет почива неће проћи некажњено. Тако ће, између осталог, једна наизглед ситна непромишљеност у тумачењу „тајни” прошлости Делфу Доријановић стајати живота.

Сазнавши да „ниједан пут грађен на месту где су под земљом остаци неког старог насеља, црквишта или утврђења, не може да се одржи” (Павић 1990: 27), ревносна и родољубива градитељка Делфа успела је да у једној преписци коју је средином осамнаестог века Руђер Бошковић водио са својим братом пронађе упутства како да лоцира баш такво место у Конављу. Међутим, трагични исход њеног подухвата узрокован је погрешним разумевањем смерница које оставља Јоан Ужевић, херцеговачки неимар за кога се у писму наводи да је заслужан за откривање великог броја древних налазишта при јадранској обали. Тражено место требало је да буде ситуирано између два назначена локалитета која дели исти онај угао што затвара графема гласа „ел”, али Делфа је, верујући у успех властитог подухвата, одабрала да градња отпочне на месту које је утврдила мерећи пут до њега према углу од 90°, који одговара латинском слову за глас „ел” (L), а не према углу од 35°, који

затвара грчко слово ламбда (Λ) (Исто, 35). Изграђен на сасвим подесној подлози, аеродром је стога беспрекорно функционисао. Безуспешно настојање главне јунакиње да на домишљат начин задовољи хтења и немачке и партизанске војске плаћено је животом.

Уколико се макар и за тренутак заборави на јединство које приче комплементарно образују, а нарочито ако се пренебрегне „Поговор”, који, како ћемо на самоме крају видети, свој херменеутички смисао пројектује на целу књигу, првих неколико читања „Аеродрома у Конављу” као да код читаоца остављају утисак извесне збуњености над разлозима страдања Делфе Доријановић.

Наиме, на први поглед сваки би читалац у исти мах себи могао да представи две унеколико противречне ствари. Са једне стране, могао би да помисли како је Делфина смрт крајње саморазумљива ствар, односно како би јунакињу, заједно са осталим логорашима, кривећи их за неуспешну изградњу аеродрома, сасвим сигурно наместо партизана већ убили окупатори када би се први авиони урушили у тле. У том смислу једино што се приликом доживљаја текста намеће јесте осећање горчине због судбине једнога бића које је непријатно морало да буде најстроже кажњено само зато што је покушавало да на сваки могући начин себи продужи живот. Али, у читалачкој рецепцији готово истовремено се, као противтежа нареченом аспект саморазумљивости расплета приче, отвара нови простор за размишљање. Он је резул-

тат значењских импликација Делфиног напрасног предсмртног освешћења сопствене *їрешке*, и у њему се сада назире хоризонт значења који у први план истура питање о *нужности* њенога страдања.

Друкчије казано, постоји привидна мотива-цијска несрочност између заступљености приповедачких поступака посредством којих је скоро реалистички дочарана неминовност заробљеничке смрти у ратним околностима и лапидарне сугестије свезнајуће приповедачке инстанце с краја приче. Том сугестијом прелудира се мисао да је пут који главну јунакињу води равно у смрт заправо коначни учинак *њеної* погрешног деловања, односно, како ћемо даље настојати да покажемо, једног посве субјективног *оїпредељења*. То би испрва могло да наведе на помисао како је у тексту недовољно јасно образложен заматак тог „скривеног”, виртуелног наратива у којем би она могла бити спасена; тачније, да је аутор, водећи се важношћу идејнога слоја у делу, одвише много „очекивао” од знања своје јунакиње када ју је због погрешног поступања „казнио”. У чему се то заиста састоји њена кривица? На основу чега је Делфа Доријановић морала да рачуна са уделом *їрчкої* алфабета у археолошким увидима Јоана Ужевића и у каквој би уопште вези баш тај систем писаних знакова требало да буде са њом?

Дубоко релативизујући реалистички слој приче, крајња назнака приповедача да „[п]рочитати грчко слово као латинско очигледно је у овом случају значило смрт” (Исто) драстично преиначава њену

свеукупну смисаону укотвљеност. Обзор тумачења у којем главна јунакиња више не задржава статус жртве већ постаје кривац сада је померен ка безмало „детективском” откривању значења запретеног у споредним детаљима што одређују делање ликова. Они се приликом првог сусрета са текстом најчешће превиде зато што читалац нема одмах увид у проводне мотиве *Гвоздене завесе*, те не може упоредо да прати судбине свих јунака збирке. За ову прилику, биће довољно ако се задржимо само на три приче и на темељу њихове значењске усклађености утврдимо на који је начин спроведена идеја о пресудној важности културнога идентитета.

КУЛТУРНИ ИДЕНТИТЕТ ЈУНАКА: основе концепције, функција, импликације

„Сопство не опстаје само у савременом односу према другоме већ, што је још чудније, према прошлом и будућем сопству.”
(Р. Зафрански)

Напоменули смо у којој мери је доживљај простора важан за разумевање *Гвоздене завесе*, па самим тим и за три издвојена текста. Боравак на простору матичне културе један је од фундаменталних елемената њеног баштињења, односно саживљавања са духовним врелом традиције којој припадамо. Тако је Хајдегер, између осталог, на основу суштинске одређености људског искуства коначношћу и историчношћу, човекову укорененост у предању видео као један од примарних услова сазнања (в. Hajdeger 2007: 429–463). Конститутивни елементи традиције једнога народа јесу његова историја, религија, уметност и филозофија. Појединац, у суштинском смислу, изван традиције не постоји; кроз њу он потврђује смислотворност сопственог постојања већ тиме што се његов поглед на свет образује кроз начин на који се према традицији из које потиче постави. Илузорна је и помисао на сувислост егзистенције која би се заснивала на идеји о некаквој самодовољности: „[а]ко ничега нема над човеком, [...] ако човек не зна за

нека друга начела осим оних која су затворена у његовом кругу, онда човек престаје да зна и за самог себе” (Радуловић 2008: 23). Отуд је више него разумљиво због чега је управо простор у најнепосреднијој вези са судбином свакога од три главна јунака. У таквој вези да, можемо слободно рећи, њихов живот умногоме зависи од тога како се према том простору односе.

Крајњи смисао властитог постојања Радача Чихорић пронашао је у томе да, просторно следећи облик грчког слова „тета”, подиже црквене грађевине. И каталонски најамник don Jorge de Rueda el Sabio, односно касније у Хиландару замонашени отац Мануил, судбински је обележен просторним растојањем које међи два периода његовога живота. Он је одлучио да се ревносно посвети откривању узрока „кијања” хиландарске иконе Богородице Тројеручице. Кроз историјат њеног „сељења” покушаће да открије дубљу значењску везу између локалитета којима је одређена природа њеног кретања. Захваљујући томе што он коначно успева да се присети знака који представља последњи писани траг заборављен из „првог живота у каталонском језику” (Павић 1990: 166), читалац ће увидети извесну напоредност између његових и „сеоба” иконе Тројеручице.

Смисао читавог живота првог јунака, дакле, симболички је уцртан у одређени простор, а смисао живота другог садржан је у откривању скривеног значења простора који јунака закупаљује и,

с тим у вези, вишеструко је одређен полисемичношћу појма „пута”. Насупрот томе, фундамен-тални значај свога постојања Делфа Доријановић поништила је онога тренутка када се преварила приликом одабира локације за изградњу аеродро-ма, и та погрешка стајала ју је живота. Зашто?

Уметничка реализација идејне матрице *Гвозде-не завесе* најчешће се одвија у два могућна смера. Оба подразумевају селекцију приповедних сред-става која ће обезбедити најупечатљивије манифе-стовање семантичког потенцијала одређеног *вољ-ној* поступања за које се јунаци опредељују у тре-нутку који је од пресудне важности за њихово постојање. Први се односи на обликовање јунака који, захваљујући гестовима што одају њихову истинску приврженост традиционалним вредно-стима народа коме припадају, успевају да прева-зиђу кризне ситуације. Други подразумева да су у средиште приповедања смештени јунаци који то не успевају јер се оглушују о принципе што детерминишу припадност појединца колективу у историјском, културолошком и традицијском смислу. Према томе, у оба случаја централна тачка идејног комплекса збирке остаје важност култур-ног идентитета. Проблем његове неутемељености, односно „уздрманости” – када је реч о српском народу – подједнако отварају примери поступања јунака обеју група. Док једни репрезентују раз-личите начине поновног уцеловљења тог иденти-тета, дотле други показују какве консеквенце сноси

онај који тај идентитет занемарује или га, једноставно речено, негира.²²

Премда је највећи број јунака збирке номинално урођен у историјску прошлост Балкана, аутор их заправо све конципира као симболичке рефлексе времена у којем *Гвоздена завеса* настаје.²³ Готово сваки од јунака налази се пред одређеним искушењем. Крајњи исходи њихових унутрашњих борби, борби које они воде са сопственом природом, замишљени су тако да калеидоскопски зрцале раз-

²² Разликотворни чинилац „наративног модела повезаности”, на којем се Рикер посебно задржава, састоји се „у статусу *goīaħaja*”, који представља „камен кушње за анализу сопства”. Француског филозофа занима могућност да се „идентитет лика конструише у повезаности са идентитетом фабуле”. Идентитет фабуле „се карактерише путем конкуренције између једног захтјева за усклађеношћу и допуштања несагласности који, све до закључења приче, тај идентитет доводе у опасност”. При томе Рикер под усклађеношћу подразумева „принцип реда који управља оним што Аристотел назива ‘уређеним распоредом чињеница (чињења)’”, а под несуклађеношћу „преокретања судбине која од фабуле чине једну усмјеравану трансформацију почев од почетне до завршне ситуације”. За такву „умјетност композиције која посредује између усклађености и неусклађености” Рикер користи појам *конфигурације*. Иако га он примењује на примере узете из грчких трагедија и епова, тај појам збиља донекле одговара композиционом устројству Павићевих прича (Рикер 2004: 148).

²³ Историјски слојеви у *Гвозденој завеси* имају велики значај зато што преко њих јунаци долазе до свести и знања о себи. Према Деридином мишљењу, „појам *epistèmè* увек је призивао појам историје, у том смислу што је историја увек јединство настајућег, као традиција истине, или развој науке или знања усмереног ка освајању истине у садашњости, и садашњости по себи, која иде према сазнању кроз свест о себи” (Derida 1988: 306).

личите ступњеве стања цивилизацијског парадокса у којем се обрео човек двадесетог века. Павић то стање истовремене дехуманизованости, односно одречене духовности и слепо идеолошке и технократске оријентисаности на човеков напредак, дакако настоји да сагледа у контексту матичне средине, иако оно има општеважећи карактер. У том смислу, иронијска жаока *Гвоздене завесе* првенствено је уперена ка заблудама оних припадника српскога народа који превиђају ширину и универзални значај традиције која је тај народ изнедрила.

Тако су Радача и отац Мануил обликовани као јунаци чије се деловање у потпуности уподобљава ономе што бисмо, имајући у виду целокупну значењску слојевитост збирке, могли да разумемо као малочас апострофирани „први смер” уметничког реализовања њене идејне матрице. И један и други су, из различитих побуда, које ћемо покушати да расветлимо у дџелу рада где се преиспитују начини конституисања личног, психолошког идентитета, непосредно упућени ка томе да значај властитог деловања осведоче кроз неговање оних вредности што потврђују дубинско разумевање ритма духовноисторијског кретања једнога национа.

Они су судбински усмерени да настањују подручја чији је симболички потенцијал најтешње скопчан са концепцијом културног и националног идентитета српскога народа. Образујући вертикалну линију од Свете Горе, преко Косова и долина

река Ибра и Мораве, па све до Београда и Фрушке Горе, та подручја представљају упоришне тачке на главној артерији српске духовности. Обојица јунака не само да су повезани са *ћпросћорима* који већ на основу пресудне одређености симболичком вредношћу српских манастира не допуштају тумачу да запостави „оптерећеност” идејног слоја збирке ауром значења коју ти простори асоцијативно активирају: они су и *ћемћорално* смештени у два различита тренутка условно казано истог раздобља националне прошлости. Реч је управо о оном раздобљу током којег се поменута духовност профилише кроз вишевековно трајање посвећеничке задужбинарске делатности српских владара и велможа, као вида оновременог поимања одсудне важности верског идентитета народа.

То раздобље би се фигуративно могло означити и као временски период између подизања Хиландара и последњих фрушкогорских манастира. Оно траје од краја дванаестог столећа и доба средњовековне династије Немањића па можда све до Прве индустријске револуције, светског догађаја који представља званичну завршницу рâног новог века. Међутим, то раздобље националне прошлости превасходно је обједињено напорима Срба да се положи темељи држав(отвор)не свести, културе и писмености. Напорима да се, и у временима славе и у временима историјске пропасти, кроз симболичку делотворност српских светиња утре пут духовности која далеко надилази рубове чисто религијски обојеног осећања стварности.

Посматрано из перспективе најшире схваћенога савременог доба, ти напори су плод прегнућа једног национа да у вртлогу историјских збивања најпре *йосѣане*, а потом и *ојсѣане* као релевантан и надасве самосвојан повесни чинилац. Они јасно индицирају да су у назначеном временском периоду фундиране основе онога што фигурира као показатељ најбоље реализације идеје о руковођењу српског народа на светскоисторијској позорници једном вишом значењском кодираношћу православља. Модерна мисао би могла да у утемељујућем и поврх свега разликотворном карактеру који је верски идентитет онда имао препозна обрисе нечег што ће се знатно доцније профилисати као залог свеопште човекове тежње ка континуитету духа, залог колективне свести о нужности културног идентитета као предуслова опстанка у историјскоме памћењу.

А опстати у историјскоме памћењу, судећи према ономе што је показало раздобље националне прошлости оивичено конституисањем манастира на Светој Гори и Фрушкој Гори, за српски народ значило је да се кроз видове отпора различитим облицима пре свега верске асимилације очува и одржи уверење о спасоносној снази православне хришћанске традиције. На њој почива читав један модел духовности – византијска духовност, која располаже, како је Милорад Павић дубоко веровао, универзалном културолошком вредношћу стога што суштински одређује темеље мишљења

највећег дела данашње европске цивилизације²⁴. Још прецизније, зато што дѣлом гради „европски културни идентитет”, како гласи наслов студије Бранимира Стојковића (в. Stojković 1993).

Према томе, опредељеношћу да Радачу и оца Мануила приповедачки урони и у простор и у време који рефлектују мотивисаност дословно схваћеног, физичког *оѿсѣјајања* српског народа насушном потребом да опстане његова вера – потребом да се, у тренуцима повесних превирања и освајачких похода, омогући нека врста даљег не само историјски већ и културолошки схваћеног *ѿосѣјања* – аутор непосредније него било којим другим наративним решењем *Гвоздене завесе* разоткрива основни циљ своје стваралачке стратегије. Он се тиче покушаја да се укаже на могућни паралелизам између нареченог раздобља националне прошлости и двадесетог века као доба у којем сам писац постоји.

Тај паралелизам је пре свега заснован на сличности временâ у погледу својеврсне угрожености духовног интегритета народа. При томе би онда истински посвећен читалац, водећи се оним елементима који су јунаке определили да се упусте у борбу са собом и светом, требало да спозна образац високе мере живљења. Достићи ту меру значи обезбедити универзалну смисаону опстојност властитог идентитета и остварити идеал над-

²⁴ „До латинског освајања Цариград је био неоспорна престоница европске цивилизације” (Ransiman 2021: 233). О византијским видицима Милорада Павића писала је Јелена Марићевић Балаћ (в. Марићевић 2019).

субјективности живљења. А то је једино могућно кроз свест о суштинској укорењености у традицији свога народа, односно настојање појединца да његов лични допринос свету у којем траје увек буде резултат саодношења са оним елементима који одређују магистрални хоризонт те традиције.²⁵

Када је реч о традицији српскога народа, Павићеви напори – као што је то, између осталог, случај и у једном од најважнијих слојева песништва Ивана В. Лалића – усмерени су ка томе да се покаже како је она, заједно са традицијама осталих православних народа, нераскидиво повезана са културним и духовним богатством Византије. Управо је та спона оно што српску традицију, посредно, преко историјског и културолошког наследника Римскога царства, повезује и са античким наслеђем, чији су Ромеји чувари и обновитељи. Павић тежи да обезвреди негативски однос западноевропских сила према њој и покаже како је тај

²⁵ У књизи есеја *Укорењивање* (1949) Симона Веј разматра питање стицања и губитка идентитета у савременом свету. Занима се за „потребе душе” и проблеме „искорењивања” и „укорењивања”. Посебно се задржава на феномену *укорењености*: „Укорењивање је можда најважнија и најнепризнатија потреба људске душе. То је једна од оних потреба које је најтеже одредити. Људско биће стиче корен својим стварним, делотворним и природним учествовањем у постојању неке заједнице која одржава у животу извесна блага прошлости и нека предосећања будућности. Природним учествовањем, то јест, на које је несвесно наведено местом, рођењем, професијом, окружењем. Свако људско биће треба да [...] скоро цео свој морални, интелектуални, духовни живот прима посредством средина којима природно припада (Veј 1995: 53).

однос утолико пре неоснован и малициозан што се њиме ниподаштава више него мотивисана укљученост читаве једне традиције у токове баштињења културноисторијских тековина положених у темељ свеукупне европске мисли. Он бира да стваралачки потцрта усеченост српске традиције у духовни хоризонт византијске цивилизације тако што смисаону окосницу прича сабира око начина на који се јунаци односе према врховним амблемима, тачније идентификаторима те цивилизације: грчком језику и православном хришћанству.²⁶

Дакле, Радача Чихорић, отац Мануил и Делфа Доријановић су јунаци који готово типолошки оличавају кључну идеју збирке: идеју о привржености традиционалним вредностима сопственога народа као референтној вредности надсубјективног битисања. Као прво, својим (не)афирмативним односом према тим амблемима требало би да савременом *српском* читаоцу сугеришу видове поновног уцеловљења једног културног идентитета чија су се изворишта замрачила идеологемама изнедреним у политичким струјањима двадесетог века. А као друго – и то је уједно оно што обележава уметнички капацитет *Гвоздене завесе* да обухвати поље универзалних вредности и сваки пут изнова буде отворена и интригантна за рецепцију светске читалачке публике – требало би

²⁶ Уз грчку културу и хришћанску веру, трећи елемент без којег се Византија не може замислити јесте римско државно уређење (Острогорски 2022: 52).

да тим односом подстакну свакој брижљивог читаоца и тумача да спозна понешто и од сопствене укључености у историјски ход своје националне заједнице.

Отац Мануил приповедачки је смештен у прву половину четранестог века, у доба славне династије Немањића и великих победа српског народа. Радача Чихорић урођен је у време око 1690. године, која непосредно обележава једну врсту пресека у националној историји и асоцира на један од најмрачнијих и најтежих периода за читав српски народ. Међутим, деловање обојице јунака у тренуцима који суштински одређују њихове животе сугерише да су, упркос томе *каким* је уистину историјским приликама аутор одабрао да стваралачки премрежи фикциону природу кратких прозних творевина, и један и други успели у ономе у чему Делфа Доријановић није; посведочивши себе – а посведочење „се може дефинисати као *сијурносџа да смо то ми сами који дјелујемо и ипримом*” (Рикер 2004: 29), они, једноставно речено, „позитивно” реализују основну идеју до које је аутору стало.

Она подразумева да је заправо свака манифестација појединчевог односа према стварности увек тек могућни одраз целокупности једне традиције која на особит начин обликује његову осећајност. Основима на којима је та традиција саздана стога се не треба враћати само онда када за то постоји објективан повод који појединца у одређеном смислу „обавезује” да се мишљу или делом

одреди спрам народа чији је део. Превасходно је треба разумети као утемељујући чинилац сопственог културног, па самим тим и личног идентитета, јер „свако ‘ја’ могућност самооткривања и аутентичности задобија откривањем и сазнавањем културе заједнице којој припада” (Николић 2011: 52). Она је исходиште самоизражавања бића и једино подручје духа које се опире егзистенцијалистичком филозофском становишту о „бачености” појединца у свет; становишту које подразумева да не постоји никакав смисаони поредак према којем би се човек управљао, да нема никаквих истина нити узора, да човек не зна одакле долази и куда треба да иде, и да је сва суштина његовога постојања сабрана у томе да он просто јесте и мора бити.

Без обзира на то што је, како ћемо видети, у случају Радаче и оца Мануила назначена идеја водилца збирке реализована у посве друкчијем кључу, чак и при најлетимичнијем осврту на њихову судбину нарочито привлаче пажњу извесна поступања која тумачу допуштају слободу да обојицу јунака здружи у истоветну значењску раван. Конечно, она и доприносе томе да се између њихове судбине и судбине Делфе Доријановић подвуче таква разлика, а да се крајњем смислу њиховога и њеног живота припише посве опречан аксиолошки предзнак.

„За метафизичку слику човечанског као и етичку и уметничку, пресудно је да ли појединац

себе осећа као тело међу другим телима или као средиште бескрајног простора, да ли размишљањем открива усамљеност свога ‘ја’ или открива своје супстанцијално учествовање у општем консензусу, да ли он наглашава или одриче усмереност такта и правца свога живота” (Шпенглер 2003: 355–356).

За разлику од Делфе Доријановић, Радача Чихорић и отац Мануил недвосмислено одабирају да се приклоне законитостима слова, знака и, уопште узев, писма. Посреди је систем графичких ознака које, поврх свега, имају одређени сакрални карактер, баш како је то показала византијска традиција, а како уједно данас настоје да докуче различити радови из области теолингвистике, чији је предмет проучавања и заснован на интеракцији језика и духовности (в. Грковић-Мејџор – Кончаревић 2013). Поверење обојице јунака у моћ писаног трага, рукопис, у *зайис*, подједнако као и у изображени лик свеца, заправо је поверење у нарочите облике симболичког изражавања. Као такво, оно је увек везано за грчки језик и хришћанство, дакле за она знамења византијске цивилизације која су утиснута и у само средиште српске духовности.²⁷

²⁷ „Двије особине византијског мишљења произлазе из његова апофатизма: антиномичност и нерашчлањеност знања. [...] византијски гносис се стога и одликује дијалектичношћу. Однос испуњења живота, мудрости и вјере се заснива у искуству да природа бога није одредива, да је она неизрецива и непостижива. Отуд ће Псеудо-Дионисије истинско знање (мудрост)

Павићево инсистирање на поверењу јунака у парадигматичне видове симболичког изражавања не би требало да изненађује, тим пре што је заправо сваки заточник мисли о важности симболичког изражавања – будући да је свестан прерогатива које такви облици изражавања поседују – оспособљен за једну врсту размишљања какву је аутору изричито стало да сугерише. Другим речима, онај ко уистину разуме духовно-семантички потенцијал слóва или иконе обogaћен је за читав спектар могућности свестраног доживљаја стварности. Такав доживљај својствен је бићу које непрестано настоји да у властитој егзистенцији спозна вишу сврховитост.

„Дубок унутрашњи доживљај, *буђење* нашег ‘ја’, које од детета чини вишег човека, члана припадајуће му културе, означава почетак разумевања бројева, а такође и језика. [...] Тек тада се појављује изненадно, скоро метафизичко, осећање страха и страхопоштовања за оно што мерење, бројање, цртање, облици истински значе” (Шпенглер 2003: 104).

Према томе, ако смо унеколико наговестили да је огледање појединца над ланцем историје у тесној спрези са његовим културним идентитетом, остаје нам да онда овде допунимо причу о том идентитету тако што ћемо видети у каквом он

видети у предаји која је могућа једино путем симбола” (Букашиновић 2013: 42–43).

односу стоји према графичко-иконичким елементима у тематско-мотивској структури одабраних прича. Затим ћемо значај тог односа илустровати крајњим исходима поступања наших јунака.

Пре би се могло рећи да је код Павића реч о нужној узајамној *условљености* него о уобичајено схваћеноме *односу* поменутих појмова. „Однос” неретко имплицира напоредност појмова која има провизоран карактер. При томе они, следствено потпуној значењској издиференцираности, не потврђују своје супстанцијално одређење самим чином саодношења и упоредног разматрања. Ствар друкчије стоји када су они узајамно условљени.

Културни идентитет, који по себи представља фундаментални залог смисаоне опстојности индивидуалне егзистенције у времену, и који једини појединцу обезбеђује *суштинско* постојање – „над-субјективно” битисање кроз свест о делотворној припадности широј духовној целини – превасходно је одређен категоријом *свевремености*. Управо стога он неминовно мора бити репрезентован оним областима испољавања духа које својом хронолошком протежношћу ту свевременост „подржавају”. То су језик и религија. Јер, читава традиција једнога народа заснована је, у најширем смислу речи, на двама стожерним чиниоцима који подупиру универзалне вредности у том народу похрањене: на његовој култури и духовности. Оба чиниоца производи су синергије језика и религије у историјском трајању. Кроз симболичку делотворност језика, који „није само средство

комуникације” већ је „веома значајан и као симбол идентитета и групне припадности” (Stojković 1993: 127), испољавају се и преносе уметничка и филозофска мисао. Религијско пак осећање битан је елемент духовности свакога човека. Сада би ваљало сагледати како се то односи на концепцију културног идентитета какву би, судећи према Павићевим причама, требало да негује припадник српскога народа.

Достићи пуноћу културног идентитета, за припадника српског народа могућно је само уколико *византијску* традицију прихвати као језгро свог духовног профила. И то не само зато што је она суштинска копча српске традиције са античким наслеђем, па самим тим и са савременошћу – чиме се унеколико већ успоставља могућност самеравања вредносних домета једне релативно мале културе спрам вишемиленијумске историје људскога мишљења – него и због тога што се управо кроз њу кристалишу основе и религије и данашњег језика српског народа; основе оба подручја испољавања духа која уопште утврђују услове за профилисање идеје о културном идентитету.

Моравскопанонска мисија, коју су предводила Света солунска браћа Ћирило и Методије, у културној историји Словена, па тако и у културној историји Срба, има двоструки значај. Најпре, њоме је озваничен почетак словенске писмености јер Словени добијају своје прво писмо, настало на основама грчке минускуле. С друге стране, та мисија представља темељан замајац христијаниза-

цији Словена. Тачно тада – 863. године – највећи број богослужбених књига преведен је са грчког језика на дијалекат Јужних Словена из околине Солуна, чиме је словенски народ био обучен за вршење богослужења.

Ако је византијска традиција вишеструко незаобилазна карика у структури културног идентитета српскога народа, онда то значи да било који амбициозно засновани покушај указивања на важност тог идентитета мора обухватити, у овом специфичном случају, и оне чиниоце који се непосредно односе на конституисање језика и религије српскога народа, а који су заправо суштинска обележја византијске цивилизације. То је, наравно, грчки језик, али више него било шта друго то је источно хришћанство. У њима је садржан највиши опсег осећања ствари који је читава једна цивилизација могла да произведе. Сва српска култура поникла је у крилу хришћанске традиције и сви смо ми који данас ту културу баштинимо, „независно од тога јесмо ли верујући хришћани, па чак и знамо ли уопште шта је хришћанство и ко је Христос, окружени представама, идејама, сликама и изразима које своје најдубље корене имају” у њеноме тлу (Јанковић 1996: 111). Тако можемо да закључимо следеће: говорити о утемељености културног идентитета српског народа у основи значи разумети смисао знамења византијске цивилизације, односно сâм културни идентитет ромејскога народа.

Не би ли указао на услове опстанка појединца који припада српском народу, Милорад Павић се послужио истим поступком приликом структурисања сижејног склопа све три приче које смо одабрали за интерпретацију. Унисоношћу формално-техничког устројства различитих текстова допринео је пропулзивности главне идеје *Гвоздене завесе*.

Као тематско-мотивску окосницу прича он за-снима одређен (псеудо)историјски догађај чији би дубљи семантички потенцијал требало јунаке да упуту на откривање скривеног значења и грчког језика и православља. Оба знамења византијске цивилизације судбоносно су повезана са могућношћу да јунаци *оѡсѡѡну* у збивањима која прете да их не само духовно већ и – што је нарочито својство Павићеве прозе – физички угрозе. Међутим, намеће се питање: како мотивски конкретизовати та знамења у једној текстуалној стварности да би се обезбедио начин на основу којег би уопште било могућно видети јесу ли и у којој мери јунаци њима приклоњени? Уз то, изнађени делови који би требало да сажимају смисао целине не смеју изгубити ништа од оног својства „свевремености” које ту целину и легитимише као вид практичног манифестовања крајње апстрактнога појма какав је културни идентитет.

Аутор одабира да *слова* грчког алфабета начини конституентима сада симболички репрезентованог обзора значења грчког језика, а свеукупни смисао православља метонимијски представља

делотворношћу светиња какве су *манасџири* и *иконе*. Отуд би се могло рећи да је у Павићевом случају, посматрано из перспективе формално-техничког устројства прича, уметничко запретање идеје о важности културног идентитета нужно изискивало графичко-иконичку мотивику. Да сада саберемо изнете закључке о идејности *Гвоздене завесе* и видимо на који начин је она одражена кроз судбине наших главних јунака.

Насловом збирке наговештен је одређени простор, у сваком простору похрањена је одређена традиција, а на традицији је заснован културни идентитет народа. *Зацџио* је покренуто питање о важности било ког културног идентитета? Стога што је он незаобилазна саставница саморазумевања појединца, које је у овом случају засновано на следећој претпоставци: ако себе разумем као неразлучив део процеса који се у традицији којој припадам непрестанце одвијају; ако се, другим речима, мој светоназор нужно обликује кроз интеракцију са различитим облицима свеукупног културног наслеђа на основу којег народ коме припадам и успоставља свој идентитет – идентитет заснован на вредностима што обезбеђују један културноисторијски и духовни континуитет – онда то имплицира да је и сам мој живот, у неку руку, залог претрајавања поретка вредности тог наслеђа у времену; залог поновне потврде његовог „присуства” у индивидуалном искуству, али исто тако и залог „осигуране” опстојности тог наслеђа макар за још један животни век.

Зашто је покренуто питање о важности *српској* културног идентитета? Отуда што аутор жели да стане на пут свим видовима затирања управо тог идентитета. Он га схвата као иницијално језгро и властитог погледа на свет, обзнањеног, пре свега, књижевношћу коју ствара – а уметност и те како разумевамо као меру (не)прекинутости континуитета културе – али исто тако и самим језиком на којем та књижевност настаје. Матерњи језик представља најтешњу, с правом би се могло рећи генетску и митску спону са пореклом и тлом.

Како је покренуто питање о важности српског културног идентитета? Тако што Павић приповедачки урања јунаке и у простор и у време који се непосредно односе на важна збивања из националне прошлости. Увек је реч о прекретничким историјским догађајима чији се симболички потенцијал састоји у томе што они на одређен начин утврђују постојаност и продуктивност одговарајућег културног модела. Павић их, дакле, врло промишљено бира. Управо у таквим, „рубним” историјским ситуацијама, када је народ суочен са искушењима која прете да угрозе његов духовни интегритет, безмало подразумевано испољава се потреба да се колективна свест народа, односно наглашено осећање узајамне прожетости ониме што би се, условно речено, могло сматрати (не)писаним законитостима порекла и тла – нагло излије у дубине историјског памћења. Та свест усваја творачке принципе на којима почива културни

модел, не би ли се, напоследку, у вријућој бујици духовности изнашао подстрек за опстанак.

Тако се заправо наоко немотивисана и опсесивна усредсређеност на прошлост као иницијални покретач радње готово свих прича *Гвоздене завесе* испоставља као функционална и надасве брижљиво реализована приповедачка могућност да се суптилно успоставе аналогije са временом у којем сама збирка настаје. То време се из шареноликости дијегетичког плетива Павићевих прича у великом броју случајева и мања као нека врста приповедне садашњости у којој је уприсутњен наративни субјект. Оно представља парадигматичан пример затирања српског културног идентитета. Водећа политичко-идеолошка струјања на Балкану у двадесетом веку затомљавају и маргинализују суштинске културне и духовне вредности на којима почива српски народ. Коначни циљ ауторове приповедне стратегије тако се састоји у томе да се симболичком делотворношћу оних догађаја и локалитета из националне историје што скоро асоцијативно призивају слику времена када је духовност била мерна јединица постојања и руководећи чинилац у борби за опстајање – сугерише како смислотворност егзистенције у сваком времену проистиче из појединчевог приклањања вредностима културе коју мање или више свесно баштини.

Павићева тежња да се приповедачки усредоточи на поједина збивања из прошлости само како би, посредством елемената фантастике и различитих

својстава постмодернистичке поетичке матрице, из њих „извукао” нешто што би могло бити од значаја за време у којем *Гвоздена завеса* настаје, најбоље се огледа у уметничкој реинтерпретацији историје. Наиме, у највећем броју случајева сиже-тика је заснована на *ipse*у историјским догађајима. Тако се, између осталог, познате историјске чињенице везане за рат између нациста и партизана, за Велику сеобу Срба или напад каталонских најамника на Свету Гору, стваралачки дограђују збивањима у којима учествују сасвим особени јунаци: причама о убиству узрокованом погрешним читањем једног слова; о стотинама километара удаљеним манастирима које је у веома кратком периоду изградио исти човек бежећи заједно са српским народом пред налетом Турака; о „кијању” и историјату „сељења” иконе Богородице Тројеручице, и слично.

Једино је у традицији садржана могућност како личног тако и колективног спаса. Могућност *сѣаса* заузима повлашћено место у идејноме слоју прве Павићеве збирке прича. Како је симболичким потенцијалом грчког језика и православног хришћанства кодиран смисао словенске, па самим тим и српске писмености још од њенога зачетка, мимо контекста који та знамења намећу ниуколико није могућно говорити о духовном опстанку српскога народа. Она су, метафорички казано, његова „улазница” у вишемиленијумску повест људскога мишљења. Зато је битно да Павић неизоставно пође од њих, који су само иницијални подстрек за зачи-

њање једног асоцијативног низа. На његовоме крају стоји идеја о континуитету српске културе. Павић нас подсећа на духовност која је удахнута у њене темеље и којом је трајно обележено оно најбоље што је српски народ могао да понуди.

Напоследку, *чиме* аутор поткрепљује важност културног идентитета за припадника српског народа? Он то поткрепљује судбинама јунака. Целокупна приповедна енергија сабира се око одређеног догађаја поводом којег јунаково (не)препознавање „гласова из дубина” одлучује и да ли ће он физички преживети. У чину физичког нестајања, притом, ваља препознати мимикрирање духовне изумрлости. Оно је искоришћено управо како би се „материјализовале” и самим тим додатно истакле последице непрепознавања тих гласова.

Овим смо оцртали идејно-поетички рам у оквиру којег треба посматрати каузалну везу између деловања и судбине наших главних јунака. Он нас уједно враћа на једну од првих теза у раду које отварају проблематику идентитарне вишеслојности као централне тачке идејнога слоја *Гвоздене завесе*; тезу да у основи постоје само две врсте става према културном идентитету – афирмативан и неафирмативан – али да је зато узрока и повода који до њих доводе небројено много, односно да су концепције културног и личног идентитета толико повезане да би, херменеутички посматрано, било недовољно инструктивно да се тумачење усредсреди искључиво на метафорички слој прича. Пре него што покушамо да расветлимо

питање *зашто* је однос наших јунака према културном идентитету баш такав какав јесте, и како је све то условљено њиховим личним, психолошким идентитетом, остаје нам да се закратко задржимо на томе *какав* тај однос јесте, и тако заокружимо причу о последњем степену идејности збирке.

(Не)афирмативан однос јунака према културном идентитету: Делфа Доријановић и Радача Чихорић

На простору Балкана – подручју неизмирљивих разлика и вечите неопредељености између Истока и Запада, која се без одређених консеквенци може премостити само јасно изграђеном представом о духовним коренима – једино Делфа Доријановић од тројице јунака не успева да наслути скривене трагове културног наслеђа које баштини; да пре свега ослушне „глас” свог, како ћемо касније видети, породичног предања. Својим неразумевањем „путоказа” традиције раскида везе са простором, односно тлом које настањује. Не полази јој за руком да без последица повеже обе стране, да повуче „рез” између Истока и Запада; рез налик на попречну линију Радачиног слова, која спаја две стране елипсе, два манастира – Дреновицу и Миљков манастир, или налик на саму судбину оца Мануила, која би могла бити фигуративно представљена као хоризонтална дуж чије су крајње тачке укотвљене у Каталонији и на Светој Гори. Ова геометријска метафорика треба да одслика напор главнога јунака да своје постојање заснује као производ деловања сила из посведрукчијих али подједнако учинковитих време-

просторних упоришта; као производ утицаја различитих вера, језика и, уопште, начина живота.

Место у причи „Аеродром у Конављу” које отвара тему традиције, односно, у овоме случају, тему пренебрегавања традиције, јесте дакле оно место где читање грчког слова као латинског и, сходно томе, погрешан одабир локације за изградњу аеродрома, Делфу одводи у смрт. Она не успева да увиди тајно значење које једном граничном простору намеће слово, и то не било које слово, већ слово из грчког писма – писма које је најтешње повезано са духовношћу. Да ствари по њу буду још неповољније, то чак не само да је графема из грчкога писма већ је посредни почетно слово речи „Логос”, која означава прапочетак свеколиког људског знања. Њена семантичка носивост сва је у знаку човекове онтолошке утврђености у речима; у знаку идеје како је говор скопчан са вишим обликом постојања. Непрепознавање слова које је више него било које друго обременењено смислом Логоса непогрешиво значи духовно одумирање појединца, па тако можемо закључити да је однос Делфе Доријановић према свом културном идентитету *неафирмативан*.

За разлику од њеног, однос Радаче Чихорића и оца Мануила према свом културном идентитету је *афирмативан*. Упркос томе што је, напоменули смо, у случају обојице јунака идеја водиља збирке друкчије реализована, њихова поступања донекле су слична. У интерпретативном смислу, то

резултује истом позиционираношћу јунака на аксиолошкој лествици. Вредносни поредак те позиционираности – Радачине поготову – обрнуто је сразмеран оном којим је одређена позиционираниост Делфе Доријановић. Где се тачно препознају сржне теме збирке у причи „Запис у знаку Девике” и шта поткрепљује тврдњу да Радача има *афирмативан* однос према традицији коју баштини?

Пример Радаче Чихорића добар је показатељ како тај „осетљив” културални простор на којем јунак треба да одабере страну и животни пут, није тек уобичајено схваћено гранично место на одређеном тлу. Премда се на површинском слоју значења заиста тако манифестује, тај простор преваходно се односи на људски дух. Посреди је, дакле, један поунутрашњен простор, у којем човека мисао бива изложена оној дучићевској „страшној међи”. Јер, крајњи смисао (псеудо)историјских ломова који одређују колорит збивања све три приче и управљају ток одвијања примарног сижејног рукавца исцрпљује се у томе што они само треба да покрену проблематику јунаковог опредељивања за неку од страна. То значи да је поприште тих ломова, приповедно упросторених на Балкану, суштински смештено у унутрашњи свет бића. Управо ту се преламају конститутивне равни различитих традицијских кодова.

„Ако је околни свет човеков, ма шта он иначе био, макрокосмос у односу на микрокосмос, огромни скупни појам *симбола*, и сам човек би

морао, уколико припада ткиву тога света, уколико је и он *йојава*, да буде обухваћен том симболиком” (Шпенглер 2003: 355).

На тај начин се као централно питање које покреће тему пренебрегавања традиције и, уопште, тему „уздрманости” српског културног идентитета, у сва три случаја издваја индивидуална унутрашња драма; драма субјекта чији одабир стране заправо на дубинском плану треба да рефлектује његову способност да се приклони нечем знатно судбоноснијем него што су то историјски наметнуте прилике. „Спољни”, (псеудо)историјски слој који опшива лично, *йсихолошко* оптерећење јунака, у причи „Аеродром у Конављу” препознаје се на плану рата између нациста и партизана, а у причи „Икона која кија” у нападу каталонских најамника на Свету Гору и мистериозном „сељењу” иконе Богородице Тројеручице. У „Запису у знаку Девике” он се односи на Велику сеобу Срба и немиле догађаје који су пратили повлачење српског народа пут севера 1690. године. Могло би се рећи да је тај сижејни слој ове приче од пресудног значаја за профилисање идејног комплекса збирке.

Док се приклоњеност Делфе Доријановић традицији симболички огледа кроз то да ли ће у кључном тренутку свога живота успети да увиди тајно значење *йрчкої језика*, дотле се Радачина способност да свом постојању прида виши смисао огледа кроз његов однос према *хришћансѣву*. Хришћанска традиција је двоструко важна у „Запису”.

Најпре, будући да она припада оним областима испољавања духа што „подржавају” категорију *свевремености*, те да се на основу ње очитује делотворност концепције српског културног идентитета, свако место где препознајемо Радачин „одабир стране” уско је везано за њу. Међутим, у случају ове приче, сама могућност да главни јунак у хришћанској традицији нађе упориште за промишљање које надилази оквире индивидуалног искуства, нужно је условљена *разлозима* због којих је она уопште сплетена са његовом егзистенцијом на тај начин да је може обременити вишим смислом. Другим речима, да би детектовање симболичке снаге хришћанства било индикатор Радачиног успешног суочења са граничним простором, требало је да хришћанска традиција претходно поста- не неизоставни део његовога бића.

Тако се њена двострука важност огледа у томе што су, са једне стране, њоме прожета Радачина промишљања на основу којих, у првом реду, просуђујемо о афирмативности његовога односа према свом *културном идентитету*, а са друге стране што је уопште њен уплив у Радачин живот непосредно повезан са збивањима која су умногом обликовала његов лични, *психолошки идентитет*. Хришћанска традиција збиља представља копчу између јунаковог личног и културног идентитета. Она уједно одражава њихову саусловљеност. Реч је о копчи између две смисаоне целине Радачиног живота: оне чији је завршни акорд јунаково замонашење и која би се могла сматрати световним

дѐлом његовог живота – тај део обухвата прилике које најдубље засецају у структуру Радачиног личног идентитета – и оне која се односи на монашки део Радачиног живота; на доба када се коначним „одабиром стране” остварује универзални смисао његовог духовног подвига.

Поставши монах Иринеј Захумски, Радача Чихорић начинио је свој први рез. Окончао је свој бивши живот, живот музичара и кириције, означен као „[о]пасан пут између два света, Запада и Истока, Европе и Азије, у време када је турска сила 1683. опсела Беч” (Павић 1990: 122). Чин замонашења упућује на неку врсту усидрености на Балкану као простору премреженом многим традицијским слојевима, али, исто тако, могли бисмо га разумети и као премошћавање *границнога* стања духа. Наиме, сазнајемо да Радачини „не припадају ни источном ни западном хришћанству, него [...] су ‘босанске вере’, старином патарени”. Стога „морао је да окаје неколико година у покори као искушеник пре но што је примљен у братство” (Исто, 126). Таква опредељеност, која је плод суочења са двоструким граничником, део је личног идентитета јунака. Међутим, овај особени жиг *личне судбине* није довољан да би се увидела нужна саусловљеност појединца, тачније његовог суштински вредног постојања, и колектива.

Радачу Чихорића, односно Иринеја Захумског можемо сматрати оличењем суштинског, „надсубјективног” постојања због његовог поступања које нипошто није мотивисано личним интереси-

ма. Његова приклоњеност хришћанској традицији не долази као резултат трагања за сопственом срећом, већ за срећом његовога народа. Свест о значају припадања некаквој широј и појединцу надређеној духовној целини, у Радачином случају поткрепљена је рискантним подухватом на који се одважио приликом повлачења српског народа услед незадрживог надирања Турака 1690. године. Ту свест најпосле треба да пробуде сва три главна јунака.

Најтеже прилике које су задесиле један народ и које непосредно прете да га не само физички него и духовно угрозе – у чему се распознаје отварање теме „уздрманости” српског културног идентитета – покрећу, дакле, *личну* борбу главног јунака. То је борба за духовни опстанак која је сада транспонована у његов унутрашњи свет, а чији исход открива могућност да се оствари виша сврховитост постојања. У оваквој схеми профилише се идејни комплекс збирке.²⁸ Да Радачино опредељење за

²⁸ У тумачењу јунака *Гвоздене завесе* може се применити Рикерово „наративно схватање личног идентитета”. Идентитет лика директно је условљен специфичним склопом радње у причи. Следствено догађајима у које су судбински уплетени, јунаци су обележени нарочитом тензичношћу. Из „корелације између радње и лика резултира једна унутрашња дијалектика лика која је тачна последица дијалектике усклађености и неусклађености коју развија композиција радње”. Та унутрашња дијалектика лика „састоји се у томе што, на подручју усклађености, лик ствара своју особеност јединства свог живота – јединства које се посматра као временски тоталитет који је сам по себи јединствен и који га (лик) разликује од сваког другог. Према плану неусклађености, том временском тоталитету

грађење православних цркава није тек било какво подређивање живота колективу, показује то што је план градње, односно план одабира локација тих цркава, замишљен као графички облик грчког слова „тета”. Тежећи да извесним духовним подвигом – „записом у знаку Девнице” – *на делу* обзнани свест о ономе што је највећа вредност на којој почива један народ, Радача се уистину *саживљава* са колективом. Он повлачи свој други рез и, коначно, бира страну.

Симболичким смислом хришћанства, који је метонимијски сабран у тих пет манастира од којих су сви и посвећени Богородици, аутор се служи како би пронео идеју да се, заправо, опстанак народа увек своди на опстанак онога што га суштински одређује, а то ће рећи да зависи од тога колико је оних који имају свест о значају вредности које су положене у темељ једног културног модела. То је иста она идеја која ће, једанаест година након *Гвоздене завесе*, одјекнути из најдубљег слоја значења *Хазарској речника*. Као што видимо, њоме је од самога почетка шифрован делокруг Павићеве стваралачке имагинације. Овде је нарочито важно то што Радача интуитивно, као непи-

пријети опасност од учинка прекида кроз непредвидљиве догађаје који га (тоталитет) истичу [...] усклађено-неусклађена синтеза дјелује тако да случајност догађаја на неки начин ретроактивно доприноси нужности историје једног живота, са чиме се изједначава идентитет лика. Тако се случај преображава у судбину. Идентитет лика за који се може рећи да је упле-тен у композицију фабуле може се разумјети само под знаком те дијалектике” (Рикер 2004: 154).

смен човек препознаје сакрални карактер који може имати једно слово. Оно се сада не схвата као елемент књишке учености, већ као носилац симболичког потенцијала до којег се допире ирационалношћу, духовношћу. Тај потенцијал који је, видећемо, Радача Чихорић наслутио гледајући једну икону, у овом случају подразумева могућност да се, помоћу трага којим се у простору српске земље описује елипсоидни облик грчке графеме „тета”, сугерише свеприсуство Мајке Божје (*ѿѿеоѿѿоко*с), односно Богородице, заштитнице српске духовности.²⁹

Афирмативност односа главног јунака према културном идентитету састоји се, дакле, у његовом афирмативном ставу према оним категоријама које уопште оправдавају продуктивност тог идентитета у одговарајућим повесним процесима. Оне су знак приклоњености Истоку и православном свету, тежишним одредницама једног модела духовности који има универзалну културолошку вредност. Укорењеношћу у оном најпростијем чему

²⁹ Године 2002. Милорад Павић изнова штампа *Гвоздену завесу*, с тим што наслов збирке мења у „Врата сна” и додаје истоимену причу на сам почетак. Како је то већ запазила Јелена Марићевић Балаћ у својој докторској дисертацији, овакав Павићев поступак могао би да се објасни тиме што је читава књига „у знаку Девице”. „Иконостас се иначе састоји из троја врата и дели олтар од остатка цркве, а Благовести су насликане управо у центру иконостаса. Тако се *Врати сна* могу посматрати и као метафора за иконостас, чије језгро чини Богородица која прима ‘благe вести’ Архангела Гаврила” (Марићевић 2016: 100).

га је отац научио – дунђерлуку и једном јединоме слову – Радача потврђује како разуме да појединчев истински духовни подвиг надилази његов животни век, као што задужбина надживљује свога творца. Само такав подвиг људску природу приближава вечности.

„Икона која кија” као идејно језгро збирке

„Садашњост је разумљива увијек једино помоћу прошлости, с којом је тјесно повезана у трајању.”
(Т. Иглтон)

Однос оца Мануила према културном идентитету је, исто као и Радачин, *афирмаииван*, али то није главни разлог због којег се судбине обојице јунака дају упоредо сагледати. Наиме, могло би се рећи да је у свеукупној сложености и, поврх свега, необичности структуре саме приче „Икона која кија” сабран читав смисаони опсег *Гвоздене завесе*. И заиста, када би требало одабрати само једну причу која би на најбољи могући начин одразила поетику збирке – како у тематско-мотивском тако и у формално-техничкоме погледу – то би несумњиво била „Икона која кија”. У њој се, као идејноме језгру збирке, кристалишу темељи онога на основу чега, са једне стране, поимамо концепцију српског културног идентитета и разликујемо поступања сва три јунака одабрана да репрезентују вредносне домете те концепције, и на основу чега, са друге стране, разматрамо феномен идентитарне вишеслојности. У том смислу

поједини детаљи из „Иконе” представљају своје-врстан „кључ” за решавање важних питања про-изашлих из тема које се из текста у текст функ-ционално варирају, и које уједно представљају окосницу нашега истраживања. Један од „кључе-ва” за разумевање широког спектра асоцијација везаних за та питања сажет је у памтљивој поенти приче, која гласи: „[м]есѿио оної који се сели никад не осѿаје ѿразно” (Павић 1990: 166).

Овај готово гномски исказ није значајан само за „Икону која кија”. Он је ту искоришћен као од-гонетка или разрешење оба сижејна рукавца; то је тачка у којој се крајња сврха постојања главнога јунака судбоносно преплиће са разлозима „сеље-ња” иконе Богородице Тројеручице. Значајан је и за читаву збирку јер је у симболичком значењу баш тог израза могућно распознати ауторово на-стојање да смисаоно обједини све приче *Гвоздене завесе*. Тако, на извешан начин, знаковита и умно-гоме опомињућа порука са самога краја приче која је била део и Павићевог претходног, жанровски хибридног остварења *Месечев камен*, треба да от-крије прâви пут до разумевања свих оних делова збирке где се отвара тема традиције. У којим сег-ментима „Иконе” уопште видимо отварање про-блема традиције и зашто идеја о пресудној ва-жности културног идентитета за појединца у овој, али и у осталим причама *Гвоздене завесе*, своје пуно вредносно одређење задобија кроз скривено значење наречене поенте?

„Икона која кија” изграђена је из два сижејна рукавца. Први се односи на живот јунака по имену don Jorge de Rueda el Sabio, једног од каталонских најамника „који су 1307. године за рачун Запада нападали Свету гору с намером да је подвласте римском хришћанству” (Исто, 156). Don Jorge је, уз још два саборца, успео да преживи изненадни међусобни окршај најамника до којег је дошло када су сви они, претходно се поделивши на две групе од којих је свака опседала супротну страну хиландарских зидина, остали обавијени маглом и, мислећи да пред собом виде калуђере, напали једни друге. Тројица од њих предали су се Хиландарцима и потом се замонашили, а don Jorge је у свом новом животу добио име Мануил.

Други сижејни рукавац прати посве необична збивања чији је, условно речено, главни јунак једна икона, и то не било која икона већ чудотворна хиландарска икона Пресвете Богородице Тројеручице. Та збивања имају и насловну одредницу унутар саме приче – *Сеобе иконе „Тројеручице”* – и подразумевају обиље фантастичних догађаја из богатог историјата иконе. О том историјату управо је отац Мануил пошто-пото одлучио да се обавести како би покушао да схвати узрок загонетног „кијања” иконе које је одједном почело учестало да се понавља.

Суштина садржаја овога текста – ако под „суштином” разумемо скуп тематско-мотивских елемената који су носиоци основног значењског низа, низа на основу којег у читалачком процесу стичемо

представу о „померању” радње, о протежности некакве садржинске равни која је утолико повлашћена што непосредно води завршноме смислу, и коју стога и доживљавамо као оно што је сама „прича” – овде се образује у пресеку оба сижејна рукавца. Смисаони рам приче, у којој се недвосмислено потврђује како је *српска* традиција она традиција чију важност за појединца који је баштини аутор на различите начине покушава да сугерише, могао би да се представи помоћу једног питања и одговора на то питање: Зашто се икона Тројеручице не враћа на Косово? Зато што „[м]есѿо оноѿ који се сели никад не осѿаје ѿразно”. Међутим, пре него што покажемо на који начин се идејни слој збирке разоткрива унутар структурног односа који формирају ово питање и одговор на њега, овде ваља назначити још једну текстуалну појединост.

Прича „Икона која кија” пре свега је симболична прича. За разлику од „Аеродрома у Конављу” или „Записа у знаку Девике”, процеси литерарне демиметизације толико су очигледни да је зацело тешко спровести оно што је у контексту тумачења преостале две приче могућно, а то је да се интерпретација усмери ка одгонетању значења које је, упркос неизоставним елементима постмодернистичког стилско-поетичког концепта, ипак посредовано на приповедачки традиционалнији начин, односно класичним поступцима наративе и карактеризације. Другим речима, „Икона” је у тој мери саздана на типичној павићевској „игри” са текстом да се тумач приликом анализе која за циљ

има проношење идеја из најдубљег слоја значења само условно може служити унеколико већ редукованим значењем које се овде, за потребе интерпретације, приписује књижевним појмовима као што су *јунак*, *радња*, *моштивација* или *психологизација*.

Увек треба имати у виду да Павићева проза, без обзира на степен реализованости постмодернистичке поетичке матрице од текста до текста, напосто не „трпи” уобичајено разумевање тих појмова; оно разумевање које, примерице, имамо на уму приликом тумачења остварења у којима доминирају својства реалистичког стваралачког поступка. Да је измаштани свет „Иконе” проткан извесном тенденциозношћу и приповедачки устројен на тај начин да се превасходно испољи симболичко-метафорички слој приче – слој идеја згуснут у сплету фантастичних догађаја што сада немају онај „укус реалног збивања, који је брижљиво сугериран за прво читање” – најбоље се види по концепцији *главног јунака*. Он представља неку врсту стожера свеукупних времепросторних аспеката текста.

Наиме, онај слој значења приче који је од нарочите важности стога што се, видећемо, у њему језгре неки од основних елемената помоћу којих је могућно „дешифровати” и места у другим причама где се отвара тема традиције, па самим тим и до краја разумети идејност збирке, развија се из оног што је непосредно везано за саму икону Тројеручице. Штавише, већ се и из наслова, као семан-

тички повлашћенога дела текста, може препознати да је смисао приче центрипетално сабијен око „иконе која кија”. Међутим, могућност посредовања симболичког значења које би се уопште придало збивањима у којима учествује нежива твар, у овом случају икона, Павић приповедачки решава тиме што изграђује једног „алтернативног” главног јунака. То је јунак-функција, кроз чију ће се непосредну и перманентну упућеност на чудотворну хиландарску икону – кроз чије ће се, заправо, настојање да открије значај збивања која она покреће – смисао откриваног преламати ка читаоцу.

Тако живот оца Мануила обухвата онолики временски распон колико је неопходно да се „покрију” различити догађаји у српској историји којих би симболична снага иконе што „кија” могла да се тиче. Сам отац Мануил пак повезан је са свим локалитетима којима је одређена природа њеног чудесног кретања. Он је *сѣранац* који је за рачун Запада покушао да удари на светогорску братију не би ли је покатоличио и у томе није успео. Замонашио се, али, што је особито интересно, на крају долази до поражавајућег закључка како: „[б]иће по свему судећи да су то некакви Новосрби и тамо преко границе можда и нема више никога од наших” (Исто, 165). Обзнанивши тиме себе као Србина, као једнога од *наших*, он је неко на чијем се примеру постепеног увиђања снаге и непоколебљивости места које представља средиште православне, византијске духовности, најподесније

може „отварати” идејни комплекс збирке. Отац Мануил је, отуд, нека врста медијума за преношење опомињућих „порука” које се односе на концепцију српског културног идентитета. Премда су упућене савременом читаоцу, оне остају утиснуте у времену и простору обележеним симболичком делотворношћу иконе Богородице Тројеручице, заштитнице и игуманије Хиландара – манастира који је са том концепцијом најтешње скопчан.

Само, како би уопште мотивисао напор главног јунака да истраје у откривању важности фантастичних догађаја прожетих ауром те симболичке делотворности, аутор ће ипак уплести и један посебан, крајње „личан” јунаков разлог, који ћемо у завршном делу рада покушати да повежемо са његовим психолошким идентитетом. Напомињемо опет да овај вид употребе књижевнотеоријске номенклатуре ваља само условно схватити. Симболички потенцијал збивања у којима *учесћује* једна необична икона пре свега остварује се захваљујући специфичности различитих времепросторних одредница којима су она омеђена. Одговор на питање због чега су одређени локалитети и историјски тренуци толико значајни, и шта би то могли да говоре савременом српском читаоцу, враћа нас једном претходном питању, које стоји у основи готово читавог смисаоног рама приче: зашто се икона Богородице Тројеручице не враћа на Косово?

Судбина иконе Тројеручице испуњена је многим фантастичним догађајима везаним за места

на којима је била. Везаним, заправо, за њене „сеобе” и пут који води од Јована Дамаскина, њенога творца, до Саве Немањића; од Сирије и Палестине, преко Свете Горе, па све до српских манастира, и опет назад до Свете Горе. О тој чудесној судбини иконе отац Мануил обавештава се из старих књига и разговора са монасима. Том приликом сазнаје да је невраћање иконе у српску земљу, одакле је 1389. године отишла на Свету Гору након слома српске војске на Косову³⁰, нашавши се тако

³⁰ Обликујући приповедни свет у складу са идејом коју му је стало да сугерише, Павић реинтерпретира и историјске податке и предање о томе како је и када икона Тројеручице донета са Свете Горе у српску земљу. То се препознаје по два важна детаља. Предање говори да се она, после извесног времена, осамарена на леђима магарца који је вођен вољом Пресвете Богородице, вратила на Свету Гору и зауставила недалеко од манастира Хиландар. Историјске чињенице показују како је икона, након што ју је Свети Сава донео у Хиландар по свом повратку из Палестине, ту и остала све до 1347. године, када ју је, враћајући се из посете Хиландару у Србију, цар Душан понео као благослов манастира. У Павићевој причи икону први пут доноси у Србију сâм Свети Сава 1208. године, када је из Свете Горе долазио „да мири браћу завађену о српски престо” (Исто, 160). У томе се препознаје ауторово настојање да представу Богородице навести као нешто што помирује и уједињује српски народ, што доноси спас подсећајући на смисао православне духовности. Исто тако, док се, према предању, икона Тројеручице на поменут начин вратила на Свету Гору негде почетком петнаестог века – при чему се нигде не помиње бој на Косову – у Павићевој причи хиландарски калуђери затичу магарца са иконом на леђима „једне ноћи 1389. године”, схватајући „да је српска војска изгубила битку с Турцима на Косову, да је српска држава пропала, да је царски двор уништен

по други пут међу хиландарском братијом, нешто што већ вековима збуњује хиландарске игумане (Исто, 159). Али, да би он то уопште могао да са-зна, односно да би се кроз његово сазнање огле-далски отворио „видик” ка идејама збирке, било је неопходно да Павић искористи прерогативе постмодернистичке поетичке матрице, тачније да, у овом случају, у потпуности разори каузалну логику фабуле и домишљато употреби својства наративне комбинаторике. Тако прича о разлози-ма невраћања иконе на Косово отпочиње с краја; одмотава се „уназад”, односно из крајње времен-ске тачке до које заправо сеже. Та тачка сада је део оне временске перспективе која се може сматрати наративном садашњошћу.

Отац Мануил 1354. године, у једном уобичаје-ном монашком дану, у којем „није приметио ништа необично, сем што је трава пред конацима била оседела” (Исто, 157), на столу у манастирској трпе-зарији налази новински лист „Борба”, орган Кому-нистичке партије Југославије, и то број датиран на 11. 3. 1950. године. Тек тада одлучује да се ближе обавести о икони Тројеручице. У том смислу све оно што главни јунак сазнаје о судбини иконе – све оно што, дакле, подразумева њен историјат,

и да се икона сели натраг” (Исто, 161). Заснивајући мотив Косова као окосницу приче, наглашавајући значај једног граничног простора који је био поприште цивилизацијског судара и који је у тесној спрези са концепцијом српског културног иденти-тета, аутор додатно оснажује симболички потенцијал збивања везаних за икону Тројеручице.

од њеног настанка па све до 1929. године, када су забележени последњи подаци до којих је могао доћи – може да се разуме као нека врста аналепсе. Година 1950 – време у којем сада волшебно постоји отац Мануил – представља приповедну садашњост, ону темпоралну раван у којој се сада он сам подухвата задатка да реши најенигматичније питање у том историјату: зашто се икона већ више од пет векова не враћа назад у српску земљу, на Косово, иако га је српска војска ослободила још 1912. године. Његов подухват састоји се у томе што, упртивши икону на леђа свог магарца, *лично* креће за Србију како би вратио икону тамо где (он мисли да) она припада. Тај подухват је вишеструко значајан.

Њиме се обзнањује афирмативност односа главног јунака према новом културном идентитету, стеченом замонашењем у српском православном манастиру. Његова поступања одају дубоко разумевање онога што представља срж српске традиције, а што је метонимијски посредовано иконом Тројеручице. Исто тако, обзнањује се и афирмативан однос јунака према старом културном идентитету, везаном за његов „бивши” живот; према идентитету чији се основи, испред свега, могу разабрати у симболичком делокругу самог *майер-њеј језика* јунака. Он никада не напушта каталонску традицију и све време покушава да се присети једног писаног знака који је оно „последње што је заборавио из свог првог живота у каталонском језику” (Исто, 166).

Подухватом на који се одважио, отац Мануил јасно бира страну на културолошком граничнику. Његов одабир није – као ни Радачин – ствар механичког одношења према неписаним законитостима одређеног простора, већ је дубоко интериоризован. Он је за нас поглавито важан зато што се у узајамној повезаности онога што је тај подухват условило и онога што он, за сам расплет приче, у форми поенте доноси, формира образац за разумевање тема традиције и „уздрманости” српског културног идентитета на нивоу безмало свих текстова *Гвоздене завесе*.

Отац Мануил је одлучио да се ближе обавести о судбини иконе након што је чуо како Богородица Тројеручица са иконе кија. Подстакнут је да у историјату иконе пронађе нешто о тој њеној навици. Тако можемо да се запитамо следеће: ако се решавање проблема Богородичиног кијања огледа у намери оца Мануила да сâм спроведе икону од Свете Горе до Косова и тако најпоследње оконча мистерију која се за њу везује и која већ вековима мучи хиландарске игумане, да ли то онда значи да разлоге невраћања Тројеручице у српску земљу заправо ваља потражити у питању: због чега она уопште кија? Према томе, видимо да је тема традиције унеколико навешћена и пре него што се препозна из онога што отац Мануил поима као окосницу историјата иконе; и пре него што се открије из проблема „недовршености” њенога сељења.

Икона Богородице Тројеручице, дакле, *кија*, а кијање је симптом прехладе. „Прехлађеност”

Богородице указује на то да је угрожено, односно, условно речено, „оболело” оно што она собом симболизује. Како је реч о *хиландарској* Богородици Тројеручици – угрожена је православна, византијска духовност; уздрман је темељ српског културног идентитета. Опредељење да баш кијање буде симптом „прехлађености” Богородице, које би испрва могло да личи на типичну павићевску игру, само показује колико аутор брижљиво саставља делове приче. Чисто физиолошки посматрано, кијање представља једну врсту одбрамбеног рефлекса којим се из носне дупље избацује страног тело, и дешава се услед надражености сензорних нерава. У Павићевој причи икона ће први пут почети да кија оног јутра које је чудесно освануло у 1950. години, када један млад монах, након што оца Мануила послужи доручком, напусти манастирску трпезарију оставивши врата одшкринутим.

Читалац би на први поглед имао разлога да верује како је *промаја* узрок Богородичиног кијања, како се она може односити на ту врсту надражености која доводи до честе и познате физиолошке реакције. Кијање се у причи понавља докле год има промаје, то јест увек када врата или прозор у трпезарији остану отворени. Међутим, било би одвише олако претпоставити да је промаја оно што условљава кијање иконе; она ниуколико не може открити због чега је угрожена српска духовност. Та претпоставка је и развејана на самом крају приче када, после безуспешног покушаја главног јунака да икону однесе у српску земљу, она опет

кине, али овога пута док „у трпезарији уопште није било промаје” (Исто, 165). Све случајеве у којима долази до Богородичиног кијања очито повезује нешто друго, а прави разлози „прехладе” заштитнице Хиландара наговештени су још када први пут долази до чудног звука из правца иконе која стоји у игуманском столу.

Наиме, могућност Богородичине „прехладе” није створена тиме што тајанствени и оцу Мануилу непознати монах оставља за собом одшкринута врата у трпезарији, учинивши тако да икона остане изложена промаји. Створена је тиме што је, услед незатварања врата за незнанцем чију је изненадну појаву обележило приспеће најновијег броја прокомунистички оријентисаног југословенског листа у хиландарске одаје, у једном затвореном и дубоко изолованом културном и духовном средишту српског народа остварен „пробој” злослутног профаног духа. Тај дух управо је пројављен у новинама које отац Мануил затиче на трпезаријскоме столу. Он допире из правца Београда, седишта новинског листа „Борба”. Његов „пробој” омогућен је сваки пут када се прозор или врата трпезарије макар за тренутак отворе те тако икона Тројеручице, фигуративно речено, остане изложена дувању ветра који доноси „лоше вести”. Богородичина „прехлађеност” узрокована је, дакле, ветром који дува из правца југословенске престонице, а гласило Комунистичке партије, са чијим приспећем у дом који она чува и отпочиње њено

кијање, заправо је оно „страно тело” којег одбрамбеним рефлексом покушава да се ослободи.

Тема угрожености српске културе и духовности, која се крије у свим догађајима везаним за Богородичино кијање, отворена је још када отац Мануил, желећи да пољуби руке Тројеручици пошто ју је први пут чуо да кија, види како „му је она пружила само две од своје три шакe” (Исто, 159). Непружање оне руке која је и скована у знак благодарности Богородици, и која заправо представља симбол вере у њу, повезано је са стањем у којем се већ деценијама налази српски народ. То стање одликује одсуство духовности, а са приспећем југословенског листа у њен дом, Тројеручица га се унеколико опет „сетила”. Српски народ одиста води једну „борбу” – како име листа и сугерише – али погрешну, идеолошку борбу; борбу што потиरे вредности на којима почива један народ. Сви случајеви Богородичиног кијања везани су за дешавања смештена у примарно време приче, у 1950. годину, и свима њима заједничко је, дакле, не то што икона бива изложена промаји него то што, мање-више непосредно, икона бива изложена „вестима” о политичким приликама у Југославији. Према томе, могло би се рећи да је заједнички именитељ свега оног што те вести пројављују *заборављена традиција* српскога народа. То нам одаје сваки од три случаја у којима долази до кијања Тројеручице и у којима отац Мануил настоји да проникне у дубљи смисао необичне навике иконе.

Први од њих свакако је у вези са југословенским листом, од којег све и почиње. Поред тога што је наглашено да је посреди Орган Комунистичке партије Југославије, аутор је везу између Богородичиног „назеба” и врховних оријентира на политичко-идеолошком компасу Југославије подвукао и специфичном датацијом гласила: 1950. година. Те године уведено је радничко самоуправљање, једна од главних асоцијација на социјалистички покрет у Југославији. Као нарочит привредни модел који треба да допринесе превазилажењу друштвене стратификације и који подразумева да радници сами преузимају бригу над управљањем предузећима, за разлику од некадашњих, традиционално схваћених надзорника који би иначе одређивали начин рада упослених, радничко самоуправљање у извесном смислу симболички корелира са пренебрегавањем традиције као важном темом збирке. Оно имплицира раскидање веза са коренима и одвајање народа од суштинских вредности; одвајање после којег сада *йојегинац*, као какав неприкосновени арбитар, себе поставља испред духовних принципа на којима почива културни модел народа коме припада, заборављајући да се изван тих принципа расипа највиши смисао његовога постојања.

Друга два случаја кијања Тројеручице следеју након ближег упознавања оца Мануила са њеном судбином и везују се за безуспешне покушаје главног јунака да допринесе враћању иконе у српску земљу. У првome од њих до кијања долази када отац

Мануил, дознавши „од братије која је пратила штампу из ФНРЈ да је на Косову подигнута велика спомен-кула српским ратницима изгинулим на том месту”, оставља ноћу крадом „одшкринута врата на трпезарији не би ли олакшао пут Тројеручици за Србију” (Исто, 162–163). Икона престаје да кија тек пошто се врата затворе. „Вести” чијем је негативном дејству овога пута изложена опет долазе из југословенске штампе, и у њима се изнова објављује политички контекст друштвеног живота у Југославији 1950. године.

Какав је однос српског народа према својој традицији средином двадесетог века, показује детаљ из приче где један од хиландарских монаха 1929. године – ту годину Павић промишљено узима јер је тада формирана прва Југославија, Краљевина Југославија – одлази на Косово како би видео зашто се икона не враћа у српску земљу. Том приликом затиче „споменик турскоме султану Мурату и турбе подигнуто на Газиместану у спомен турској војсци”, али не и „споменик на месту где је убијен српски кнез Лазар и где је код цркве Самодреже сахрањен највећи српски јунак Милош Обилић” (Исто, 162). Стога небригу једне државе за историју и културне тековине њенога народа, испољену још при самом њеном заснивању, персонификована икона Тројеручице у Павићевој причи очито не може доживети другачије ни када 1950. године на Косову коначно бива изграђена спомен-кула српским ратницима.

До трећег, последњег, али за наше тумачење уједно и најзначајнијег случаја Богородичиног кривања, такође долази након безуспешног покушаја главног јунака да допринесе враћању иконе у српску земљу, са том разликом што се сада он сам прихвата задатка да икону однесе тамо где мисли да она припада. У близини грчко-југословенске границе пресрели су га партизани генерала Маркоса, једног од лидера Комунистичке партије Грчке, и одвојили га од магарца осамареног иконом. „Вести” о српском народу чијем је дејству икона била непосредно изложена саставни су део испитивања којем је отац Мануил, као, рекли смо, „алтернативни” главни јунак – својеврсно „огледало” о које се одбија смисао приче до читаоца – био подвргнут. При томе је Павић опет приметно једну интересантну постмодернистичку игру.

Наиме, иако је волшебно измештен у 1950. годину, језик којим отац Мануил говори и даље је онај српски којем су га научили Хиландарци још када се, у четрнаестоме столећу, замонашио. Зато чак ни они Маркосови људи што су били родом из Србије не успевају да се са њим споразумеју (Исто, 163–164). Немогућност проналажења „заједничког језика”, фраза која је овде дословно стваралачки реализована, заправо треба да, преко Мануилове запрепашћености што „се не говоре више свети језици на овом свету” и што „ти Срби можда и нису више Срби [...], ни језик одавно немају онај прави” (Исто, 164–165), укаже на непре-

познавање сопствене прошлости и уздрманост српског културног идентитета.

Није случајно што је у питању сусрет са Маркосовим партизанима, и то баш на грчко-југословенској граници. По традицију погубну *идеолошку* сродност Југославије и Грчке потврђује и чињеница да је Јосип Броз Тито после завршетка Другог светског рата дозволио члановима грчког левичарског покрета ЕЛАС, то јест Маркосовим партизанима, да се населе на територији Србије, у месту Маглић, где су се задржали пуних пет година (в. Ристовић 2007). Ипак, ваља знати да постоји и *културолошка* сродност Србије и Грчке. У напорности ових двеју сродности да се сагледати дубок смисаони зјап.

Када се први пут нашао међу хиландарским монасима, отац Мануил видео је како они „имају два света језика – грчки и српски” (Павић 1990: 157). То указује на уподобљеност српске традиције оном културном обрасцу који је успоставила византијска цивилизација. Насупрот томе стоји тренутак у којем оца Мануила, који говори и старогрчки и старосрпски, не разумеју ни партизани – Грци, који говоре новогрчки, ни партизани – Срби, који говоре новосрпским језиком. Смисао сусрета при којем не постоји могућност узајамног *језичког* разумевања и при којем ни Срби ни Грци, иако су уједињени у савременој борби за одређена политичко-идеолошка становишта, не успевају да препознају сопствену прошлост и заједничко културно наслеђе, врхуни у закључку о Србима до

којег главни јунак приче најпосле долази: „[б]иће по свему судећи да су то некакви Новосрби и тамо преко границе можда и нема више никога од наших” (Исто, 165).

Тај закључак одаје Павићево настојање да сугерише како више нема оне врсте размишљања која подразумева проматрање сопства у контексту свеколиког повесног трајања. Српски народ у доба Југославије и превласти комунистичке идеологије губи свој културни идентитет зато што пребрегава историју и отцепљује се од основа на којима се темељила традиција православних народа у средњем веку. Ти народи, који су више столећа били непосредно изложени хоризонтима културе и духовности Византијског царства, обједињени су називом који је у науци познат као „византијски комонвелт.”³¹

Неопходност целовитости културног идентитета аутор покушава да нагласи различитим примерима у којима јунацима спас обезбеђује управо

³¹ Сам израз „византијски комонвелт” треба да значи заједницу православних народа који су се развијали под утицајем Византије. У науци се усталио захваљујући истоименој књизи Димитрија Оболенског, британског историчара руског порекла. Та књига представља синтезу научних напора истакнутог оксфордског професора да расветли сложене и вишезначне односе Византије са словенским светом. Куриозитет је да је она први пут објављена 1971. године, исте године када и *Месечев камен*, жанровски хибридно остварење у којем се први пут и нашла прича „Икона која кија”. То само говори колико је Павић – и сâм професор – још од почетка свог списатељског позвања био мисаоно уроњен у савременост. Научно засновани извори користили су му као подстрек за најдубља уметничка стремљења.

укорењеност у породичноме предању и, шире посматрано, традицији народа којем припадају. Тако ће оца Мануила од неугодног сусрета са Марковим партизанима избавити то што се досетио да се послужи знањем свог матерњег, каталонског језика. Политички комесар који је требало да преко ноћи припази на њега, и који је провео младост у Каталонији те је могао да са Мануилом ужива „у ћаскању оживљавајући сећања на Шпанију”, знаће „када се може зажмурити на једно око” и пустиће заробљеника да се искраде (Исто, 164). Агату Малоншић, јунакињу приче „Крчма код седам сиса”, од одвођења у логор и сасвим извесне смрти избавиће то што је, као и њен самохрани отац Стефан, имала необичан ожиљак на лицу који се лако озлеђивао и који је био повезан са болешћу крви наслеђиваном међу Малоншићима вековима. Њиме је било могућно доказати да је Агата заиста Стефанова кћи и да није и по оцу Јеврејка, чиме се потврдило како „ни тешка крв није вода” (Исто, 192).

Последњи случај Богородичиног кијања је најзначајнији. После њега постаје јасно да није промаја оно што условљава енигматичну навику иконе. Она ће се испољити и када по повратку у манастир отац Мануил са изненађеношћу затекне икону на староме месту и увиди да су овога пута сва врата и прозори затворени. Схвативши да магарац на чијим је леђима Тројеручица била осамарена ипак није од грчко-југословенске границе продужио пут Србије, те да се икона опет нашла

у хиландарској трпезарији, он слеже раменима, „узалуд покушавајући да извуче неку поуку из понашања иконе” (Исто, 165). Управо та „пукотина” у јунаковом разумевању понашања иконе представља најинтригантнији детаљ приче; онај детаљ који је неопходан како би се решило питање њеног значењског склопа, али, исто тако, и како би се отворила могућност да се сва она места у другим текстовима збирке где се отвара тема традиције подведу под исти, јединствени идејни оквир.

Мануилово нераумевање понашања иконе проистиче из тога што он све време повезује њено кијање са њеним невраћањем на Косово. То јест, кијање схвата или као знак да би она требало да се врати у српску земљу или као, можда, последицу њеног вишевековног невраћања тамо. Да између кијања иконе и њеног невраћања на Косово не постоје никакве узрочно-последичне везе, показују најмање две ствари.

Најпре, могли бисмо претпоставити да би се икона тамо сама вратила још 1912. године, ако то већ није могла пре стога што Косово није било у рукама српског народа. Не би ни било потребно да о томе „извести” хиландарске монахе јер није њихово прегнуће оно што ју је и довело из српске земље на Свету Гору, већ воља Богородице. С друге стране, сваки разлог за уверење да је кијање Тројеручице повезано са њеним повратком на Косово губи значај у тренутку када она – пошто је одбила да од грчко-југословенске границе настави пут Косова и вратила се у Хиландар – поново кине.

Зато је подухват на који се отац Мануил напоследку одважио изразито важан: изјаловљени покушај да се икона *однесе* у српску земљу довешће до последњег случаја њеног кијања, после којег постаје очигледно да оно није узроковано невраћањем Тројеручице на Косово, већ да само представља неку врсту реакције поводом „вести” из Југославије о неафирмативном односу српског народа према својој традицији.

Главни јунак до краја не успева да спозна како икона заправо и *не треба* да се врати у српску земљу. Међутим, захваљујући његовом интуитивном руковођењу законитостима традиције – које подразумева његово ближе обавештавање о судбини иконе и настојање да реши проблем њеног кијања, при чему он ниједног тренутка не заборавља да размишља о једном каталонском писмену „које му је свеједнако недостајало у рачуници” (Исто, 165) – ту чињеницу спознаје *чийшалац*. А читалац то спознаје након што се главни јунак, спазивши оне ноћи када је умакао Маркосовим партизанима један саобраћајни знак постављен крај друма, присети заборављеног писмена, и схвати да то у ствари није никакво писмено него „знак који се могао начинити и простим укрштањем прстију” (Исто, 166).

Њиме су се, као видом опомене, служиле жене каталонских војника приликом испраћања мужа у ратне походе. Значење тог гесла на које је оца Мануила подсетио знак којим се у саобраћају прописује забрана полукружног окретања возила

уједно је и поента приче „Икона која кија”, и већ смо рекли да она гласи: „[м]есѿио оної који се сели *никад не осѿаје ѿразно*”. Остављајући реалистички слој значења овог гесла за део у којем ћемо се бавити личним идентитетом главног јунака, остаје нам да овде размотримо на који начин његова симболика резонира на нивоу целокупне Павићеве збирке и тако закључимо причу о значају културног идентитета.

Симболика поенте којом се завршава „Икона која кија” односи се на Тројеручицу. Она је та чије место „никад не остаје празно”, и која се у српску земљу не враћа зато што, рекли смо, и *не ѿреба* да се тамо врати. Зашто не треба? У тежњи да хиландарског игумана одврати од намере да је, још када се 1389. године по други пут нашла на Светој Гори, задржи на горњем месту у олтару тако што ће закључавати врата цркве и тако спречити њено непрестано појављивање у трпезарији, Тројеручица му се јавља у сну следећим речима: „[н]ијесам дошла овдје да ви мене чувате, него ја вас” (Исто, 161). Опредељење иконе Богородице да се у тренутку историјског краха српскога народа нађе управо у Хиландару и, што је још важније, ту заувек остане и буде његов игуман, заправо показује да је Хиландар, као културно и духовно средиште српског народа, оно највредније о чему треба бринути. Све док је он сачуван, осигурана је трајна веза између српске традиције и византијског наслеђа.³²

³² Приповедач романа *Унуѿрашња сѿрана веѿра* вели да је Света Гора „[с]редиште цивилизације источног хришћанства” (Павић 1994: 65).

То значи да је, у извесном смислу, обезбеђена „одрживост” свести о основама српског културног идентитета. Икона Тројеручица из Павићеве приче мења своја одредишта, њена судбина битно је обележена *сеобама*. Управо су сеобе чинилац којим је условљена ритмика оних духовноисторијских процеса што засецају у само језгро српског националног бића. Отуд је метафорички оствареном поистовећеношћу иконе са српским народом постигнута једна врста симболичке конкретизације чију целисходност легитимише појам под који аутор одабира да подведе свеукупну мисао о српском народу – у овом случају појам *Богородице*.

Наративним решењем да све оно што је том мишљу обухваћено фигуративно сузи на појам снажног значењског потенцијала, Павић додатно наглашава идеју да народ заправо чини његова традиција. Ако је та традиција са разлогом усредштена тачно онде где и треба да буде, као што је икона Тројеручице нераскидиво везана за манастир Хиландар, то ипак не значи да њеног *дејсѿва* нема и у свакоме дѐлу простора насељеног народом који ту традицију баштини. Линија којом је одређено кретање Тројеручице, и која за крајње тачке има Свету Гору и Косово, јесте линија која представља жилу куцавицу српске духовности. Вишевековни историјат иконе са ликом који је заштитни знак те духовности – историјат испуњен различитим местима која је својим *нейосредним* присуством обележила икона Богородице – није ништа друго до извешан дијахронијски пресек

највиших вредносних домета српске културе и духовноисторијска „мапа” поднебља на којем је та култура настајала.

Читав стваралачки опус Милорада Павића има за циљ да покаже како је то поднебље, које је преваходно поднебље Балкана, премрежено талозима многих традиција; како је оно у првом смислу речи поље „сусрета” разлика. То је уочљиво из топонима и антропонима којима се аутор служи већ у свом првом остварењу сачињеном од чисто приповедних текстова. Уосталом, за сам наслов своје прве „праве” збирке прича он ће употребити политички термин којим је простор Балкана означен као гранични простор, као непомична „гвоздена завеса” што одваја Исток и Запад. Само, важно је нагласити да се ни у једној причи значењски слој текста не заснива на мотиву границе који би имао политичко-идеолошку конотацију. Све време је реч о *културолошким* границама, нечему знатно дубљем и сложенијем. Универзални смисао Павићеве прозе састоји се у томе што се у њој распознаје напор да се те границе превладају и да се та завеса „повуче”. То превладавање ниуколико не искључује јасно изграђену свест појединца о извесној одређености свога бића традицијом народа којем припада.

Према томе, православно хришћанство и грчки језик остају заувек утиснути у матичном простору српскога народа јер „[м]есѿо оној који се сели *никад не остѿаје ѿразно*”. Промена историјских околности не значи да њих више нема. Традиција

и даље еманира из простора. Стога знамења те традиције ваља препознати у сваком времену. Једино је у њима, како Павић настоји да покаже, садржана истинска могућност спаса. Појединац који се осећа дѣлом српског народа том врстом идентификације показује да разуме исто оно што и сам аутор покушава имплицитно да сугерише „одлуком” Тројеручице да засвагда остане баш уз хиландарску братију: да опредељење за *ѿпрајно* увек треба да однесе превагу над опредељењем за *ѿривремено*.

У „Икони која кија” транспарентније је него у било којој другој причи *Гвоздене завесе* испољено да су крајњи исходи поступања јунака у одсудним тренуцима пре свега замишљени тако да покрећу мрежу значењских асоцијација које треба да реперкусирају у контексту стварности самога читаоца и упуте га на темељне вредности до којих би требало да држи. Овде се препознаје Павићева ангажованост, у најбољем смислу те речи. Двадесети век, у којем настаје *Гвоздена завеса*, референтно је време радње доброг броја прича. У односу на то време „подешена” је структура *фикционалних свейѿова*, како би заговорници теорије могућих светова били склони да виде природу Павићевих текстова. Оно је извантекстовни контекст према којем је управљен идејни комплекс збирке.

Настојање да се смисаоно обједине приказано и референтно време, односно да се успоставе значењске аналогije између приче и актуалне стварности само како би се помоћу ефекта поновљиво-

сти збивања савремености – добу Југославије – „доставила” порука из оног „трећег”, павићевског времена, као супстанцијалног подручја приче, најпре се очитује у одабиру година употребљених да оивиче временски распон збивања у којима учествује Павићев јунак-функција. Онај део „Иконе” који прати „други” Мануилов живот, дакле живот њега као хиландарског монаха чија ће се судбина симболично укрстити са судбином иконе Тројеручице, одвија се на два временска плана. Тај изненадни темпорални процеп између 1354. године и 1950. године, казали смо, везан је за чудновато јутро када ће, уз свој доручак, главни јунак на трпезаријском столу затећи најновији број прокомунистички оријентисаног југословенског листа (Исто, 158). У том смислу намеће се питање: због чега се живот оца Мануила зауставља баш у 1354. години, да би, уз извештај временски прескок, опет наставио да траје у 1950. години?

Отац Мануил је тај који повезује све времепросторне аспекте приче. Будући да се кроз његова сазнања огледалски отвара видик ка идејама збирке, обресе скривених значења ваља тражити у простору и времену обухваћеним његовим постојањем. Тријадна концепција времена у Павићевој причи могла би се разумети на следећи начин. Ако се исприповедано време односи на средину четрнаестог века, и ако знамо да је референтно време двадесети век – а та референтност је у „Икони” утолико прозирнија што се двадесети век јасно открива и као време приче, те дакле подлеже про-

цесу наративизације – онда су трагови павићевског *све-времена* садржани у скривеном, симболичком смислу којим су обједињена оба крака сложене темпоралне равни у коју је урођен отац Мануил, а то ће рећи и половина четрнаестог и половина двадесетог века, односно и 1354. и 1950. година.

Тај наоко скривени смисао који повезује вековима удаљене године тиче се сличности временâ у погледу угрожености духовног интегритета српскога народа. Та угроженост заправо и јесте нека врста повода да се као основни циљ ауторове стваралачке стратегије издвоји тежња да своје приповедање обликује у складу са идејом да истински посвећен читалац спозна образац високе мере живљења. Мере која је, рекли смо, за Павића једино остварива кроз настојање појединца да његов лични допринос свету у којем траје увек буде резултат саодношења са оним елементима који одређују духовни хоризонт традиције народа којем припада.

Као што се 1950. година односи на време Комунистичке партије, Југославије и радничког самоуправљања, време у којем, изнад свега, долази до изражаја неафирмативан однос једног народа према својој традицији, исто тако и прва година коју аутор употребљава – 1354. година – значењски имплицира једну врсту угрожености духовног интегритета. Те импликације више су историјски оријентисане, и не тичу се толико неафирмативног односа према ономе што представља византијско *наслеђе*, већ тога како је уопште дошло до

нестанка једне цивилизације чије ће духовно богатство као универзална културолошка вредност претрајавати кроз векове који буду долазили. Заправо, функционалност 1354. године у идејној матрици не само приче „Икона која кија” него и читаве збирке, огледа се у томе што је значењски потенцијал историјских догађаја који су се у њој збили вишеструко повезан са пропашћу византијског комонвелта, јединствене заједнице православних народа чију симболичку снагу и културолошки значај Павић и покушава да апострофира.

Године 1354, Турци Османлије освајају Галипоље, своју прву насеобину у Европи, и тиме је озваничен почетак надирања Турака према Балкану и, уопште узев, свету хришћанских народа. То уједно значи и почетак пропасти византијског комонвелта, која ће коначно наступити средином следећег, петнаестог века, са падом Цариграда, у години чије последње три цифре имају обрнут редослед од оног који имају три последње цифре претходно поменуте године. С друге стране, та година је и у погледу српско-византијских односа нарочито битна. Реч је о времену у којем су деловале две истакнуте личности, два истакнута владара, од којих су обојица, између осталог, остали упамћени по одређеним збивањима чијим се најдубљим импликацијама Павић сада служи како би мотивисао идејни слој свога текста.

Један од њих је Јован VI Кантакузин, византијски цар и историчар, чија је осмогодишња владавина окончана управо 1354. године. Читаво његово

учешће на политичкој сцени смештено је у другу трећину четрнаестог века, доба које су обележиле веома тешке године за Византију; многи унутрашњи немири и, пре свега, суров грађански рат двојице Андроника. Упркос различитим историјским изворима, он је ипак остао упамћен као узурпатор царског престола и, што је далекосежније, издајица, будући да се у борби за царску круну ослонио на помоћ Османлија. Други од њих је Стефан Душан, српски владар, такође цар и узурпатор владарске титуле. Он је и те како био упутен у Кантакузинове освајачке намере. Уступањем делова своје војске подржао је његов напад на Византију како би и сâм задобио поједине делове Царевине (Ћирковић – Ферјанчић 1986: 387–390).

Оно што би се у контексту идејнога слоја *Гвоздене завесе* могло разумети као негативан однос према традицији, у случају цара Душана не састоји се само у томе што, посматрано из перспективе српске историје, са његовом владавином отпочиње период офанзивног односа према Византији, већ првенствено у томе што се он у духовном смислу оглушио о извесне норме Византијског царства. Стефан Душан сматра се непризнатим свецем. На њега, патријарха Јоаникија и српске архиепископе бачена је анатема Васељенске цркве јер Душаново крунисање за цара није обавио цариградски патријарх – како је то ред налагао – већ српски патријарх. Пошто је Душан претходно издејствовао да се српска архиепископија уздигне на ранг патријаршије, одузета је јурисдикција Васељенској па-

тријаршији на Балканском полуострву. За смрт краља Стефана Дечанског, Душановог оца, везана је и легенда о проклетству Душанових потомака, а касније и целе српске државе. Исто тако, српски цар се, управо 1354. године, приликом борби са Угарима, постепено приближавао Римокатоличкој цркви и био спреман да склопи унију само како би био помогнут у намери да опседне Цариград и подузме крсташки поход на Османлије (в. Ферјанчић – Ћирковић 2005 и Острогорски 1951: 79–86).

Као што видимо, слојеви значења у Павићевој причи образују се као својеврсне концентричне кружнице, подводећи напоследку смисаони хоризонт преосталих текстова збирке под јединствен идејно-поетички оквир. Напросто, у ономе што у двадесетоме веку представљају испражњена духовност, са једне стране, и идеолошка и технократска оријентисаност на човеков напредак, са друге стране, Павић је, у контексту матичне културе и у приликама које се пре свега везују за српски народ, видео једну врсту „обновљене”, сада симболичке смрти Византије. Она више не пропада услед унутрашњих немира, изложена пошастима које из оба смера на хоризонтالي света прете да је угрозе – и крсташима и Османлијама; све оно што подразумева њено духовно наслеђе, а што је за један национ столећима било руководећи чинилац у борби за опстајање, распарчано је услед различитих облика културног, историјског и политичког дисконтинуитета. Стога, дакле, аутор изналази начин да српском читаоцу тог и таквог

двадесетог века покаже да обојица суштински постоје једино кроз делокруг традиције коју баштине. Само тако могућно је да и један и други буду иманентни део оне неопходне *друјосѿи*.

У чину спознаје којом јунак потврђује да разуме сопствено место у свеколиком повесном низу управо се и састоји његова „функција”. Она се односи на то да у зависности од одређеног *вољној* поступања за које се јунаци опредељују у тренутку који је од пресудне важности за њихово постојање, они читаоцу шаљу одређену поруку. Било да је реч о јунацима који успевају да превазиђу кризну ситуацију или о онима који то не успевају јер се оглушују о извесне духовне принципе, та порука увек се тиче важности културног идентитета. Павићу је првенствено стало да покаже како је српски културни идентитет нераскидиво повезан са византијском традицијом, и зато јунаци прича које смо одабрали за интерпретацију треба да открију скривено значење православног хришћанства и грчког језика, симболички и унеколико метонимијски представљених графичко-иконичком мотивиком: словима алфабета, различитим графичким знаковима, манастирима, иконама.

Реминисцентно платно Павићевих прича саткано је од многих „путоказа” традиције и асоцијација на обавезујућа завештања из минулих времена. Отуд би се могло рећи да је смисао Павићевог приповедања – онај смисао који је пре свега запрећен у причи „Икона која кија” као идејноме језгру збирке – сав у знаку *јодсећања* на оно што је озна-

чено семантиком хебрејског имена главнога јунака те приче; имена које је он добио по свом замонашењу, а које у зависности од превода отприлике гласи: „Бог је са нама”, „Бог нас води”, односно „Господ нам показује пут”. Како српски народ припада кругу европских народа јудеохришћанске провенијенције, тај пут који, преко оца Мануила, сада не обзнањује Господ, као Творац стварности, већ аутор збирке, као творац једне *и́дексџуалне* стварности, јесте пут православне духовности, на који се ваља вратити и са којим и отпочиње идеја о српској култури. У Павићевим причама он је премрежен различитим траговима њеног присуства, који сваки пут треба да покажу како „[м]есџо оно́и ко́ји се сели никад не осџаје и́разно”, како „Бог је [увек] са нама”.

Крајњи исходи поступања Делфе Доријановић, Радаче Чихорића и оца Мануила показују да је *дејсџво* традиције трајно и да његово препознавање значи истинско саживљавање са матичним простором, а самим тим и подузимање пута православне духовности. Заправо, могло би се рећи да примери њиховог поступања у прâвом смислу речи потврђују како тај пут уистину јесте пут спасења. Док Радача и отац Мануил истрајавају у намери да следе трагове присуства оног што је онострано и Божје, те успевају да спознају сакрални смисао једне иконе или грчког писмена, са Делфом Доријановић то није случај. Она се не приклања законитостима графије, односно писаног знака, као облика симболичког изражавања у којем је

похрањено историјско сећање на основе српске културе, на њену укорењеност у знатно ширем културном ареалу. Она испољава друкчији став према свом културном идентитету. Одрекавши се тако своје традиције, а самим тим и себе саме, Делфа различито и завршава.

У томе се састоји метафорички, идејни слој *Гвоздене завесе*, као аспект Павићеве збирке у оквиру којег се испољавају њена највиша и најкомплекснија уметничка својства. Како бисмо остварили интегралан херменеутички подухват, остаје нам да видимо на који начин је (не)афирмативан однос јунака према културном идентитету условљен *искушењима* што дубоко проблематизују степен утемељености њиховог психолошког идентитета. Захваљујући тој нужној саусловљености појединца и колектива стваралачки се реализује феномен *идентитетарне вицеслојности*. У том феномену садржан је симболички потенцијал наших прича.

ЛИЧНИ ИДЕНТИТЕТ ЈУНАКА:

„Аеродром у Конављу” или Трагика једног погрешног читања

„То што вучемо за собом, тај велики
цак углавном нејасних успомена, може
толико отежати да омета покретљивост
отворену према будућности.”
(Р. Зафрански)

„Тек чинећи знамо да чинимо то што
чинимо и зашто то чинимо.”
(П. Рикер)

Неафирмативан однос према културном идентитету Делфа Доријановић, главна јунакиња приче „Аеродром у Конављу”, испољила је оног тренутка када је прочитала грчко слово као латинско, погрешивши тако у одабиру локације за изградњу аеродрома. То ју је одвело у смрт. Она не успева да повуче „рез” и определи се између Истока и Запада стога што превиђа тајно значење које простору намеће једно слово из грчког алфабета – ламбда. Препознавање тог значења одаје суштинску приклоњеност православном Истоку и хоризонтима културе и духовности византијске цивилизације. Ту приклоњеност испољио је Јоан Ужевић, који тачна места одређених локалитета на простору где се Делфа оријентише утврђује према углу који затвара баш *грчка* графиција што одговара гласу „ел”.

Он је херцеговачки неимар који „има неограничено поверење у магичну моћ бројева” и који „као сваки ходочасник источног обреда зна грчки”; за њега „бројке као да имају неку моралну вредност” (Павић 1990: 30–31).

За разлику од Радаче Чихорића и оца Мануила, главна јунакиња „Аеродрома у Конављу” поступа погрешно. Она се, рекли смо, приликом одабира стране у пресудном тренутку свог живота не руководи оним начином који подразумева помну загледаност у путоказе традиције, у скривене смернице које су у одређеном простору утиснуте као трагови културе која је ту настајала. Само на тај начин могућно је без последица премостити искушења узрокована природом граничнога простора. Не имајући јасно изграђену представу о сопственим духовним коренима, не успевајући да наслути скривене трагове културног наслеђа које и сама баштини, Делфа страда, те тако и у материјалном и у метафизичком смислу раскида везе са простором који настањује.

Према томе, ако смо рекли да је сваки од јунака субјект унутрашње драме, чији крајњи резултат треба да на дубинском плану рефлектује способност јунака да приклоњеношћу нечем знатно судбоносијем него што су то историјски наметнуте прилике, целокупан свој живот оријентише према једној вишој сврховитости постојања; ако смо, исто тако, рекли да је та приклоњеност толико важна да је аутор доследно подвлачи као предуслов смислотворности појединчевог битисања,

као предуслов и његовог физичког и духовног опстанка – једино што остаје јесте да, у случају јунакиње чији пример поступања представља „негативан” смер уметничке реализације идејне матрице збирке, видимо зашто је Делфа Доријановић морала да рачуна са уделом грчког алфабета у археолошким увидима Јоана Ужевића. Другим речима, на основу чега можемо закључити да би баш гркоисточна, православна духовност требало да буде скопчана са њеним културним идентитетом; закључити да, с тим у вези, њено страдање долази последично због кривице која се састоји у непознавању знамења византијске цивилизације као трагова *влас̑и̑и̑е* традиције?

Већ смо назначили да је кључни тренутак у причи „Аеродром у Конављу” онај у којем, непосредно пре него што је у потпуности остала изложена партизанским митраљезима, „када је прекорачивала границу између две вечности, прошле и будуће” (Исто, 35), главна јунакиња спознаје сопствену грешку. Од тог тренутка, који заправо представља сам завршетак текста, прича престаје да има „онај укус реалног збивања”, како нам то у „Поговору” метатекстуални приповедач указује на нужност *вишекрајно̑и̑* читања. То је једини начин да се, постепеним раскривањем застора реалистичких збивања, допре до симболичког слоја значења у причама.

Од тог, дакле, тренутка, читалац је унеколико „принуђен” да отпочне друго читање, односно прво од *накнадних* читања, и приступи некој врсти

„детективског” откривања значења утканог у оним споредним детаљима што одређују делање ликова. Ти детаљи се приликом првог сусрета са текстом најчешће превиде зато што читалац нема одмах увид у проводне мотиве *Гвоздене завесе* и не може упоредо да прати судбине свих јунака збирке. Они се односе на сложену структуру појма идентитета, тачније на феномен идентитарне вишеслојности. Захваљујући њима, као што смо напоменули, смисаони хоризонт различитих прича *Гвоздене завесе* могућно је разумети у контексту истог, јединственог идејно-поетичког система.

Крајња назнака приповедача да: „[п]рочитати грчко слово као латинско очигледно је у овом случају значило смрт” (Исто, 35) дубоко релативизује реалистички слој „Аеродрома”. После ове лапидарне сугестије свезнајуће приповедачке инстанце с краја приче – сугестије да је пут који главну јунакињу води равно у смрт заправо коначни учинак њеног погрешног деловања, а не само резултат објективних, ратних околности, како би се испрва дало помислити – интерпретативни угао тумача унеколико је померен. У први план истурено је питање о *неужности* њенога страдања. Тако главна јунакиња више не задржава статус жртве, већ постаје кривац.³³ Своју кривицу Делфа Дори-

³³ Ингарден упозорава да, „ако приликом вршења радње није постојала довољно јасна свест о њеном вршењу (или вољна одлука), тада починилац не би могао да влада својом радњом, а нарочито да је усмерава или контролише, дакле, не би могао да одговара за њен ток – она би се одвијала тако као да он сâм

јановић и сама спознаје када се, у некој врсти изне-
надног предсмртног освешћења, досети да „[п]рема
латинском слову L мерила је угао од 90°, а Јоан
Ужевић очигледно је мерио угао према грчком сло-
ву ламбда Λ , које затвара угао од 35°” (Исто, 35).
Дакле, Делфин неафирмативан однос према кул-
турном идентитету, због којег напослетку и страда,
представља тек *jegan* могућни вид манифестаци-
је дејства те кривице, док се она заправо везује за
извесна искушења која дубоко проблематизују
утемељеност личног, психолошког идентитета
главне јунакиње.

Наиме, све оно због чега бисмо са пуним пра-
вом могли да тврдимо како је крајњи исход Делфи-
ног поступања изнад свега последица једног са-
свим субјективног *одређења*, једног погрешног
личног акта³⁴, најтешње је скопчано са оним дета-
љима у тексту који се везују за Јоана Ужевића, на-
око узгредне фигуре за коју би се, приликом првог
читања, заиста тешко могло рећи да има неке дубље
везе са судбином главне јунакиње приче. Слично

у томе и није учествовао” (Ингарден 2018: 65). Међутим, субјект
се може окривити и за то што код њега „није постојала довољно
јасна свест” о вршењу одређене радње. И сâм Ингарден коригу-
је свој исказ када каже да „[в]ршећи чин који води остварењу
позитивне или негативне вредности ми *посијајемо* одговорни
за тај чин” (Исто, 87).

³⁴ „Док год се све одвија тако да, захваљујући одлучном
упаду личног ‘ја’, ипак *може* у последњем тренутку бити пре-
кинуто *али не бива прекинуто*, дотле такво понашање јесте
лични чин, упркос томе што је личност делатника самим тим
чином измењена и ослабљена” (Исто, 72).

је то начину на који је у причи „Икона која кија” аутор успео да заснује значењски слој текста, уводећи „алтернативног” главног јунака који својим поступањем треба да покаже како у потпуности разуме симболички смисао једног посве „доминантног” појма какав је Богородица Тројеручица, која је уз то у поменутоме тексту и персонификована.

И у причи „Аеродром у Конављу” приметно је настојање да се формално-техничком домишља-тошћу, која подразумева служење елементима постмодернистичког стилско-поетичког концепта у оној мери у којој је то неопходно, омогући што ефектније доношење идеја из слоја значења. Дакле, исто као и чудотворна хиландарска икона, и херцеговачки неимар оличава неку врсту „наменског”, повлашћеног светоназора кроз који се огледалски рефлектују идеје водиле *Гвоздене завесе*. Те идеје садржане су у скривеним траговима традиције које сада родољубива градитељка Делфа Доријановић треба да пронађе, препозна и, сходно коначном исходу збивања у којима се обрела, реализује своју текстуалну „функцију” у једном од два могућна смера.

Делфа је археолошкиња, она се бави историјом архитектуре, а то ће рећи да је пре свега оријентисана према прошлости. У тренутку у којем је требало да пронађе најбоље решење поводом задатка који јој је наметнут, када је осмишљавала начин да подмири хтења и нациста и партизана те „одлучила да одабере тако неподесну подлогу

да аеродром буде неупотребљив”, она поступа исправно и консултује одређене историјске списе који би јој могли бити од помоћи у проналажењу места „где су под земљом остаци неког старог насеља, црквишта или утврђења” (Павић 1990: 26–27). Међутим, у повиновању законитостима прошлости, у покушају да следи смернице запретене у старини, тачније једној драгоцености рукописној заоставштини, она не остаје доследна као што то чине Радача и отац Мануил. Иако ревносно трага за истинама обавијеним ауром минулих времена и предосећа да „само оно што из прошлости може наставити да делује у будућности причињава бригу” (Zafranski 2017: 49), она одвише својевољно дела. Све време не успева да увиди како је Јоан Ужевић нека врста њеног двојника, који треба да је подсети на њу саму, односно на то ко је она заправо и шта је оно што представља *њена* традиција, што представљају *њени* корени.

„Човек се брине за друго и за друге, али пре свега за себе самог. [...] Али шта значи ако човек не може да се поузда у себе самог? И то има везе с временом. Наиме, не зна да ли ће и даље остати онај исти у кога је имао вере или ће га, кад то буде битно, напустити сви његови анђели чувари” (Исто, 49–50).

У нарочитом тренутку свога живота она је принуђена да чини исто оно што је Јоан Ужевић одувек чинио: да буде градитељка, неимарка. Већ на основу тога могућно је претпоставити колико је

за судбину главне јунакиње приче одређујуће то хоће ли пронаћи место које је, руководећи се особеним начином оријентисања у простору, као археолошко налазиште обележио мистериозни Херцеговац, њен вековима удаљени предак по струци. Тако се Делфино трагање за местом споменутим у преписци коју је Руђер Бошковић водио са својим братом Божом, у први мах указује као својеврсна „провера” њенога знања у истраживању културне прошлости. Али, оно због чега се њено „копање” по традицији најпосле испоставља кобним, и због чега ће, уосталом, једно погрешно тумачење прошлости главну јунакињу стајати живота, састоји се у томе што она све до самога краја не упева да схвати како је та прошлост до које покушава да допре заправо њена прошлост; како се дешавања у која је уплетена много више и судбоносније тичу ње саме, и како би – што је најважније – опредељење за грчко слово пре свега требало да буде потврда разумевања себе и сопственог идентитета, а не само начин избављења из немилих политичких прилика.

„Поред извесних потеза несумњиво замашнијег важења, и који су, бар привидно, независни од тога којој култури (и коме веку) припада онај који сазнаје, у основи мишљења лежи једна сасвим друга нужност облика, којој човек подлеже као члан једне одређене и ниједне групе културе, а што припадање је нешто што се само по себи разуме” (Шпенглер 2003: 104).

У Делфином имену могућно је рашчитати назив чувеног античког пророчишта, а данас једног од најпознатијих археолошких налазишта, где се још увек налази *omphalos* (грч. Ομφαλός, пупак), велики камен који је, према митовима о настанку делфског пророчишта, Зевс испустио у намери да обележи најважније место на свету. Како је камен пао управо у Грчку, на место где је касније настало најпознатије пророчиште и светилиште посвећено богу Аполону, Делфи су означени као „пупак света”, средиште свемира. С друге стране, и семантика презимена главне јунакиње скопчана је са Хеленима; она упућује на Дорце, народ који је добио име по Дору, или Дорусу, сину Хеленовом и Орсеидином, и који је био насељен у близини планине Олимп.³⁵ Дакле, видимо да је Делфа најснажнијим везама – самим језиком – повезана и са Грчком и са Грцима. Заједно са другим православним народима, Грци су, баш као што је то Павић истицао, „представници једне половине данас постојеће европске духовности, наследници византијске цивилизације” (Павић 1992).

Исто тако, њену неумитну блискост са православном духовношћу и Истоком, њену природну способност да не само истински разуме већ и проживљава оно што подразумева најдубљи смисао у једном сакралном, чисто религијски схваћеноме регистру значења, наратор приче имплицитно наговештава и тиме што истиче да је Делфа имала

³⁵ Више о овоме доступно је на следећем сајту: <https://www.znacenje-imena.com/dorijan> (приступљено 5. 3. 2023).

„дар суза”: „[п]лакала је и најмањим поводом обилно и готово свакодневно, не осећајући – рекло би се – нарочит бол” (Павић 1990: 26). Чистота њене коже, лица и руку, за коју су, како се у причи такође наводи, сви веровали да „долазила је од тих честих излива суза” (Исто), могла би се довести у везу са Делфином светошћу. Још у светоотачкој литератури сузама и, уопште, плачу, посвећују се најузвишеније речи и поуке.

У различитим списима у којима је представљена аскетска традиција, међу којима је овде можда најупутније споменути *Сѣтаречник* јер доноси многе описе из житија светогорских отаца – а већ смо назначили у којој су мери Света Гора и Хиландар важни за идејни слој *Гвоздене завесе* – о тој врсти плача учестало се говори, и то баш као о „дару суза”. „Свети плач”, како се он још именује, један је од најважнијих знакова *умилења*, посебног расположења душе које је плод молитве, и до њега се долази дуготрајним и преданим подвизавањем. Он уједно представља знамење прожетости милошћу и љубављу Божјом, и својствен је онима који су досегли највиши ступањ чистоте ума и срца.³⁶ Као дар Божји и плод уздизања духа над телом, обилно и, условно речено, „олако” проливање суза, које више не проистиче из сваковрсних страсних помисли и осећања, заправо је врхунац освешћености сопствене грешности. Та освешћеност је потребна за спасење појединца.

³⁶ Такође, позната је икона Пресвете Богородице са тим називом: Умилење.

Међутим, оно што је за нас особито интересно, и што нам, уосталом, допушта да све ово искористимо у покушају да расветлимо најдубље слојеве значења Павићевога текста, да све ово повежемо са главном јунакињом приче, чије презиме може водити порекло и од грчког *dōron* (δῶρον), што значи „дар”, јесте то што бројни примери подвигâ светогорских отаца и мудраца показују како је само спомен управо Богородичиног имена довољан да изабраник Божји почне обилно да пролива сузе.

У том смислу би, по свему судећи, Делфа Доријановић, као неко ко је *дарован* Божјом милошћу, морала да препозна удео баш *грчког* слова у археолошким увидима херцеговачког неимара. Оно представља знамење античког наслеђа, чији су РOMEЈИ чувари и обновитељи. Оно је, такође, знак окренутости Истоку, и могућно га је разумети као залог Богородичиног свеприсутства, а самим тим и као залог духовног опстанка; опстанка који Иринеј Захумски и отац Мануил обезбеђују стога што успевају да наслуте трагове божанске промисли и потом следе пут заштитнице српске духовности.

На први поглед би се дало помислити како аутор приче много „ишчекује” не само од своје јунакиње него и од свога читаоца онда када одлучује Делфу најстроже да „казни”. Читалац унеколико остаје збуњен пред јунакињиним страдањем узрокованим погрешним читањем слђва. Напросто, делује да Делфа одвише сурово страда због

нечег што је било одиста тешко претпоставити, а тиче се неопходности увиђања пресудне важности грчког алфабета приликом оријентисања у одређеноме простору. Ипак, накнадна читања „Аеродрома у Конављу” показују да је значењска окосница приче надасве скрупулозно мотивисана.

Највећи део преписке браће Бошковић односи се на Јоана Ужевића, тачније *хаци* Јоана Ужевића. Када се заузме таква перспектива тумачења која подразумева да се збивања у која је главна јунакиња уплетена разумеју на основу оних делова текста који се односе на њега – када се, другим речима, увиди колико је он повезан са Делфом, и да је њену судбину у потпуности могућно разумети баш захваљујући детаљима из живота мистериозног херцеговачког неимара – иза довитљиво намакнутог „застора” скоро реалистички представљене стварности назире се симболички слој приче.

Најпре, Делфа превиђа да Јоан „као сваки ходчасник источног обреда зна грчки”, да „[б]ио је у Палестини и Египту, обишао света места и дошао са свитком бележака, али нарочите врсте” (Исто, 30). Та врста превиђања одаје како она занемарује конститутивне елементе нечијег културног идентитета. Штавише, не схватајући колико се пронађени рукопис у којем су описане Херцеговчеве необичне археолошке способности тиче ње саме, Делфа Доријановић показује како пре свега нема јасно изграђену представу о свом личном идентитету, а немоли о идентитету традиције кроз коју као појединац траје.

„Да би у својој одлуци и свом делању које из ње произлази била ‘независна’ од окружења, личност мора, пре свега, да у *себи* [емфаза аутора] има средиште делања које јој омогућава да преузме иницијативу и да истовремено у својој структури има заштитне механизме како не би била ометана у делању” (Ингарден 2018: 97).

Јоан Ужевић „има око које види под земљу”, он:

„доживљава читаве легенде и путописе, читаве системе народних назива места и подземних насеља као велике и тајанствене бројчане шифре у које има неограничено поверење и онда кад их сасвим не разуме, нити уме да до краја одгонетне њихове, очигледно древне поруке” (Павић 1990: 30–32).

Јунак места која означава доводи у везу са народним причама које су му познате, ставља ухо на земљу, послушкује и „према звуку подземних вода [...] тачно разазнаје [...] подземне просторије кроз које воде теку или их обилазе” (Исто). Све то показује колико је он привржен својој традицији и колико је њена улога у свему чиме се он бави важна. Његово поверење у бројеве одговара Шпенглеровом исказу према којем „[п]рирода је оно што се може бројати” (Шпенглер 2003: 101). Словна ознака, а самим тим и

„[б]рој, доживљај ограничења, који се у броју уобличио и у њему постао чулан, па онда и целокупна природа, распрострањен свет, чија је

слика и настала тим својеволјним стављањем граница и који је приступачан обради само једном *једином* врстом математике – све то не говори о општем, него увек о сасвим одређеном људству” (Исто, 103).

Да ствари по Делфу буду неповољније, у писму до којег је дошла чак се и наводи како је место у Конављу где постоје остаци неког старог насеља или утврђења – дакле, баш такво какво она и тражи – заправо једно од сличних места на којима је Јоан претходно успевао да пронађе „старе *грчке* [емфаза аутора] сводове и степеништа, можда остатке амфитеатара” (Павић 1990: 32).

Према томе, ако се већ инсистира на Јоановој склоности да локације одређених археолошких налазишта бележи помоћу различитих знакова и шифара, на томе да је, исто тако, реч о неимару особењаку који се нарочито ревносно односи према ономе што је древно, што припада прошлости и у најсудбоносијем смислу представља традицију; ако, са друге стране, Делфа превиђа да је место за којим очајнички трага подручје на којем је он претходно утврдио постојање материјалних остатака који потичу из времена баш античке Грчке – разлог због којег главна јунакиња приче страда више је него разумљив.

Она погрешно тумачи прошлост, *своју* прошлост, и могло би се рећи да је целокупан њен лик метафорички одражен у самоме опису локалитета који на конављанском подручју покушава

да региструје. Тај опис је, сходно смерницама које Јоан Ужевић оставља, представљен у анонимном писму које је 17. марта 1744. године из Дубровника наводно послато опату Руђеру Бошковићу у Тускуло. *Делфа* је, дакле, тај „простор за који [Јоан] поуздано држи да је сав у ствари само засут слој над неким древним насељем” (Исто, 32). Древно грчко насеље које лежи испод земље, и које је симболички означено углом који затвара графија гласа „ел”, односно једанаесто слово грчког алфабета, слово ламбда – јесте сâмо језгро Делфинога бића; њено порекло и њена духовност, заснована на традицији коју, чак и несвесно, баштини. Простор пак који је нека врста „засутог слоја” над тим насељем подразумева све оне препреке и сметње које се односе на њен лични, психолошки идентитет, а које је онеспособљавају да ту традицију схвати као нешто што је најдубље одређује и изван чега није могућно да она постоји.

Као што смо напоменули, у традицији је спас, и тај спас главној јунакињи требало је да донесе откривање места са остацима грчког насеља. То откривање значило би да се размицање слојева земље на основу законитости утврђених једним словом схвати као нека врста оживотворавања традиције, као допирање до окрепљујућих трагова прошлости и размицање слојева читавог једног културног наслеђа. Не увиђајући смисао у ономе што представљају Херцеговчеве археолошке смернице, Делфа заправо одбија да пре свега послушне глас свог порекла и породичнога предања; глас који

је отелотворен у Јоану Ужевићу, њеном претку и по култури, а не само по струци. Не успевајући да уочи назначено место, она поништава талогне знања концентрисане у спасоносном гласу који допире из прошлости и затире траг оне традиције коју и сама баштини – *византијске* традиције. Та традиција је наслућена у Јоановој опредељености за културни образац заснован на тековинама Грчке и православног Истока. Препознаје се на основу особеног модела по којем графичке ознаке, уосталом као и сам култ књиге и писања, имају сакрални карактер.

Прочитати грчко слово као латинско значи заменити редослед, дати примат хронолошки млађем раздобљу уместо старијем; значи заменити културне обрасце који су успостављени у античкој Грчкој и, касније, античкоме Риму, и оглушити се о законитости прошлости – законитости порекла и корена.

„Налазимо индијски, арапски, антички, западњачки тип математичког мишљења, а тиме и тип броја. Сваки овај тип има нешто из основа сопствено и јединствено, сваки је израз другачијег осећања света, сваки симбол је научно тачно ограниченог важења, принцип једног *реда* свега што је постало, реда у коме се огледа најдубља суштина једне *једине* и никакве друге душе, оне која је средиште баш те, а ниједне друге културе” (Шпенглер 2003: 103).

Коначно, прочитати слово из грчког алфабета као латинско значи заборавити да „[м]есѿо оної

који се сели никад не осџаје ѿразно”, и да спасоносно „семе” традиције, у свевременском кључу, наставља да клија у простору премреженом дејством културе која је ту настајала.

Тако видимо да је значењска концепција приче „Аеродром у Конављу” изразито слојевита, и да је страдање Делфе Доријановић мимикријски изведено; да је оно само на први поглед по себи разумљива ствар и логичан, неизбежан исход збивања у којима се главна јунакиња нашла. Тек накнадна читања и увид у остале текстове збирке показују како је Делфина смрт пре свега духовна смрт, како она проистиче из јунакињиног незнања и сасвим субјективног деловања. До ње, дакле, није „морало” да дође. Аутор само обликује сиже приче у складу са тежњом да се илуструје начело *фатализма*, као можда доминантно обележје оног система мотивационих мрежа који је заступљен не само у *Гвозденој завеси* него уопште у читавој Павићевој прози (в. Ћосић 1979: 103–104). Делфина смрт изнад свега наступа као резултат једне индивидуалне, унутрашње драме, која у потпуности одражава нестабилност личног, психолошког идентитета главне јунакиње.

„Апсолутно је иреверзибилна временост времена: поново се не може доживети прошлост као да је садашњост, нити други пут као да је први пут [...] с друге стране, не може се ни обрнути укупни тоталитет постојања да би се он поново проживео. Тако да би нас чак и чување успомена у оквиру неког личног искуства [...]

ономогућило да поново, у његовој физичкој дословности живимо већ проживљени живот: управо постојани траг прошлости потврђује немогућност враћања уназад!” (Jankelevič 2017: 442).

Посебно је интересно да је ту врсту нестабилности Делфиног личног идентитета опет могућно разумети на основу једне необично знаковите Јоанове опаске, за коју би се испрва тешко могло рећи да је „неопходна” уза све оне друге детаље које непознати адресант наводи у намери да Руђеру Бошковићу представи херцеговачког неимара. По њој се види колико је Ужевић „функционалан” јунак и колико је заправо важно увек имати у виду идејни слој *Гвоздене завесе*.

Наиме, Јоан „сматра да зло није никада у домену именица, дакле предмета рачунских операција (именице је уосталом, створио Бог), него у домену глагола, дакле самих тих операција, које могу бити погрешне, јер су својствене и препуштене људима” (Павић 1990: 31–32). Према његовом мишљењу, „опредмећено [је] само добро, а зло је иматеријално и извор му је на дну људске воље у слободном одлучивању...” (Исто). У којој мери су ове речи повезане са судбином Делфе Доријановић, и због чега би неучвршћеност њеног личног идентитета требало схватити као ступањ који претходи неучвршћености њеног културног идентитета – као разлог због којег она не успева да препозна знамења оне традиције којој истински припада – показује и садржај њенога сна у ноћи која је прет-

ходила потрази за конављанским местом назначеним у писму.

Пишући приказ Павићеве збирке прича *Руски хри̑* (1979), Ана Ћосић закључује како „[з]а Павића сан није опсена, садржина сна није психоаналитички пројектована стварност сневача. Однос је обрнут: сан се пројектује у стварност, намеће јој своје законитости, утискује се у њу и оставља трагове” (Ćosić 1979: 104). То одговара познатој Башларовој тврдњи да „оно што замишљамо управља оним што опажамо” и „да стварност добија своје вредности управо захваљујући метафорама, захваљујући имагинацији” (Башлар 2004: 46, 47). Али, у случају Делфе Доријановић пре би се могло искористити размишљање понуђено у једном од првих и најозбиљнијих текстова написаних о *Гвозденој завеси*, у тексту који је прâви мали увод у читање збирке, и у којем Јовица Аћин запажа како, у контексту Павићевих прича, „сан здружује најразнородније удесе ствари у многосмислено братство прикривајуће игре значења” (Aćin 1979: 1262).

„Прикривајућа игра значења” о којој Аћин говори, у причи „Аеродром у Конављу” проистиче из саме *улоге* коју Делфин сан има у значењској поставци текста. Та улога подразумева да се јунакињин сан – истина – испоставља као некакво „огледало” у којем се назире „наставак” текста; као известан „образац” по којем је, баш као што Ана Ћосић примећује, устројена сама „стварност” приче. Али, исто тако, она подразумева и то да је

овде ипак донекле могућно уочити и неку врсту „психоаналитички пројектоване стварности сневача”, будући да садржај севаног није ништа друго до симболички одјек онога што је непосредно претходило времену сна. У томе се, дакле, огледа двострука улога, или, боље рећи, гранична позиција Делфинога *сна* у унутрашњој композицији „Аеродрома”: њиме је наговештена основна тематска линија текста, њиме је одсудно одређена значењска поставка Павићеве приче, али у исти мах он настаје као резултат претходно уведене текстуалне стварности. У најужем смислу речи зависи од њених законитости, и самим тим тумача подстиче да јој се изнова врати и посвети јој већу аналитичку пажњу.

Та стварност непосредно одјекује у Делфином сну, а садржај онога што главна јунакиња снева посве је алегоричан. Овде га преносимо у целости:

„Сањала је једну своју пријатељицу, једну од најинтимнијих, и од ње се ужасно претравила, иако јој је и лице и понашање било као и увек. Уплашена побегла је трчећи и стала испред једне куће под велико лиснато дрво. Пруга је била испред ње и један човек с леве стране је ишао поцепан и сејао нешто што није могла да позна; да ли босиљак или јечам; ишао је пругом, певао и бацао семе. Бацио је прегршт семена и на Делфу и она је хтела да ухвати од тог семена, али није у први мах знала којом ће руком посегнути, левом или десном и у том премишљању се пробудила, не сећајући се којом је руком ухватила семе, али свесна да га је ухватила...” (Павић 1990: 33).

Престрављивање и бежање од једне од својих најближих пријатељица чији су изглед и понашање уобичајени могло би да представља неку врсту непознавања себе и сопственог живота, зебњу пред појавношћу властите свакодневице. „Велико лиснато дрво” под којим се Делфа скрива, исто тако, могло би се односити на храст, свето дрво које се у различитим културама везује за врховна божанства, и чија је симболика толико распрострањена. У хришћанској традицији храст се везује за Исуса Христа и симболизује снагу у временима тешкоћа и немира, постојаност у вери и врлинама. Такође, паљење бадњака, односно обредног церовог или храстовог дрвета, обавља се у знак сећања на ватру коју су витлејемски пастири наложили у пећини где се Исус Христос родио како би загрејали новорођенче и његову мајку.

Поред хришћанске симболике, која је и те како значајна за идејни слој *Гвоздене завесе*, у контексту приче „Аеродром у Конављу” још је важније, чини се, то што симболика храста има и митску компоненту. Наиме, према народном веровању, у храстовом стаблу бораве душе мртвих, а његови корени повезују нас са прецима. Стари Словени видели су свет као једно огромно дрво, које се назива Светско дрво, и у чијим крошњама обитава врховни бог Перун. Светско дрво Словена подсећа на огромно храстово дрво, и њиме је обухваћена троделна вертикала света: његови корени досежу свет мртвих, а његова круна домаћа седмо небо.

Дакле, стајање под храстом могло би се разумети као покушај да се успоставе везе са минулим временом и спозна смисао поруке коју оставља Словен Јоан Ужевић, док све оно што, захваљујући свом величанственом изгледу, храст симболизује, а што у првome реду подразумева духовно богатство, чврстину и непоколебљивост, јесу заправо особине које су Делфи Доријановић у датој тренутку најпотребније. Напослетку, храст је листопадно дрво, и његова обнављајућа снага, која се састоји у беспрестаном олистивању, симболички означава победу живота над смрћу; победу какву и наша јунакиња треба да избори.³⁷

Други део сна је најважнији, и у њему је најлакше препознати симболичке реперкусије Ужевићевих речи о томе како „зло је иматеријално и извор му је на дну људске воље у слободном одлу-

³⁷ „Као симбол живота, у непрестаном развоју и успињању према небу, дрво указује на целокупни симболизам усправности”. Такође, „оно служи као симбол цикличног карактера косимичке еволуције: смрти и препорода; на циклус нарочито упућује лиснато дрво које сваке године лишће губи да би се њиме поново прекрило”. „Храст показује чврстоћу, моћ, дуговечност, као и висину, и у духовном и у материјалном смислу. [...] Симболизује једнаку моралну и физичку снагу” (Gerbran – Ševalije 2009: 172, 279). У књизи *Земља и сањарије воље* Башлар се, између осталог, бави и феноменом *тврдох* материја, тачније, испитује материјалну имагинацију и бројне метафоре *тврдоће*. Говорећи о храсту као једној од „*слика буђења*”, француски филозоф наводи и понеке примере где „видимо сањара који чврстину свог бића тражи у друштву несаломивог дрвета” (49). Густа крошња, снажно стабло и корен горостаса какав је храст – све то „враћа нас спокојној чврстини” (Башлар 2004: 51).

чивању” (Павић 1990: 31–32). Кобно дејство слобде одлучивања која је Делфу помела у тумачењу скривених трагова из прошлости, и која уз то растаче њен лични, психолошки идентитет, наслућује се у симболичној слици из сна где она треба да ухвати понеко од семена која непознати човек баца на њу. Прва асоцијација коју ова слика изазива свакако се тиче библијске параболе о сејачу и семену.

У алегоричној причи коју Исус Христос казује својим најближим следбеницима, сејач унаоколо баца семена, која потом завршавају покрај пута, у камењу, у трњу или пак на плодној земљи. Већина семена бива изгубљена, а тек најмањи део њих – само она која се дохватају добре, плодне земље – клија и урађа плодом. Смисао познате библијске параболе састоји се у томе да одговорност за спасење и вечни живот појединца лежи у његовоме срцу – оно је то тле које треба да „усвоји” семе, односно реч Божју, реч о Царству небеском. Семена која падају на добру земљу и доносе род симболизују оне који ту реч помно слушају и истински разумеју. Одолевајући свим животним искушењима, они оличавају идеал хришћанскога живота.

Непознати човек поцепаног одела који се појављује у Делфиноме сну сеје нешто налик јечму или босиљку. Јечам је једно од најстаријих зрна која се користе у исхрани, а Маје су га, као и остале житарице, сматрале светом биљком, од које је настао човек. За значењски слој „Аеродрома” његова симболика важна је из најмање два разлога.

Најпре, јечам је култивисан у Старом Египту и Месопотамији, у „колевкама цивилизације”, дакле на подручју светих земаља за које се везују сами почеци културе и људске писмености. За те земље се, уосталом, везује и порекло грчког алфабета, толико важног у светлу Павићеве приче. Поред тога, јечам је житарица која се користи за справљање базичних намирница каква је хлеб, и у том смислу може симболички да представља оно што је најнужније, што чини језгро, човекову духовну основу, односно суштину његову. Притом, наравно, најпре ваља имати у виду смисао хлеба у контексту хришћанства.

С друге стране, и босиљак је древна биљка. Он се повезује са именима добрих богова, а његов мирис, верује се, растерује зле духове. Регистар значења и симболичких импликација босиљка доста је широк, а када је српска традиција у питању, он се сматра светом биљком која има симболику верског и духовног карактера. Незнанац из Делфиног сна не сеје случајно баш зрна босиљка. Ту биљку су у српске крајеве донели *ходочасници* још у средњем веку, и она се већ столећима уназад користи приликом различитих црквених обреда. Употребљава се у припремању свете воде и приписује јој се изузетна мистична моћ, заштитна и плодотворна. У православним црквама свежњеви босиљка неретко се остављају крај икона и око олтара. Исто тако, верује се да је босиљак никао из Христове крви на Голготи, као и

да је Богородица од свег цвећа највише волела баш његов мирис.³⁸

Сејач у призору из Делфиног сна штедро расипа семена идући пругом, а мотив пруге, као својеврсне утрте стазе и јасно назначене трасе, може бити повезан са идејом о *йрâвом* путу, о путу без странпутица. Како је нарочито упечатљиво да пруге представљају каменита места, покушај главне јунакиње да ухвати семе јечма или босилјка – односно, њен покушај да усвоји спасоносно семе културе и традиције коју баштини – могао би се интерпретирати и у кључу оног дела библијске параболе у којем се говори о семенима што завршавају у камењу, одмах клијају и убрзо пресахњују. У том делу је симболички представљен појединац који „нема коријена у себи, него је непостојан, па кад буде до невоље или га потјерају због ријечи, одмах се саблазни” (Матеј 13:21). Делфа се, штавише, упиње да ухвати неко од семена којима је незнанац обасипа, она то истински жели, али не успева да се одлучи којом ће руком за њима посегнути, левом или десном. У том премишљању се буди. Мада је свесна да је једно семе ипак уграбила, не може се присетити за коју се руку најпоследје определила. Лева и десна рука могу симболички корелирати са левом и десном „страном”, тачније са Западом и Истоком. Отуд би разлика у одабиру руке заправо имала оне значењске

³⁸ О томе погледати на сајту: <http://www.artnit.net/flora-doma/item/1920-bosiljak-u-srpskoj-narodnoj-tradiciji.html> (приступљено 17. 2. 2023).

размере које има разлика у опредељењу за латинско и грчко слово.

Према томе, суштински смисао Делфиног сна у коначном се може разумети на следећи начин. Делфа Доријановић престрављује се од посве уобичајене представе своје пријатељице, показујући тиме како, на извештан начин, не препознаје ни себе саму, али у исти мах она интуитивно осећа разједајуће дејство тог непрепознавања. Стајати под храстом, крај пруге, и ухватити бар једно зрно јечма или босиљка, за њу значи последњи напор да промишља себе у некаквом изванвременском трајању; да ослушне глас свог симболичког претка, Словена Јоана Ужевића, и открије место обележено према углу који затвара графика гласа „ел”. Откривање загонетног места еквивалентно је усвајању „семена” византијске традиције. То семе, баш као и босиљак, има заштитни, спасоносни карактер, и оно у Делфи треба да пробуди свест о значају грчког слова као нечега што је најдубље одређује; као нечега што је животворно, исконско, базично, исто као и јечам.

Дакле, сви мотиви који употпуњују садржај онога што главна јунакиња снева имају снажан симболички потенцијал. Тај садржај стога је до-словце могућно тумачити као праву малу алегорију, чији значењски застор скрива важну „карику” у идејноме ланцу приче, а самим тим и у свеукупном идејноме слоју збирке. Та карика је уметнички реализована у виду унутрашње драме једне егзистенције, драме чији крајњи исход треба да

покаже како неутемељеност личног идентитета увек води неутемељености културног идентитета, а открива се *пробуђеном савешћу* главне јунакиње. Пробуђена савест долази као последица незнања и одвише слободног односа према појединостима које су обременење смислом Логоса.

Као неку врсту поткрепљења интерпретативних смерница којима смо се овде руководили, ваља назначити још две ствари. Обе су повезане са именима најважнијих јунака „Аеродрома”, и оне само показују колико су Павићеви уметнички текстови уметнички промишљени и слојевити.

Име које аутор додељује тајновитом херцеговачком неимару, ходочаснику и поклонику класичне грчке културе, особењаку за кога бројеви и различите графичке ознаке имају магичну вредност, доста је ретко. Већ својом изузетном необичношћу оно нагони тумача да га подробније испита. Јоан Ужевић зацело је историјска личност, и то не мање важна историјска личност. Иван, Јован, или Јоан Ужевић, тачније Петровић Ужевић, како гласи његово пуно име, живео је у првој половини седамнаестог века и био је историчар језика. О његовој биографији мало се зна, али оно што је остало познато за нас је нарочито важно. Сâм се потписивао као Јоан Ужевић Словен (Јѡаннѣ Ужевичѣ Словянинѣ), а неки потоњи филолози сматрају да он засигурно потиче из подручја које обухвата украјинско-белоруску језичку границу. Осим тога, дакле, што је Источни Словен, за смисао Павићеве приче значајно је и то што је превасходно

остао упамћен као творац *Грамаѣѣке словенске* (*Грамматѣѣка словенская*), односно *Грамаѣѣке словенскоѣ језика*, коју је написао 1643. године, док је предавао на Париском универзитету.³⁹ Отуд видимо да мистериозни херцеговачки неимар, Словен Јоан Ужевић, инспирисан очаравајућим, волшебним дејством бројева и других графичких знакова, има свог прототипа у историјској личности: у језикословцу Јоану Ужевићу, усредоточеном на смисао гласова и писменâ у словенском језику.

Име главне јунакиње приче „Аеродром у Ко-нављу” исто тако скрива извесне аспекте тумачења који могу бити и корисни и занимљиви. Наиме, женско име Делфа уопште није карактеристично за српску традицију. Оно се у српској историји готово и не појављује. У том смислу најпознатију Српкињу са тим именом напосто није било могућно изоставити приликом анализирања Павићевога текста. Одређене подударности између Делфе Доријановић, са једне стране, и познате српске добротворке и сликарке Делфе Иванић, са друге стране, одвише су очигледне да би биле занемарене. Заправо, могло би се рећи да је Павићева јунакиња обликована као сушта супротност историјске Делфе.

Делфа Иванић потиче из Старе Херцеговине. Била је жена Ивана Иванића, угледног националног и културног радника, дипломате Краљевине

³⁹ Више о томе погледати на сајту: https://en.wikipedia.org/wiki/Ivan_Uzhevych (приступљено 5. 12. 2022.).

Србије у скопском конзулату. Међутим, за наше тумачење изричито је важно то што Делфа Иванић и сама оличава бескомпромисног културног прегаоца првога реда. Заједно са Надеждом Петровић, Браниславом Нушићем и неким другим члановима, она 1903. године учествује у оснивању „Кола српских сестара”, а потом бива и потпредседница овог женског културно-просветног, патриотског и хуманитарног друштва које је деловало широм српске земље. Оснивачка скупштина удружења одржана је 28. августа, на Велику Госпојину, а друштво је оформљено са циљем да се оснажи национална свест и да се помогне српскоме народу у тешким ратним условима и страдањима.

Време током Другог светског рата доноси велике потешкоће раду Кола. У том периоду Гестапо ће у два наврата утамничити Делфу Иванић, и то 1942. и – што је због сличности са Павићевом јунакињом још важније – 1944. године. Горљиво подржавајући отпор Драгољуба Михаиловића, српска добротворка одбија да сарађује и са Немцима и са Миланом Недићем. Пристајање уз идеолошке напоре предводника Равногорског покрета Делфу је много стајало и по доласку Комунистичке партије на власт. Под оптужбом да је противник нових власти, хапшена је још у неколико наврата. Петнаестог јула 1946. године, само два дана пре него што ће бити извршена смртна пресуда над Драгољубом Михаиловићем, она упућује писмо Председништву ФНРЈ у којем свој живот нуди

уместо његовог само како би се спречио даљи раздор у српском народу (в. Милановић 2015: 6–79).

Делфа Иванић, исто као и племе Чихорића, родом је из Поповог поља. Павићеви преци воде порекло из Павиног поља, такође из Старе Херцеговине. Интересантно је да је Делфа у добокој старости умрла 1972. године, само годину дана пре него што ће прича са јунакињом њенога имена бити објављена. Како је добар број текстова *Гвоздене завесе* засигурно настајао у годинама које су непосредно претходиле 1973. години, довољно је разлога да верујемо како је Милорад Павић имао у виду судбину чувене српске добротворке када је писао причу о родољубивој неимарки Делфи Доријановић. Само, Павићева јунакиња је сушта супротност историјске Делфе. За разлику од свога прототипа, она заборавља своју традицију и не успева да јасно одабере страну – страну културе коју баштини – те стога најпосле и страда.

Радача Чихорић или О ослобађању „унутрашњег времена”

„Зар се наша људска делатност не
састоји у томе да попуњавамо шупљине,
да негирамо ништавост смрти, да преко
релативне празнине успоставимо
релативну пуноћу?”
(В. Јанкелевич)

„Запис у знаку Девике” је по тематици репрезентативна, а по обиму и одсуству фантастике у погледу њеног експлицитног испољавања кроз „нестварне” догађаје, сасвим атипична приповетка. Са становишта унутрашње, поетичке структурисаности текста, њенога главног јунака можда је најлегитимније у потпуности доживети као *йојединца*, а не као идеју, „функцију” ни симбол друштвених, уметничких или било каквих других превирања. Са приповедачке стране учињено је све не би ли се нагласила необичност аспеката који одређују провиденцијалан смисао његове егзистенције. Сама прича би тако значила драму живљења једнога бића које настоји да премости сва искушења на путу успостављања стабилног личног идентитета. У случају протагонисте ове „повести”, тај пут превасходно подразумева уви-

ђање целисходности професионалног животног опредељења.

Наиме, као и његов стриц дум Радич, и Радача је судбински усмерен речју свога оца, као старијега члана породице. Очеве речи с почетка приче заправо представљају иницијално семантичко језгро текста, које свој пуни уметнички потенцијал остварује онда када у Радачи најпосле превагне тежња да се у ствараоце прометне тако што ће по први пут себе искрено прихватити као занатлију; када функционално употребити оно чиме једино и уме да се служи – брадву и ашов. Ево шта вели отац Чихорић, чије ће помало криптичне речи постепено дозрети у Радачи:

„Сви смо ми зидари [...] али нам је необичан мрамор дат за зидање: сати, дани и године, а сан и вино су лѐп⁴⁰. Сви смо ми зидари времена, терамо сенке и хватамо воду на пупак; сваки зида од часова своју кућу, сваки од времена своју кошницу и свој уљаник подиже, време у меховима носимо да нам ватру у ковачници распирује. Као у кеси дукати и бакар помешан, као беле и црне овце, тако су и нама бели и црни мраморови помешани за градњу. И тешко оном коме бакар буде у кеси злато гутао, или ноћи дане појеле. Зидаће у недоба и неудоб...” (Павић 1990: 119).

Овај кратак одломак из приче изврсно илуструје једну од, вероватно, најпрегнантније изречених оцена које сажимају суштину Павићевог

⁴⁰ Лѐп означава малтер, жбуку.

стваралачког поступка, а то је како „вредност Павићеве прозе није у снази дескрипције, него, пре свега, у моћи евокације” (Јерков 1995: 163).

Врло је значајно место где се вели како је још од малена Радача:

„почео полако у читавом свету око себе назирати два различита ритма живљења, два неједнака пулса крви, или сокова у биљу, два соја бића сатерана у оквире истих дана и ноћи, који подједнако трају за све и који тако једне закидају, а друге награђују обиљем” (Павић 1990: 119–120).

Спрам непродуктивне и нестваралачке спорови других са којима је делио боравишно место, Радача је одувек био неразлучиви део оног природног ритма који одликује беспримерна брзина, жустрост и плодотворна истрајност. Тиме се потврђује његово одударање од свих ближњих и судбинска предодређеност да своје постојање крунише истински великим стваралачким подвизима – подвизима духа. Ето, дакле, задатка: ефикасно искористити сан и вино (симболички кодиране подстицаје који ослобађају творачку енергију) да се у времену подигне зиданица што ће као збир најбољих човекових тренутака остати иза њега да га надживи. Само, требало је Радачи дуго да се присети очевих речи и употреби свој таленат. Прихвативши се дунђерлука, он поново урања у породичну традицију и враћа се коренима.

Пут функционалне стваралачке примене његове „тајне способности”, која је у исто време и усуд

и богатство, инициран је двема прекретним животним приликама. Прва од њих је неостварена љубав са девојком Деспином. Она га истински воли, али са њом се напослетку растаје у манастиру јер их огромна разлика у брзини њиховога животног ритма онемогућава да уопште остваре полни однос. Знак њиховог неприпадања једно другом, уосталом као и знак несводивости Радаче Чихорића на оквири нискомиметскога модуса – на сферу уобичајеног породичног живота и монотону свакодневицу занатлије – јесте то што обоје остају без домалог прста, оног прста на којем би требало да стоји бурма.

Друга прилика тиче се Радачиног присуствовања обреду сахрањивања једне прастаре иконе из Пелагоније. На њој „су били представљени Богородица како доји младенца и један човек са брадом како стоји поред њих” (Исто, 125). Специфичним кругом описаним „непрекидном линијом” у самој композицији иконе, спојени су рука човека који детету покушава да намакне спалу ципелу, женина дојка коју је дете у страху угризло и поглед женин усмерен назад према човеку. У том кругу Радача види облик јединог слова које је научио и тако схвата да „ипак је додир могућ!” (Исто). Додир за којим се жуди више није значао онај никад докучени, телесни додир, већ додир провиденције; значао је огледање Радаче као будућега монаха у човеку са иконе, који је у ствари свети Јован Крститељ, и препознавање себе и своје судбине коју ће,

као своје небеско и земаљско слово, уписати бравом у облику графеме „тета”.

Ова врста идентификовања није необична јер „средњовековна слика, у првоме реду иконописна слика” – како то запажа Борис Успенски – „превасходно је оријентисана на унутарњу позицију гледања, то јест на тачку гледишта посматрача који је дат унутар приказане стварности и самим тим се налази *vis-a-vis* у односу на гледаоца сликарскога дела” (Uspenski 1979: 265). Тако ће Радача Чихорић ослободити своје „унутрашње време”, урођени брзи ритам живљења. Беспштедно стављајући читав свој живот у службу зидарске мисије, која значи „да стално бежи и да гради, да гради и да бежи” (Павић 1990: 138), он ће својим здањима најпродуктивније испунити дато му време.

„Понекад, изгубљен у времену, човек се стара да себе овековечи тако што ће се потпуно предати свом делу. Из чежње за трајним бићем, код њега се јавља илузорно уверење да је једино он сâм остављен на граници два непостојања, да пролази и не може заиста *бићи*, док свет који га окружује, не подлеже времену, траје, постоји. Тада настоји да своје – уметничко, научно или техничко дело – смести у тај свет који наводно не зависи од времена и да у њему да себе или то што сматра да је у њему најбоље: своју највећу мисао, своја начистија осећања, своје идеале” (Ингарден 2018: 45, 46).

Имајући у виду Радачин однос према хришћанској традицији, могли бисмо закључити да јој је,

на неки начин, вратио свој „дуг”. У њој је пронашао истински пут избављења. За њега је тај пут значио повратак својим коренима и коначну саживљеност са породичном традицијом. Тај пут има двојак смисао: он главнога јунака ослобађа мука узрокованих немогућношћу останка крај девојке коју воли, а уз то му најпосле доноси и осећање остварености сопственога живота. С тим осећањем нестао је онај унутрашњи немир који га је, због његове „тајне способности”, због његовог урођеног брзог ритма живљења, спречавао да схвати своје место у свету и премости јаз између себе и осталих бића.

„[...] чим дубоко проосећана неопозива супротност тог спољашњег света према свету сопствене душе пружи свесноме животу правац и облик, одмах се у тој души која је изненада постала свесна своје *усамљености* буди *праосећање чезње*. То је чезња за сврхом постојања, за испуњавањем и остварењем свега унутрашњег могућег, за развојем идеје сопственог бића” (Шпенглер 2003: 129).

И сам наслов приче – „Запис у знаку Девике” – двоструко је симболичан. Он уједно сажима једну од најважнијих теза нашега рада: тезу о нужној саусловљености личног и културног идентитета. Писање, односно грађење у име Богородице, подразумева завештање свога живота једном вишем циљу, трагање не за сопственом, већ за срећом свога народа. Тим творачким чином Радача

испољава свест о значају припадања широј и појединцу надређеној духовној целини. Њиме јунак демонстрира чак филозофски схваћену аутентичност, која је могућа само уколико човек „себе схвата и осећа као део једне целине у настајању и уколико своме постојању даје наиндивидуалну – историјску или трансцендентну – димензију” (Goldman 1967: 62).

Посебно је значајно и то што је у наслову употребљена реч Девица, а не Богородица. Употребом оног Богородичиног назива који она носи због свог безгрешног зачећа аутор суптилно инсинуира и девичанство главнога јунака. Тако видимо да се, на плану ове Павићеве приче, укрштај психолошког и културног идентитета јунака пре свега огледа у томе што је Радачина немогућност остваривања полног односа, као један од носилаца свеукупног бремена искушења која дубоко проблематизују његово лично биће, односно његову индивидуалност, заправо била покретач потоњег сазнања да је за њега могућ само духовни додир, додир провиденције. После тог додира он ће превазићи искушења на тај начин што ће у хришћанској традицији препознати себе као биће културе и читав свој живот подредити задужбинарској мисији која ће означити истинску припадност традицији коју баштини.

У знаку ироније: каталонски најамник или хиландарски монах?

„У суштини просторнога лежи савла-
ђивање усмерености.”
(О. Шпенглер)

Иако и отац Мануил спада у групу јунака који „позитивно” реализују идеју да је заправо свака манифестација појединчевог односа према стварности увек тек извесни одраз целокупности једне традиције што на особит начин обликује његову осећајност, у овом Павићевом тексту најмање је могућно говорити о јунаку као појединцу, субјекту и носиоцу особитог личног идентитета. Процеси литерарне демиметизације отежавају таква одређења. Сама концепција главног јунака, који је у прâвом смислу речи стожер свеукупних времепросторних аспеката „Иконе”, најбоље показује да је измаштани свет приче проткан тенденциозношћу и приповедачки устројен тако да до изражаја превасходно дође симболичко-метафорички слој текста. Отац Мануил је, отуд, казали смо, својеврстан медијум за преношење опомињућих „порука” које се односе на представу о српском културном идентитету.

Теме пренебрегавања традиције и „уздрманости” српског културног идентитета засигурно је најлакше препознати у овој причи. Готово гномски исказ којим се прича завршава вишеструко је значајан за разумевање идејнога слоја збирке у целини. Док смо се његовим симболичким смислом послужили у настојању да расветлимо важност културног идентитета за појединца, реалистички слој значења овога гесла важан нам је јер открива да се коначни смисао „Иконе која кија” ипак унеколико може тумачити и са становишта онога што подразумева лични, психолошки идентитет главног јунака.

Како би главни јунак успео да истраје у откривању смисла и важности тог фантастичног и симболичног кретања хиландарске иконе Богородице Тројеручице, односно како би његов „напор” уопште био мотивисан, аутор ће уплести и један посебан, крајње „личан” јунаков разлог. Тај разлог пружа одговор на питање *зашто* је његов однос према културном идентитету баш такав какав јесте, и у исти мах потврђује да се проблематика личног идентитета „може артикулисати само путем временске димензије људског постојања” (Рикер 2004: 120). Наслућује се у јунаковом коначном присећању знака што представља последњи писани траг који „је заборавио из свог првог живота у каталонском језику” (Павић 1990: 166). Смисао тог знака који се могао начинити и простим укрштањем прстију уједно представља и завршну поенту

приче. Управо зато што га се отац Мануил присећа – а случај памћења је „најупадљивији случај у поретку психичког континуитета” (Рикер 2004: 140) – читалац напоследку увиђа извесну напоредност између сеоба хиландарског монаха и „сеоба” иконе Тројеручице.

У тој напоредности – истина – могућно је распознати како отац Мануил збиља представља неку врсту јунака-функције. Он је у потпуности обликован у складу са идејним слојем приче. Посредством његовог светоназора требало би да се читава смисао онога што сугеришу збивања везана за икону Тројеручице. Та збивања врхуне у њеном енигматичном „кијању”, у којем ће отац Мануил на концу препознати симболичан одблесак сопственог увида како „ти Срби можда и нису више Срби [...], ни језик одавно немају онај прави” (Павић 1990: 165). Исто тако, у тој напоредности препознаје се и скуп свих оних појединости које, упркос релативизујућим својствима постмодернистичке поетичке матрице – упркос укидању уобичајено схваћених поступака карактеризације, мотивације и психологизације – оца Мануила ипак чине сасвим посебним *јунаком*. Као јунак, он је одређен различитим аспектима текстуалне стварности у којима се кристалишу елементи његове препознатљивости и индивидуалности.

Паралелизам између иконе Богородице Тројеручице и хиландарског монаха, садржан у изведеном значењу наречене поенте, првенствено се односи на њихово кретање, односно на све оно што

би то кретање заправо требало да представља. Исто као што икона не може тек тако да се врати месту где је претходно била, ни отац Мануил не може да се врати свом претходном животу. Управо се елементи који тематизују његов претходни живот у завршници приче испостављају кључним за тумачење текста. Мада се у највећем делу „Иконе” уистину описују збивања за чијим смислом трага један хиландарски монах, њихову симболичност читаоцу ипак открива детаљ који га унеколико враћа на сам почетак текста и подсећа на онај део приче у којем је отац Мануил, односно тада don Jorge de Rueda el Sabio, још увек каталонски најамник.

Ако је Мануилов спас најпосле обзнањен његовим присећањем заборављенога слова, тачније једног знака који непосредно упућује на матични простор и традицију, поставља се питање: није ли онда та врста упућености, на основу које и извлачимо идеју о уцеловљености културног идентитета јунака – како оног првог, нераскидиво скопчаног са каталонском културом, тако и оног другог, успостављеног касније, са замонашењем – заправо непосредан учинак јунакове *личне* потребе да се досети оног последњег што памти „из свог првог живота у каталонском језику”? Није ли то нека врста императива који се, макар и само условно, може разумети из перспективе оног што би подразумевао *йсихолошки* аспект Павићеве приче?

Пре свега, отац Мануил је конвертит. Растајање од Каталоније до Свете Горе, којим је он судбински обележен и дуж којег симболички постоји

попут каквог *мудрої ѿочка*, баш као што је његовим световним именом и сугерисано (шп. *rueda*, точак; *sabio*, мудар) – није само *физичко* растојање. Оно је, на извештан начин, и ментално. Као такво, оно потхрањује перманентан напор главног јунака да, како смо то претходно већ казали, своје постојање заснује као производ деловања сила из посве друкчијих али подједнако учинковитих времепросторних упоришта; као производ утицаја различитих вера, језика и, уопште, начина живота. Спознаја знака који се готово лајтмотивски понавља у причи и који отац Мануил све време очајнички покушава да дозове у свест значи подсећање на то како су их жене некада испраћале у ратне походе. У том смислу би се могло рећи да сама потреба за таквом спознајом не представља ништа друго него јасан показатељ разглобљености јунаковога духа и несмирености што обеспокојава и нагони на вечито преиспитивање сопственога доживљаја стварности.

Наравно, када је о овој проблематици реч, свакако ваља имати у виду и то да је овде ипак посреди једна типична постмодернистичка игарија; једна уобичајена књижевна „подвала” борхесовског типа. Читалац би требало да о најдубљем значењу приче просуђује и на основу необичног *графичкої ѿрилоїа* који је, као саставни део приче, уметнут поткрај текста. Тај графички прилог у ствари је саобраћајни знак којим се прописује забрана полукружног окретања возила, и који ће отац Мануил угледати поред друма приликом

повратка од грчко-југословенске границе натраг ка Хиландару. Тако видимо да се потенцијални заматак приче о личном, психолошком идентитету јунака заправо може препознати у начину на који аутор „разбија” високопатетични тон и фантастично-симболичну тематику текста.

Завршна поента приче, чији се метафорички слој односи на икону Тројеручице и треба да сугерише како знамења византијске традиције остају заувек утиснута у матичном простору српског народа, уједно је одређена и реалистичким значењем са ласцивном конотацијом. Поменути саобраћајни знак, као одличје савремене и пре свега урбане цивилизације, једног хиландарског монаха подсећа на смисао гесла којим су, као видом опомене, жене каталонских најамника своје мужеве некада испраћале у ратне походе. Тим смислом имплицитно је сугерисано како би упражњено мужевљево место у кући убрзо могло бити испуњено.

Није, дакле, физички облик саобраћајне таблице оно због чега би је отац Мануил могао довести у везу са геслом којим су се, подижући руке и укрштајући прсте, њихове жене некада служиле у намери да им припрете, већ се њено значење у овом контексту испољава као релевантно. Значењска корелација између таблице којом се прописује забрана полукружног окретања возила и једног невербалног чина претње чији смисао отприлике гласи: „*[м]есѿо оноѿ који се сели никад не осѿаје ѿразно*”, састоји се у томе што оба знака на одређен начин симболизују идеју да свако враћање у

супротном смеру и повратак на почетно место ипак не остају без извесних последица. Послужимо ли се примером из „Поговора” – текста који је метатекстуално надређен свим причама и који пружа значајне аутопоетичке смернице што доприносе њиховом подробнијем разумевању – то можемо формулисати и овако: оно лице које покушава да од могућне авионске несреће сачува своје рукописе тако што сваки пут када у иностранству доврши неки од текстова упућује писма самоме себи на своју сталну адресу, можда и није истоветно са оним лицем које те рукописе изнова чита по своме доласку.

Овај текст представља еклатантан пример прворазредне постмодернистичке приче. У њему се преплићу реално, зачудно и симболично, што се у Павићевом случају неретко остварује захваљујући неочекиваним преокретима и вишезначним завршним поентама, и што иначе одговара његовом динамичном, често синкопираном приповедању. Главни јунак приче, некадашњи каталонски најамник који је за рачун Запада покушао да Свету Гору подвласти римском хришћанству, а на крају се и сâм замонашио и постао део хиландарске братије, „функционално” је обликован као *сѣра-нац*; као конвертит кроз чији би се пример постепеног увиђања снаге и непоколебљивости места које представља средиште православне, византијске духовности, на најподеснији начин могао отворати идејни комплекс збирке. Међутим, ни у причи која је у овој мери „тенденциозно” устроје-

на, устројена тако да се пре свега испољи њен симболичко-метафорички слој, не треба previdети да је концепција културног идентитета увек нужно условљена концепцијом оног другог – личног, психолошког идентитета.

Наравно, у „Икони која кија” сама могућност разумевања концепције личног идентитета јунака неизоставно се црпи из онога што представља део једног креативног стваралачког мишљења и вешто смишљене наративне стратегије. Но, захваљујући домишљатом укрштању пренесеног, фигуративног значења завршне поенте приче са њеним основним, реалистичким значењем – укрштању које ће најпосле открити да отац Мануил заправо непрекидно размишља о *значењу* гесла уз које су их некада жене испраћале у освајачке походе – ипак је остављено довољно простора да се читалац после свега запита: је ли можда афирмативан однос јунака према традицији коју је по замонашењу прихватио као своју само резултат свесног трагања за одговорима на питања која га одавно тиште? И да ли се, онда, достигнути ступањ целовитости културног идентитета може схватити и као нека врста „надокнаде” за недостигнути ступањ целовитости личног, психолошког идентитета, за изјаловљене тежње ка сопственој срећи?

ПОЕТИЧКИ ИДЕНТИТЕТ ЗБИРКЕ: на граници између традиције и (пост)модерности

Још на почетку, када смо назначили како ће се наше истраживање одвијати, истакли смо како ћемо на самом крају покушати да видимо колико би интерпретативни закључци везани за идејност појединачних, али промишљено одабраних текстова, најпосле могли да прошире и надограде целокупни значењски хоризонт збирке. Друкчије казано, крајње разумевање феномена идентитарне вишеслојности, као специфичног обележја пажљиво издвојених текстова збирке, односно – као специфичног обележја пажљиво издвојеног *гѐла целине* – омогућиће нам да видимо у чему се састоји онај „сувишак” значења до којег би, према Шлајермахеровом мишљењу, у идеалном случају тумач могао доћи приликом непрестаног интерпретативног кружења од појединачног ка општем. Крајње разумевање тог феномена значило би назрети смисаоне обресе још једног од потенцијалних симболичких слојева у текстовима које смо за ову прилику одабрали; оног слоја који би се можда најпре могао уочити у причи „Запис у знаку Девике”, а који подразумева да се у оквирима збивања која временски следују Великој сеоби Срба спозна зачетак једне богате будуће књижевноуметничке продукције – барокне.⁴¹

⁴¹ Елементима барока у стваралачком опусу Милорада Павића исцрпно се бавила Јелена Марићевић Балаћ у својој докторској дисертацији (в. Марићевић 2016).

Барокна књижевност, толико важна не само за Павићево књижевноуметничко бављење већ и за његове књижевнонаучне окупације, представља нововековну спону између духовних начела антике и Византије. Она ревитализује поетичка упоришта минулих епоха. Тако би се онда Радачин запис у камену, Делфино присећање грчког слова, или пак Мануилово праћење иконе Тројеручице до српске земље, могли разумети и као нека врста покушаја да се „уздрман” и надасве хетероген *йоейички иденйийейй* српске књижевности раних седамдесетих година прошлога столећа изнова учврсти и оснажи вријућом бујицом тематике инспирисане прошлошћу и традицијом, изван којих очито да је тешко уопште стварати, а немоли замислити дело класичне, свевремене вредности.

„Открити савременост традиције и наћи у традицији савременост, то значи сазнати пролазност ствари, али и облике од којих је она начињена, открити вечност у облицима пролазности. То значи доћи до открића оних вечитих тајни које нам је прошлост поверила: како у немиру наћи свој мир, како укротити немирну ђуд времена и на страшном месту постојати” (Мишић 1976: 225).

Чак и када се традиција негира, од ње се неминовно мора поћи. Њој се, као и књижевној прошлости, сугерише нам Павић, ваља барем тематски приклонити, чак и онда када се она подвргава уметничким законитостима посве модернистичких

или постмодернистичких приповедних средстава. Та средства имају веома значајну улогу стога што, као формалан аспект стваралачког поступка, уједно утврђују услове да се, и садржински, преко секундарног, метафоричког слоја текстова, приповедачки реализују фундаменталне идеје збирке. Пре него што их наведемо, споменућемо нека постмодернистичка својства која се и те како могу довести у везу са концепцијом поетичког идентитета *Гвоздене завесе*.

Наиме, поводом сваке од прича које смо за ову прилику одабрали, али исто тако и поводом неких других текстова из Павићеве збирке, читалац врло једноставно може запазити како је значењска окосница текста најчешће заснована на томе хоће ли јунак успети да спозна смисао „порука” које су садржане у извесном писму, рукопису, архивском спису или пак неком сличном документу. Та учестала потреба да се, у контексту значењскога слоја прича, прида пресудна важност збивањима која су премрежена симболичком вредношћу каквог списка или, најшире схваћено, текста, само показује како је у *Гвозденој завеси* на више начина стваралачки успешно конкретизована једна велика постмодернистичка тема: тема *тхексѣуалне ѣприроде сѣварносѣи*.

Према уверењу постмодернистички оријентисаних мислилаца, све је један огроман текст; читава стварност, схваћена у историјском смислу, није ништа друго до један огроман, недочитљив

текст, један свеобухватан наратив.⁴² Отуд би се могло рећи да је и сама *Гвоздена завеса* нека врста „микростварности”, где једно погрешно читање слóва или погрешно тумачење написа може стајати живота. Шта би ауторово нарочито инсистирање на поверењу јунака у слово, у запис, број, или у било који други вид графичког означавања, требало тачно да представља?

Откривање и рашчитавање сваковрсних облика материјалних, поглавито писаних трагова, еквивалентно је ревитализовању одређених аспеката књижевнога и уопште културнога наслеђа. „Копање” по најдубљим слојевима националне прошлости у извесном смислу значи *īosīiojāīīi*. Стога је прилично лако претпоставити да се типично постмодернистичко поетичко обележје какво је „опседнутост” текстом може схватити и у контексту онога што би подразумевала концепција поетичког идентитета. Другим речима, раскривање обриса приповедне прошлости, до које јунаци

⁴² Једна од сржних тачака постмодерне теорије свакако се тиче њеног односа према историји и историографији. О сложености тог односа заиста је доста писано. Овом приликом задржаћемо се на следећој мисли: посматрамо ли строго из визуре постмодерне теорије, „историјске приче увек организује приповедач, па садрже моменат чисте произвољности и релативности. Ни евиденција о прошлости не говори о прошлости, него о различитом тумачењу текстова који су преостали из прошлости” (Кулјић 2003: 298). Из тога, разуме се, проистиче како „[п]остмодерна перспектива заговара субјективистичко самозатварње које допушта у најбољем случају сапостојање произвољно кодираних екстраполација (критика)” (Исто).

допиру преко различитих списа, записа и документа, може се разумети као покушај да се и самом *Гвозденом завесом* имплицитно укаже на читав онај књижевноисторијски ток српске књижевности из којег она непосредно изниче, и изван којег – што је још важније – она напосто не може самостално да постоји. „Опседнутост” текстом и текстуалном природом стварности тако се испоставља као показатељ и наративне и књижевноисторијске *освешћености*.

Биће довољно ако се овде послужимо само примерима преузетим из три приче које су у најужем смислу предмет нашега проучавања. Смрт Делфе Доријановић наратор ће реконструисати „на основу оног што смо чули и нашли о њој” (Павић 1990: 25), а смернице за проналажење места „где су под земљом остаци неког старог насеља, црквишта или утврђења” (Исто, 27) главна јунакиња приче „Аеродром у Конављу” успеће да пронађе у старим писмима, тачније у једној преписци коју је средином осамнаестог века Руђер Бошковић водио са својим братом Божом. У причи „Икона која кија” рукописи су извори сазнања о икони Богородице Тројеручице. У настојању да се ближе обавести о историјату иконе, отац Мануил, главни јунак приче, служи се старим књигама и уједно разговара са монасима (Исто, 159). На концу, читав значењски опсег приче „Запис у знаку Девике” саздан је на симболичком потенцијалу једног слова из грчког алфабета.

Наравно, овде би требало навести још један, засигурно кључни пример. Он долази из „Поговора”, завршног текста збирке који одиста може да се чита као прâва мала прича, а у којем су, не одмах уочљиво, сабрани извесни аутопоетички пасажии што „накнадно” расветљавају значењски склоп претходно нанизаних текстова. Тај пример смо у једном другом кључу унеколико већ издвојили, и он се тиче оног дѣла у којем Павић-аутор, или можда само једно од његових многих приподачких лица, истиче како је од могућне авионске несреће успео да спаси своје рукописе тако што је, сваки пут када би понеки од њих довршио, прослеђивао писма са тим рукописима самоме себи, то јест на ону адресу где је требало да се врати (Исто, 201).

Дакле, смисао је следећи: ако се оно што представља рукопис, писани траг, напис, односно *ѿтексѿ*, указује као нешто на шта се мисли пре него на сам људски живот – од потенцијалне авионске несреће аутору (приповедачу) „Поговора” стало је да спаси своје рукописе а не себе – то онда значи да се тексту приписује виша вредност него људскоме животу. Сваки текст чува кратак запис о нама самима. У свакоме тексту похрањен је понеки човеков део. Текст је, испоставља се, важнији од појединца зато што ће надживети један људски век; зато што ће, заправо, његов смисао надићи човекову коначност.

Путеви текста и графичких знакова, који јунацима збирке откривају видике приповедне про-

шлости, једнаки су путевима који читаоцу *Гвоздене завесе* откривају видике прошлости српске књижевности. *Палимјесетњосић*, која представља постмодернистичко поетичко начело *par excellence*, у Павићевом случају заступљена је у друкчијем, пренесеном смислу, остајући притом стваралачко начело *дојуњавања*, а не обнављања традиције и књижевне прошлости. Слојеви земље што скривају античко насеље које је у Конављу пронашао луцидни неимар Јоан Ужевић симболички саодносе са многоструким слојевима текста што скривају праисконски Смисао. Слова и различити облици графичког бележења, као знамења византијске цивилизације, представљају залог српске духовности, која је у двадесетом веку била, срећом не и неповратно, угрожена. Све то показује да је Павић, ако се тако може рећи, на један посебан начин био постмодеран писац. Служење својствима постмодернистичке поетичке матрице у његовом случају ниуколико није значило раскидање са традицијом и одрицање од оних мисли и уверења до којих су држали његови велики претходници.

Талози постмодернистичких поетичких концепција сада су на ивици да потпуно ишчиле. Они истрајавају у некаквом чудном, мутираном обличју, које је увек остало исход сирове сложености писаца на оне аспекте постмодерне који су, посматрано из данашње перспективе, заправо произвели најпогубније последице по књижевност, како у свету тако и код нас: укидање опште

схваћене модернистичке софистицираности текста и његове заснованости првенствено на идејама високог хуманистичког потенцијала, као и порицање великих наратива. На чисто литерарном плану, то се манифестовало у скраћеној реченици, баналности тематике, оскудном вокабулару и негативном утицају Интернета.

„Наиме, постоји велика разлика између тематизовања постмодерног искуства, и поистовећења са њим, које има за последицу остварење постмодерног искуства у самом процесу читања. Прва појава значи промишљање, па било оно остварено постмодерном стратегијом приповедања или не, а друга таквом приповедном стратегијом забашурују властиту празнину [...]” (Ахметагић 2008: 11).

Пренебрегнуто је оно што нам, уз, рецимо, Пекићева прворазредна књижевна остварења, већ и рâни Павићеви текстови врло јасно показују: да оно најбоље што је постмодерна могла и што донекле и даље наставља да пружа, ниуколико није било, упркос друкчијем, постмодерном третману текста, „шамар” својеврсном елитизму у избору тематике или, каткад, елемената традиционалније схваћенога приповедачког поступка.

У томе се, између осталог, и састоји сва величина Павићевог стваралачког подвига. Упркос трагању за најпрогресивнијим могућним књижевним формама и приповедним поступцима, упркос успешном приклањању одређеном кругу тема

које се у контексту једног особитог времена сма-трају најинвентивнијим, он је био и традициона-лан писац и у себи носио тако неопходно осећање историје. Осећање које се, потпуно у елиотовском смислу речи, може разумети као „смисао за ван-временско и временско, или за ванвременско и вре-менско узето заједно”, и које „код писца побуђује најснажнију свест о његовом месту у времену, о његовој савремености” (Елиот 1963: 35). Писати са осећањем историје не значи само имати у виду књижевноисторијске импулсе светске (у Елиото-вом схватању европске) литературе, већ подразуме-мева писање са осећањем да заједно са светском литературом истовремено егзистира и читава ли-тература пишчеве сопствене земље. Оне заједно сачињавају један те исти књижевноисторијски поредак. Такво осећање, такав историјски смисао, према Елиотовом мишљењу, једног писца чини *традиционалним* (Исто).

Идеја о саусловљености појединца и колекти-ва, која подразумева да колективно настаје као скуп појединачног, али да појединачно добија сво-је сржно утемељење тек у колективу – идеја од које смо пошли и којом смо покушали да поткре-пимо феномен идентитарне вишеслојности у првој прâвој Павићевој збирци прича, управо се може довести у везу и са издвојеним ставовима чувеног британско-америчког песника и есејисте. Поједи-нац напросто не може бити књижевник првога реда у оквирима историје литературе сопствене земље уколико занемарује свеукупни светски, односно,

да се задржимо на значењу које Елиот придаје својим речима, европски књижевни поредак чији је та литература неразлучив део. Исто тако, појединац не може бити ни књижевник светских размера а да притом у себи не носи осећање за оно што је свевременско у његовој националној књижевности, осећање према извесним вредностима које је та књижевност успела да генерише још од самог свог зачетка.

Стваралаштвом Милорада Павића просијава свест о пресудној важности књижевности из које он потиче, свест о оном најбољем што је она могла да понуди, од *Жиџија свейої Симеона* па све до *Романа о Лондону*. За разлику од, рецимо, Борхеса, неретко оптуживаног да се не ослања на националну традицију – Борхеса који се клонио свих националних одређења – Павић је био аутор светскога гласа који није презао да се јавно и недвосмислено изјасни као *српски* писац, као писац који је пре свега сржно одређен традицијом и књижевноисторијским током српске књижевности.

Сваки писац је изданак традиције којој суштински припада. У Павићевом случају то припадање значило је опредељеност за овај и овакав Балкан, одељен од преосталог дѐла света и вишеструко распарчан изнутра. Он је испресецаан сваковрсним „гвозденим завесама”, које пре свега треба симболички да представе изразите разлике у културама, а не у каквим политичко-идеолошким становиштима. Павић је, баш као што то јасно одају његови текстови – од првог па све до последњег – испољио

велику вољу да се те разлике превладају и да се Другост у сфери традиција и култура поштује, али увек уз доследну укореееност у ономе што је матично и своје. Репрезентативан и, са уметничке стране посматрано, вероватно један од најуспешнијих примера такве воље свакако представља прича „Веџудов прибор за чај”.

Уводна прича *Гвоздене завесе* није само један од најзначајних Павићевих текстова него и једна од најбољих прича у српској књижевности уопште. Она показује да је Павићево стваралаштво још од самога почетка усредиштено тачно између традиције и (пост)модерности. Тежња ка формалним иновацијама, ка новој књижевној форми, која је увек „заснована [...] на некој врсти плодотворне деценстрианости и способности да у неочекиваним, готово надреалним назирањима и прозрењима допре до увида који се спорим корацима логичког закључивања никада не би указали” (Негришорац 2010: 78), овде је више него уочљива. Исто тако, прича „Веџудов прибор за чај” одаје и то како те иновације нису нужно знак удаљавања од одређених наративних решења и тематике; од, заправо, одређене *осећајности* каква би се могла назрети и у остварењима аутора приклоњених неким од претходних поетика.

За нас је важно да је у самом начину на који је прича значењски и композиционо структурисана могућно препознати барокно начело обједињавања супротности. Наиме, неуспела љубав између дугокосог младића андрогиног карактера и ревносне

студенткиње Математичког факултета има много шире размере него што се то да увидети из првог читања приче. У пренесеном смислу та љубав треба да сугерише једну врсту дубоке, фундаменталне несрочности између онога што, у Павићевом доживљају ствари, представљају појмови Балкана и Европе.⁴³ Та несрочност би, уз неопходно уопштавање, могла бити представљена и табеларно:

Балкан	Солун	икона	религија	ирационализам	духовност
Европа	западноевропске престонице	број	математика	рационализам	прорачунатост

Табела бр. 1

Марљива студенткиња Математичког факултета покушава да схвати због чега је младић уопште и желео да заједно са њом месецима припрема испите ако се већ на крају није појавио ни на једноме од њих, и ако је после њеног дипломирања могао тек тако да нестане. Напослетку, она успева да прозре необичну природу младића и досећа се да је он све време пристајао да са њом проводи време у великој кући њених родитеља само како би свако јутро добио топли оброк, једини оброк који је тада себи и могао приуштити. Ипак, не успева до краја да схвати да ли ју је он у ствари

⁴³ О миту о Европи, наративно уобличеном у Павићевој причи, али и о европској имагинацији и њеном значају за поетички статус српске књижевности, видети инспиративан текст А. Јеркова (Jerkov 2014).

мрзео, те након свега остаје посве збуњена (Павић 1990: 14–15). Аналогно томе, ни Европа никада неће у потпуности моћи да спозна особену и непојамно богату културу Истока од које ће, упркос свим настојањима, вечно бити суштински одељена.

Тако се неостварена љубав између младића и девојке у коначници испоставља као немогућност саображавања два подека света. То су два различита модела духовности која, иако имају културолошки исту основицу, остају дијаметрално супротна и традицијски неуклопива. Сходно томе, остаје да се каже како је Милорад Павић пре свега био постмодеран писац, и то, уз Пекића и Киша, један од тројице најбољих српских постмодерних писаца, али не на онај тако уобичајен начин какав најчешће подразумева тај поетички предзнак.

Павићева проза, истина, може да понуди једну иронијски обојену перспективу, такву из које се стварност сагледава критички. Она је доминантно устројена тако да се подрију логоцентризам и идеја о метафизичком детерминизму.⁴⁴ Међутим, *Гвоздена завеса* довољно добро показује да она од самог почетка почива на чврстим основама и да читаоцу открива један измаштани свет где се, у грандиозно размаханој приповедној енер-

⁴⁴ Сви постмодерни ствараоци „задржавају нешто од модерног сензибилитета – неку намеру по којој се њихово стваралаштво разликује од радова неотрадиционалиста – било да је то иронија, пародија, измештање, сложеност, еклектичност, реализам или нека друга савремена техника или циљ” (Џенкс 2018: 25).

гији и асоцијативним склоповима, преплићу различити слојеви култура, историјска свест, традиција и ерудиција. Када се све то има на уму, и када се у целини сагледа најдубљи симболички слој прве Павићеве збирке прича, тешко да се може прихватити рано изнесено мишљење Предрага Протића да се у *Гвозденој завеси* јасно распознаје „дух релативизма и плодносне сумње у ограниченост нашег искуства и стваралачке сумње у сумњу саму” (Protić 1973: 489).

Значењска вишеслојност сваке приче из *Гвоздене завесе* надређена је свим другим аспектима анализе који се пред тумачем откривају. Ипак, проношење идеја из значењских слојева текстова чисто уметнички је условљено приповедним средствима која одају постмодернистичку поетичку парадигму. Стога их овде треба укратко навести. Уосталом, та су средства изузетно важна и због тога што је захваљујући њиховој употреби сувисло говорити о оном феномену који смо још на самоме почетку означили као могућност да приче које смо одабрали у исти мах буду и репрезентативне и атипичне. Репрезентативне су, дакле, управо због постмодернистичких поетичких обележја. Она се могу пратити већ од првих Павићевих дела, премда су тумачи ретко прибегавали томе да дела која претходе Павићевим романескним остварењима читају као постмодернистичке текстове. То је још један разлог да се поменуте приче сматрају неуобичајеним. С друге стране, оне су атипичне јер допуштају нешто конвенционалнији аналитички

приступ него што је то иначе случај када су у питању текстови који су стваралачки посредовани демиметизованим приповедним дискурсом.

Својеврсним лирским поентирањем на самом крају приче „Запис у знаку Девике” („Он то ради можда још увек” – Павић 1990: 138) сугерисан је ефекат бескрајне приче, који, са једне стране, одражава тежњу за *оѿвореним делом*⁴⁵ уместо за кохеренцијом у наратији, као типичну постмодерну приповедачку тежњу, а са друге стране, додатно наглашава симболичку вредност Радачине градње.

Металитерарни дискурс, о којем је било речи, уочљив је у оном сегменту приче „Запис у знаку Девике” где долази до упечатљиве метатекстуалне упадице „писца ових редова”. Она треба да подупре поузданост претходног нараторовог казивања, а у ствари само разоткрива обзоре *ѿсеудолиѿтерарносѿи* и *ѿсеудоисѿиоричносѿи* у тексту. Тај дискурс односи се на склоност приповедача ка *ауѿиоѿемаѿиизацији*, ка тематизацији самог чина писања, то јест приповедања. При томе читалац има јасну свест да је оно што се пред њим налази само један текст, једна врста артифицијелно уобличеног казивања које је пре свега интенционално

⁴⁵ У навођењу неких од основних елемената поетике постмодерне који се могу пратити већ од првих Павићевих текстова послужимо се оним елементима којима се служи Јасмина Михајловић у намери да представи поједина обележја Павићевих романа која се могу тумачити у постмодернистичком кључу. Те елементе изворно наводи Дагмар Буркхарт [Dagmar Burkhart], слависткиња из Хамбурга, на Састанку немачких слависта у Берлину 1990. године (в. Михајловић 1992: 104–110).

састављано, а не некакав аутентичан, веродоста-
јан „одблесак” стварности. Такав дискурс врхуни
у „Поговору”, који само наизглед отпочиње онако
како се обично отвара пропратни текст неке збир-
ке прича („Један део текстова ове књиге није био
написан у Београду” – Павић 1990: 201). Он се
може препознати и у „Аеродрому у Конављу”, на
самом почетку, у оном делу где наратор – иначе,
најближи рођак оних који су познавали Делфу
Доријановић, главну јунакињу приче – примарни
сижејни рукавац уводи следећим речима: „Ево
како се њена смрт може реконструисати на основу
оног што смо чули и нашли о њој” (Исто, 25).

*Разлајање уобичајено схваћених њросѣорно-
временских односа* – као типично постмодерни-
стичко поетичко начело – несумњиво је најјучљив-
ије у причи „Икона која кија”. Захваљујући укр-
штању различитих временских планова, средине
четрнаестог и средине двадесетог века – од којих
је сваки значењски упосебљујућ утолико што
аспектује збивања везана за неку битну просторну
одредницу, било да је то Каталонија, Света Гора,
Косово или пак Београд – традиционално појмље-
но „време приче” је укинато. Отворен је припо-
ведни простор за једно ново време, за *све-време*,
и на тај начин остварена је могућност да се, у ди-
јахронијском пресеку, алузијама на историјски
важне тренутке, читаоцу укаже на симболички
значај који икона Богородице Тројеручице има
пре свега за српски народ, а онда и за целокупни
православни свет.

Главни јунаци наших прича не функционишу на *психолошком* плану, што је такође карактеристично постмодернистичко поетичко обележје. Судбинско, стихијско, нагонско – то је оно што њих покреће. Њихово схватање живота снажно је обележено фатализмом. Анализирајући издвојене приче из *Гвоздене завесе* у тежњи да одгонетнемо смисао њиховог најдубљег симболичког слоја, ми смо само условно говорили о јунаковој „психологији” како бисмо показали на који начин је однос јунака према ономе што би се, наравно, из перспективе данашњице, могло сматрати културним идентитетом, условљен искушењима што дубоко проблематизују утемељеност његовог личног идентитета.

Реалистички начин приповедања је у накнадним читањима потпуно разорен. У свакоме од текстова за које смо се определили нарација одступа од *каузалне логике фабуле*. У причи „Запис у знаку Девике” то је постигнуто коришћењем различитих фантастичких парадигми које изничу из талента, „тајне врлине” протагонисте приче; у „Икони која кија” енигматичним „кијањем” иконе Тројеручице, којим је непосредно условљено свако наредно покретање радње; у случају приче „Аеродром у Конављу”, заплет је само привидно „најреалистичнији”, и све до пред сам крај првог читања читалац би заиста могао помислити како заправо и не постоји други начин него да збивања у којима се Делфа Доријановић обрела схвати у каузалном кључу. Међутим, страдање главне ју-

накиће због погрешног читања слѡва у потпуности изневерава читаочева очекивања, да би накнадна читања открила крајње симболичну природу приче и заплет који се ни у ком смислу не може довести у везу са каузалношћу.

Упуштајући се у интерпретацију три, по најдубљој идејној сродности одабрана текста из прве „праве” збирке приповедака Милорада Павића, покушали смо да испунимо прилично незахвалан задатак: да пружимо књижевнокритичко образложење зашто он *није* писац тек једнога дела, и због чега би требало чврсто држати до тога да је читав његов белетристички опус пре свега једна смисаоно кохезивна целина, дубоко осмишљена изнутра; целина која, упркос различитим вредносним потенцијалима садржаним у појединачним делима, почива на истим стваралачким основама. Указујући на формативан значај Павићеве рâne прозе, на њену ванредну значењску вишеслојност и доминантно симболичку кодираност, покушали смо, исто тако, да покажемо како је тренутак у којем Павићева књижевност избија изван строго националних граница и у којем са објављивањем *Хазарској речника* аутор постаје признат у светским размерама – напосто морао да се догоди.

Настанак *Хазарској речника*, тог најзначајнијег и засигурно најнеобичнијег текста српске постмодерне књижевности, готово математички прецизно „припреман” је збиркама прича које су му претходиле. У њему се дакако распознају извесни тематско-мотивски варијетети и већ добро опро-

бана поетска и приповедна средства. У њему се, што је заправо и најважније, распознаје онај тако особен *сензибилиџијет* којим одише и рана Павићева проза; онај темељит и свестран доживљај стварности какав је својствен само писцима чија дела зраче класичном, свевременом вредношћу. А таква дела никада не фигурирају као творевине чији се крајњи смисаони хоризонти исцрпљују у свеопштем релативизму, радикалној скепси и порицању одређених вредности које имају универзалан значај и које су историјски потврђене.

Иако за извесним стваралачким поступцима што се с правом сматрају радикалним можда није посегла у оној мери у којој је то, примерице, претходно био случај са дословце свим струјањима у књижевној авангарди, постмодерна у основи јесте антитрадиционална и негаторски оријентисана према претходним поетикама, чак и упркос томе што елементе тих поетика на различите начине покушава да реинтегрише. Светли и заиста ретки примери као што је то пример стваралаштва Милорада Павића, писца који је постмодерном осећајношћу најсудбоносније одређен, ипак показују да без истинске, најдубље вере у традицију и стварност нема ни вере у књижевност у којој та традиција и стварност на овај или онај начин морају одјекнути.

Интерпретација било које Павићеве приче не допушта тек „помно” читање издвојеног текста, већ нужно подразумева, као код ретко ког другог нашег писца, увид у развој и функционално вари-

рање одређених мотива који струје целокупним његовим белетристичким опусом, али и у арсенал карактеристичних средстава његовога стваралачког проседеа. Све што је оставио иза себе остварује се као једна иста, велика, никад окончана и допричана прича. Његови текстови остављају утисак „неподношљиве лакоће читања”, а тумачење је у дословном смислу повлачење „гвоздене завесе”. Истрајаће само они који су довољно радознали да иза ње завире, а то значи пристајање на небројена ишчитавања.

Напомена о књизи

Ова књига проистекла је из дипломског рада који је 30. септембра 2020. године одбрањен на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Првобитна верзија рукописа настајала је у распону од фебруара до јула месеца исте године, током пандемије и првог суочавања са кобним последицама вируса COVID-19. Облик и обим те верзије пресудно су обележиле специфичне околности у којима се чинило да је време наједном стало и да је, макар и привидно, у писању било могућно наћи ослонац и заклон.

Такве околности су за будућу књигу у исти мах значиле и усуд и благослов. Проучавање Павићеве збирке иницијално је спровођено у оскудици литературе, када су библиотеке, као и готово све друге установе, биле затворене и када је најмање о књигама требало размишљати. Осим тога, управо је тада непосредно поред куће у којој живим отпочела изградња већег стамбеног објекта доневши са собом заглушујућу буку. Након два месеца писања обављаног обноћ, у непогодним условима, милошћу оца Владимира Јовановића уступљена ми је просторија за рад у оквиру Православног духовног центра „Владика Николај Велимировић”. Свом некадашњем вероучитељу, а

сада управнику Духовног центра у Краљеву, неизмерно захваљујем на предусретљивости и разумевању.

Од тренутка првог уобличења па до сада, рукопис је, како су већ прилике допуштале, накнадно прерађиван и допуњаван. Поводом који је за мене вишеструко радостан он се, уз све врлине и мане прве књиге, из штампе појављује у светлу значајног јубилеја – пола века након што је, такође у издању Матице српске, објављена Павићева *Гвоздена завеса*.

БИБЛИОГРАФИЈА

Извор

Павић 1990: Милорад Павић. *Гвоздена завеса*. Београд: „Просвета”.

Литература

Ахметагић 2008: Јасмина Ахметагић. *Унуирацња сира-на поимодернизма*. Београд: Драслар партнер.

Башлар 2004: Гастон Башлар. *Земља и сањарије воље*. Прев. Мира Вуковић. Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Вукашиновић 2013: Желимир Вукашиновић. Дијалектика, апофатизам, нихилизам. У: *Византија у (српској) књижевности и култури од средње до двадесет и првог века* (зборник радова). Ур. Драган Бошковић. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 37–47.

Грковић-Мејдор – Кончаревић 2013: *Теолитивистичка проучавања словенских језика*. Ур. Јасмина Грковић-Мејдор, Ксенија Кончаревић. Београд: САНУ.

Делић 1991: Јован Делић. *Хазарска призма*. Београд: „Просвета”.

Елиот 1963: Томас Стернс Елиот. *Изабрани текстови*. Београд: „Просвета”.

Иглтон 1997: Тери Иглтон. *Илузије поимодернизма*. Прев. Владимир Тасић. Нови Сад: Светови.

Јанковић 1996: Владета Јанковић. *Мишкови и лејенде*. Београд: „Српска књижевна задруга”.

Јерков 1995: Александар Јерков. Палимпсести медитеранских култура. Предговор у: Милорад Павић, *Медијеранске приче*, Подгорица: „Октоих”, стр. 163–179.

Јерков 2014: Александар Јерков. Тајна Европе и српска књижевност. О истини која се не види јер је свима

- пред очима. У: *Српски језик, књижевност и култура у процесу евроинтеграција* (зборник радова). Ур. Милош Ковачевић и Драган Бошковић. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 31–65.
- Компањон 2001: Антоан Компањон. *Демон теорије*. Прев. Милица Козић, Владимир Капор и Бранко Ракић. Нови Сад: Светови.
- Константиновић 1967: Зоран Константиновић. *Феноменолошки ѝрисѝуи књижевном делу*. Београд: Просвета.
- Лукић 1974: Света Лукић. Неколико напомена о једној самосвојној прози. *Књижевност*, LVIII, 3, стр. 318–322.
- Марићевић 2019: Јелена Марићевић. Лет кроз пределе Павићеве Византије. У: Антологијска едиција Десет векова српске књижевности: *Милорад Павић*, књ. 81, 10. коло. Прир. Јелена Марићевић. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, стр. 7–24.
- Марићевић 2016: Јелена Марићевић Балаћ. *Барок у белѝрисѝичком оѝусу Милорада Павића*. <[https://www.cris.uns.ac.rs/DownloadFileServlet/Disertacija146476321421530.pdf?controlNumber=\(BISIS\)101124&fileName=146476321421530.pdf&id=5881&licenseAccepted=true](https://www.cris.uns.ac.rs/DownloadFileServlet/Disertacija146476321421530.pdf?controlNumber=(BISIS)101124&fileName=146476321421530.pdf&id=5881&licenseAccepted=true)> (приступљено 17. 5. 2022.)
- Милановић 2015: Јасмина В. Милановић. *Делфа Иванић: заборављене усѝомене*. Београд: „Еволута”.
- Михајловић 1992: Јасмина Михајловић. *Прича о дуѝи и ѝелу*. Београд: „Просвета”.
- Мишић 1976: Зоран Мишић. *Криѝика ѝесничкоѝ искусѝва*. Београд: „Српска књижевна задруга”.
- Негришорац 2010: Иван Негришорац. Прозорљиво око Милорада Павића. У: *Павићеви ѝалимѝсесѝи* (зборник радова). Прир. Сава Дамјанов. Бајина Башта: Фондација Рачанска баштина, стр. 75–84.
- Николић 2011: Часлав Николић. Културни идентитет и политичка стратегија: Књижевност у доба кризе. У:

- Друшћивене кризе и (српска) књижевност и култура* (зборник радова). Ур. Драган Бошковић и Маја Анђелковић. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 49–62.
- Острогорски 2022: Георгије Острогорски. *Историја Византије*. Београд: Мiба books.
- Острогорски 1951: Георгије Острогорски. Душан и његова властела у борби са Византијом. *Зборник у часи шесте стогодишњице законика цара Душана*. Ур. Никола Радојчић. Београд: Српска академија наука, стр. 79–86.
- Павић 1985: Милорад Павић. *Историја, стилеж и стил*. Нови сад: „Матица српска”.
- Павић 1992: Милорад Павић (1992), интервју са Милом Глигоријевићем за *Нин*, 28. фебруар. <<https://www.bastabalkana.com/2014/11/milorad-pavic-o-sebi-i-drugima-sos-za-pravoslavlje/>> (приступљено: 5. 6. 2022).
- Павић 1994: Милорад Павић. *Унушрашња сирана ветра*. Београд: Народна књига / Алфа.
- Радуловић 2008: Милан Радуловић. *Књижевност и теологија: прилози заснивању теолошке књижевне теорије*. Београд: Институт за књижевност и уметност; Источно Сарајево: Православни богословски факултет.
- Рикер 2004: Пол Рикер. *Сойство као друш*. Прев. Спасоје Ђузулан. Београд/Никшић: Јасен.
- Ристовић 2007: Милан Ристовић. *Експеримент Буљкес: ирчка ушхоија у Јуџославији 1945–1949*. Нови Сад: Платонеум.
- Симовић 2010: Љубомир Симовић. Књига *Гвоздена за веса* Милорада Павића. У: *Павићеви њалимјесети* (зборник радова). Прир. Сава Дамјанов. Бајина Башта: Фондација „Рачанска баштина”.
- Стојановић 2011: Драган Стојановић. *Феноменологија и вицезначност књижевной дела*. Београд: Службени гласник.

- Ћирковић – Ферјанчић 1986: Сима Ћирковић и Божидар Ферјанчић. Јован Кантакузин. У: *Византијски извори за историју народа Јуџославије VI* (зборник радова). Ур. Фрањо Баришић и Божидар Ферјанчић. Београд: „Византолошки институт Српске академије наука и уметности”, стр. 297–575.
- Ферјанчић – Ћирковић 2005: Божидар Ферјанчић и Сима Ћирковић. *Стефан Душан*. Београд: „Завод за уџбенике и наставна средства”.
- Хусерл 2004: Едмунд Хусерл. *Предавања о феноменологији унутрашње временске свијести*. Прев. Часлав Д. Копривица. Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Џенкс 2018: Чарлс Џенкс. *Шта је њосџмодернизам?*. Прев. Миљана Протић. Лозница: Карпос.
- Шпенглер 2003: Освлад Шпенглер. *Проиасџ Заџага*, том други. Прев. Владимир Вујић, Београд: Утопија.
- Аџин 1979: Jovica Aćin. Prisutnost i pozornica. *Delo*, god. 20, knj. 20, br. 12, str. 1257–1267.
- Başlar 2005: Gaston Başlar. *Poetika prostora*. Prev. Frida Filipović. Čačak: Gradac.
- Bužinjska – Markovski 2009: Ana Bužinjska i Mihal Pavel Markovski. *Književne teorije XX veka*. Prev. Ivana Đokić-Saunderson. Beograd: Službeni glasnik.
- Ćosić 1979: Ana Ćosić. Posebni svet fantastike. *Književna kritika*, 27, str. 103–104.
- Derida 1988: Žak Derida. Struktura, znak i igra u diskursu humanističkih nauka. U: *Strukturalistička kontroverza* (zbornik radova). Prir. Ričard Meksi i Euđenio Donato. Prev. Jasmina Lukić. Beograd / Novi Sad: Prosveta.
- Eaghton 1987: Terry Eaghton. *Književna teorija*. Prev. Mia Pervan-Plavec. Zagreb: SKL.
- English – English 1972: Horace B. English i Ava Champney-English. *Obuhvatni rečnik psiholoških i psihoanalitičkih pojmova*. Beograd: Savremena administracija.

- Gadamer 1978: Hans Georg Gadamer. *Istina i metoda: osnovi filozofske hermeneutike*. Prev. Slobodan Novakov. Sarajevo: „Veselin Masleša”.
- Gerbran – Ševalije 2009: Alen Gerbran i Žan Ševalije. *Rečnik simbola*. Prev. Pavle Sekeruš, Kristina Koprivšek i Isidora Gordić. Novi Sad: Stylos art / Kiša.
- Goldman 1967: Lisjen Goldman. *Za sociologiju romana*. Prev. Branko Jelić. Beograd: Kultura.
- Hajdeger 2007: Martin Hajdeger. *Bitak i vreme*. Prev. Miloš Todorović. Beograd: Službeni glasnik.
- Hirš 1983: Erik Donald Hirš. *Načela tumačenja*. Prev. Tihomir Vučković. Beograd: Nolit.
- Ingarden 2018: Roman Ingarden. *Knjiga o čoveku*. Prev. Ljubica Rosić. Loznica: Karpos.
- Izer 2003: Wolfgang Izer. Proces čitanja (jedan fenomenološki pristup). U: *Nova čitanja: poststrukturalistička čitanka* (zbornik radova). Priredio Zdenko Lešić. Sarajevo: Buybook.
- Jankelevič 2017: Vladimir Jankelevič. *Smrt*. Prev. Veljko Nikitović. Beograd: Orion art.
- Kuljić 2003: Todor Kuljić. Postmoderna i istorija. *Sociologija*, XLV, 4, str. 289–302.
- Lotman 1976: Jurij Mihajlovič Lotman. *Struktura umetničkog teksta*. Prev. Novica Petković. Beograd: Nolit.
- Platon 2017: Platon. *Država*. Prev. Albin Vilhar i Branko Pavlović. Beograd: Dereta.
- Protić 1974: Predrag Protić. Između fantastike i realnosti. *Savremenik*, XXXIV, 5, str. 479–480.
- Ransiman 2021: Stiven Ransiman. *Vizantijska civilizacija*. Prev. Desanka Kurtović. Beograd: Službeni glasnik.
- Riker 1993: Pol Riker. *Vreme i priča*. Prev. Slavica Miletić i Ana Moralić. Sremski Karlovci / Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Riker 2005: Pol Riker. Sukob tumačenja. U: *O tumačenju: ogled o Freudu*. Prev. Ljiljanka Lovrinčević. Zagreb: Ceres, str. 27–42.

- Skliar 2005: Ania Skliar. *Bizant*. Prev. Bojana Zeljko-Lipovščak i Ivanka Šestan. Rijeka: Extrade.
- Stojković 1993: Branimir Stojković. *Evropski kulturni identitet*. Niš: Prosveta.
- Šlajermaher 2002: Fridrih Daniel Ernst Šlajermaher. *Hermeneutika i kritika s primjenom na Novi Zavjet*. Zagreb: „Demetra”.
- Uspenski 1979: Boris Andrejevič Uspenski. *Poetika kompozicije; Semiotika ikone*. Prev. Novica Petković. Beograd: Nolit.
- Uzelac 2011: Milan Uzelac. *Glavni pravci savremene filozofije*. Vršac: „Visoka strukovna škola za obrazovanje vaspitača”.
- Vej 1995: Simona Vej. *Ukorenjivanje*. Prev. Mirjana Vukmirović. Beograd: BIGZ.
- Zafranski 2017: Ridiger Zafranski. *Vreme*. Prev. Tijana Tropin. Beograd: Geopoetika.
- Zima 2015: Peter Zima. *Subjectivity and Identity*. London / New York: Bloomsbury Academic.

Електронски извори

- https://en.wikipedia.org/wiki/Ivan_Uzhevych (приступљено 5. 12. 2022.)
- <https://www.znacenje-imena.com/dorijan> (приступљено 5. 3. 2023.)
- <http://www.artnit.net/flora-doma/item/1920-bosiljak-u-srpskoj-narodnoj-tradiciji.html> (приступљено 17. 2. 2023.)

САДРЖАЈ

I

Случај „Павић” у историји српске књижевности	13
---	----

II

<i>Гвоздена завеса</i> : идеје збирке и њено место у Павићевом белетристичком опусу	25
„Запис у знаку Девике” као парадигма успелости формално-садржинског склопа збирке	39
„Аеродром у Конављу” и отварање проблема традиције	58

III

КУЛТУРНИ ИДЕНТИТЕТ ЈУНАКА: основе концепције, функција, импликације	67
(Не)афирмативан однос јунака према културном идентитету: Делфа Доријановић и Радача Чихорић	91
„Икона која кија” као идејно језгро збирке . .	101

IV

ЛИЧНИ ИДЕНТИТЕТ ЈУНАКА: „Аеродром у Конављу” или Трагика једног погрешног читања	135
--	-----

Радача Чихорић или О ослобађању „унутрашњег времена”	165
У знаку ироније: каталонски најамник или хиландарски монах?	172

V

ПОЕТИЧКИ ИДЕНТИТЕТ ЗБИРКЕ: на граници између традиције и (пост)модерности	180
Напомена о књизи	200
Библиографија	203

МАТИЦА СРПСКА
Библиотека Прва књига

За издавача
Проф. др Драган Станић,
председник Матице српске

Службени сарадник Одељења
Мср Милена Кулић

Технички уредник
Вукица Туцаков

Лектор и коректор
Мср Милена Кулић

Компјутерски слој
Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин

Штампа САЈНОС, Нови Сад

Тираж
300 нумерисаних примерака

Број овог примерка

ISBN 978-86-7946-440-8

Штампање ове књиге омогућило је Министарство науке,
технолошког развоја и иновација Републике Србије

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

821.163.41-32.09 Pavić M.

ЈОВИЋЕВИЋ, Стеван, 1996-

Искушавања идентитета : читање Гвоздене завесе Милорада Павића / Стеван Јовићевић. - Нови Сад : Матица српска, 2023 (Нови Сад : Сајнос). - 212 стр. ; 17 cm. - (Библиотека Прва књига ; 294)

Тираж 300. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија.

ISBN 978-86-7946-440-8

а) Павић, Милорад (1929-2009) -- "Гвоздена завеса"

COBISS.SR-ID 123407113