

Мср Владимир Д. Папић

КЊИЖЕВНИ ЛИК КАО ПОСРЕДНИК
СРЕДЊОВЕКОВНЕ ЕСТЕТИКЕ:
ЕКО – ПАВИЋ – ПАМУК

Средњовековна култура поседује смисао за новину, али се шруди да ја сакрије под илацијом ионављања (насујрој савременој култури, која се ирејивара да ошкрива ново чак и онда кад се ионавља).

У. Еко

Рад представља компаративну анализу јунака-маски, носилаца средњовековних естетских и поетичких начела, који из различитих разлога не могу да опстану у новом времену, нити да превазиђу своју суштину и приклоне се новим уметничким тенденцијама. Анализирају се романи Умберта Ека, Милорада Павића и Орхана Памука, трију аутора постмодерне који технику маске користе да би исказали свој специфичан однос према средњовековљу, како римокатоличком тако и православном и исламском. Такође се пореде главни мотиви који се појављују у сва три романа – уметност, потрага (за убицама и идентитетима), слепило и фигура демона који носи естетичке промене неусаглашене са традицијом.

Кључне речи: постмодернизам, средњи век, маска, естетика, компаратистика.

Историја је у постмодернизму везана за скептицизам и идеологију, сматрана *ишкесијом* који је био „још само један наратив чије парадигматске структуре нису биле ништа боље од прозних [реалистичких] и робовала је сопственим (често несвесно коришћеним) нереализованим митовима, метафорама и стереотипима” (BATLER 2012: 44). Постмодернизам одликује и специфичан однос према средњовековљу, дубоко укоревљено поштовање традиције, која, иако релативна и доведена у питање, постаје полазна тачка књижевног дела. Милорад Павић у интервјуима говори управо о томе да носиоци колективног памћења, библиотеке и књиге, „нису прави извор за литературу:

у целом *Хазарском речнику* једва да има десет страна које су из историје. Све друго је фикција” (ŠOMLO 1990: 75). Оно што повезује Павића с Еком и Памуком, поред истоветног пијетета према средњовековљу јесте и изузетна уверљивост – „фантастичну причу ваља испричати тако да јој се мора вјеровати” (DELIĆ 1991: 111).

Да би прича била уверљивија, постмодерни аутори користе поступак *маске*, књижевног лика који је (пре)носилац ауторових ставова, или ставова који су карактеристични за свет датог књижевног дела, а не више реалистички „скуп извесних моралних, мисаоних и осећајних својстава, одређених особености реаговања, говора и понашања који представљају људску личност у књижевном делу” (RKT 1986: 397). У „Постилама уз *Име руже*” из 1983. године, Умберто Еко о масци говори као о неопходној стратегији којом би се допринело уверљивости написаног:

Уистину, ја нисам решио да само причам о средњем веку. Решио сам да причам о средњем веку, кроз уста једног ондашњег летописца. [...] Наиме, када би оно „било је лепо јутро...” рекао неко ко то с правом изјављује, зато што се у његово време то могло учинити? Маска, ето шта ми треба. [...] Откривао сам оно што су писци одувек знали (и толико пута нам рекли): књиге увек говоре о другим књигама и свака прича приповеда неку већ исприповедану причу. Стога је моја прича могла да започне само пронађеним рукописом, који ће такође (наравно) бити само навод (Еко 2004: 456–457).

У овом случају, маска је створена да би посредовала између аутора и идеја које се заступају из перспективе света књижевног дела ком лик-маска припада. Обележена слепилом као још једним видом физичког маскирања унутрашњег света јунака, које ономогућава да се на лицу виде емоције, већ га чине униформним и артифицијелним, Екова маска слепог библиотекарара с једне стране причу чини уверљивијом, поткрепљеном ауторовим научним истраживањем о средњовековној естетици, док с друге стране постаје постмодернистичка иронизација догме и идеологије. Лик-маска сукобљен са целим светом и заробљен у унутрашњим конфликтима којих је често несвестан, симболично стоји на трагу средњовековних моралитета из којих се развија световна драма у којој маска служи алегоријском приказивању врлина и порока. Иако употреба маске (као и фиктивног хомодијегетичког приповедача) доводи до веће уверљивости текста, аутор самим наративним поступком доводи у питање његову поузданост и поиграва се истином и фикцијом. На четвртном наративном нивоу, аутор читаоцу даје свој „италијански превод једног сумњивог, неоготског, француског превода једног латинског издања из седамнаестог столећа, и то дела које је на латинском написао монах Немац крајем четрнаестог века” (Еко 2004: 7).

1. Библиотекар. УМБЕРТО ЕКО. *ИМЕ РУЖЕ*. Године 1980, италијански универзитетски професор Умберто Еко објављује свој први роман – *Име руже*

(*Il nome della rosa*). Након незапамћеног успеха романа, три године касније настају „Постиле уз *Име руже*”, аутопоетички текст у ком се аутор осврће на наслов, поступак, реторичка средства, жанровско одређење, функцију књижевности, постмодерну и, *наравно, средњи век*. Умберто Еко постмодернизам види као духовну аисторијску категорију, „начин деловања” који се циклично понавља након сваке епохе, својеврсни маниризам нашег времена који се не би требало књижевноисторијски омеђавати. Самим тим, његов однос према историји надовезује се на авангардни, ступајући у супротност према њему – авангарду прошлост „условљава, прогања и уцењује”, стога мора да се обрачуна са њом. Постмодернизам као историјска категорија наступа када авангарда исцрпљује своје регистре у оквирима самоствореног метајезика, те је потребно вратити се прошлости, али је сагледати другачије, не наивно, већ *иронично*. Еко писање романа започиње 1978. године, како сам каже, у кондицији бављења средњовековљем, након дисертације и књиге о средњовековној естетици, узгредних радова о тој тематици, па чак и током бављења Џојсовим делом – средњи век је постао део ауторове свакодневице.¹ Модеран човек према средњем веку гледа охоло, с подозрењем и кроз сопствене предрасуде – стога је Еку био потребан нови, Узорни читалац, који ће постати саучесник (и скривени плен) аутору и у тренуцима читања прихватити игру по средњовековним правилима, иако ни сам није знао да је то оно што роман треба да му пружи (а не утеха). Сматрајући да је средњи век детињство Европе, период из ког потичу сви наши *модерни* проблеми, „ваља му се увек враћати да би се начинила анамнеза” (Еко 2004: 474). О средњем веку се као цивилизација исповедамо на каучу свог психијатра. Ликови и читаоци у тексту ступају у исту раван, само уз различите околности, сценографију – модерни читалац игнорише то да сам мисли средњовековно, већ модерност коју живи приписује ликовима из романа².

Слободу од подозривости, али не и од интертекстуалних одјека увиђамо и у лику-масци Хорхеа, слепог библиотекара и убице зарад колективног спасења. Својеврсни омаж Борхесу (слепило и библиотека нису могли да произведу ништа друго, како сам аутор наводи), „ принуђен је да дела према законима света у ком живи” (Еко 2004: 459). Управо законитости света у ком Хорхе живи морају бити испоштоване унутар дела. Његово деловање и однос према другој књизи Аристотелове *Поетиике* бисмо могли да разумемо у складу с Ековом мисли из књиге *Умјешност и лепо у естетичким средњег века*: „моралисти и аскете, ма на којем простору се налазили, сигурно нису особе које не примећују привлачност земаљских радости: штавише,

¹ „Садашњицу познајем само посредством телевизијског екрана, док о средњем веку имам непосредна сазнања” (Еко 2004: 455).

² „Кад год би неки критичар или читалац написао или рекао како је оно што неки мој лик тврди сувише модерно, у свим тим случајевима, и баш у тим случајевима, ја сам употребио дословне наводе из XIV века” (Еко 2004: 476).

те подстицаје они осећају много интензивније од других и управо у тој супротности између реакције на земаљско и тежње ка натприродном почи- ва драма аскетског учењака” (Еко 1992: 15).

У петом поглављу Првог дана, насловљено *После деветиој часа*, Хорхе из Бургоса се најављује као „једна часна и слепа старина³ која ишчекује долазак Антихриста” (Еко 2004: 67). Његова повезаност с *Ойкровоњем* продукт је и чињенице да је овај новозаветни текст извршио утицај на европско средњовековље управо преко шпанских минијатура и коментара.⁴ Моралиста и аскета, слепац чије унутрашње очи виде даље и дубље од телесних, са чим је у складу и његова функција исповедника млађег монаштва, успева да буде довољно близак са својим жртвама, које, са искривљеним погледом на стварност, спасава, и од којих спасава друге. Његов поглед на свет и на лепо у складу је са веровањем Јована Златоустог да се Христос никада није смејао. Прва реченица коју изговара у роману јесте и његов мото: „Verba vana aut risui apta non loqui. [Речи таште или за смех погодне не зборити]” (Еко 2004: 74). Расправа Хорхеа и Вилијама од Баскервила⁵ управо потврђује Еков став о томе да су моралисти и аскете били способни да увиде све против чега су се борили. Стога Хорхе сматра да

„мало-помало човек који приказује чудовишта и чудеса природе да би откривао ствари које се тичу Бога и то као у огледалу, у загонетки, на крају почне да ужива у самој природи наказности које ствара, оне су му разонода и по себи, те више и не сагледава друкчије но преко њих. [...] Нашем Господу није било потребно да се послужи толиким недотупавностима да би нам показао прави пут. У Његовим параболама нема ничега што би у нама изазвало смех, или бојазан” (Еко 2004: 74–76).

Осамнаестогодишњи Адсо остаје задивљен свежином слепчевог памћења и живошћу слика које описује – „и доиста, Хорхеове речи пробудиле су у мени жудњу да видим те тигрове и мајмуне у клаустеру” (Еко 2004: 76). У истом пасусу Адсо иступа као теоретичар, чији песнички занос подсећа на Екове теоријске списе – он објашњава како му се често „дешавало да најзаводљивије слике грехова пронађе баш на страницама које су исписали ти људи несаломиве врлине, осуђујући њихову чар и дејство” (Еко 2004: 76), што даље објашњава њиховим прегнућем да прикажу на шта је све неча-

³ У питању је свакако алузија на *Ойкровоње* Јована Богослова. У српским преводима *Новой завети* (Даничић, Чарнић, Синод), употребљава се реч старешина, док А. П. Лопухин старце који окружују божански престо, одевене у бело са златним венцима на глави, види као праведне личности, заступнике божанске и човечанске љубави, међу које би свакако (по сопственом убеђењу) могао да спада и Хорхе.

⁴ Хорхе и долази до позиције библиотекара због минијатура *Ойкровоња* које доноси из свог родног краја.

⁵ Хорхе се у овој расправи ослања на естетске ставове Бернара од Клервоа, док Вилијам као контрааргументе даје парафразе Псеудо-Дионисија Ареопагита и Хуга од Сен Виктора.

стиви спреман да би искушао човека и скренуо га с правог пута. Њихов истанчани (анти)естетски сензибилитет нужно постаје слуга теологије. Естетска виђења која Хорхе овде заступа у складу су са естетиком пропорција која (у оквирима хришћанства) потиче од Светог Августина: „*Quid est corporis pulchritudo? Congruentia partium cum quadam coloris suavitate.* [Шта је лепота тела? То је склад делова који прати извесна благост колорита.]” (Еко 1992: 50). Људско тело представља божанско чудо постанка, самим тим човек као биће недостојно стварања креације⁶, не би смео да искривљује слику божанских створења. Лепота је у складу (*homo quadratus*) насталом из савршенства божанске моћи и способности креације – космос би био та врхунска креација, прелазак из хаоса у хармонију, од које све почиње и из ње исходи, што је став који се у средњовековљу наставља на платонизам и дијалог *Тимај*, посебно кроз деловање школе у Шартру.

Слепило у Хорхеовом случају не означава хендикеп, већ одвајање од света чулности да би се омогућио улазак у свет духовности. Још од веровања да је Хомер био слеп, ова димензија се јавља везана за симболику врхунске мудрости и ауторитета. Легенде које се испредају о Хорхеовом ослепљењу карактеришу га као божјег миљеника, који је, по божанској промисли, на половини свог живота, ослепео. Још као дете у Кастиљи читао је књиге Арапа и грчких учењака, да би по ослепљењу „тражио да му казују шта има у каталогу, да му доносе књиге, које му један искушеник наглас чита, сатима и сатима” (Еко 2004: 376). То што Хорхе улази у темељне расправе са неистомишљеницима показује нам да лик-маска не мора бити плошан када по својој природи губи карактеристичне особине реалистичког лика. Иако изолован од света унутар манастирских зидина, вођен је мишљу како је потребно спасити манастир од недоличности промена изван њега. Радња романа догађа се крајем новембра 1327, нешто више од пола године након што је Петрарка угледао Лауру у цркви Свете Кларе у Авињону, шест година након Дантеове смрти и завршетка *Божанскивене комедије* – поетске синтезе средњовековне мисли⁷ (сада на народном језику), као и десет година пре

⁶ Овоме одговара и топос грешности средњовековних аутора, стога поимању средњовековног човека више приличи платонистички уметник као посредник божје промисли, него аристотелијански уметник-стваралац. Божанска воља коју проводи уметник-посредник, истинита је, услед чега Хорхе замера прављење својеврсних бестијаријума унутар религијских текстова, јер истинито и измишљотина (песничка машта, *figmentum*) не иду заједно. У складу са мишљењем Св. Томе Аквинског да је поезија најнижа од свих наука, проналазак и помињање Аристотелове *Поетике* наговештавају опасност од нових уметничких тенденција и појаве ренесансе која би уздрмала темеље средњовековља, чија је Хорхе управо маска која саму себе, као таква, не може да превазиђе. Књижевност у XV веку, када јавности *Поетика* бива доступна, поново постаје *забава*, за шта се Еко експлицитно залаже у својим *Посишлама*, а Хорхе сматра весником апокалипсе.

⁷ Приметио бих да смо ми у Италији навикли да, у очекивању да Колумбо открије Америку, Дантеа, Петрарку и Бокача смештамо у средњи век, док се у многим другим земљама у вези са тим ауторима говори о почетку ренесансе” (Еко 1992: 8).

Ђотове смрти, у чијем делу запажамо мале (али јеретичке) промене које означавају постепено раскидање са средњовековним естетским начелима ликовне уметности. Крајем тречента (trecento), чију прву трећину обухвата и Хорхеов живот, у Италији се обнавља интересовање за световну драму, овај пут хуманистичку комедију – 1388–90. Пјер Паоло Вергеро Старији пише дело *Paulus: comoedia ad iuvenem mores corrigendos*.

Изгубљени други део Аристотелове *Поеџике* заузима централно проблемско место када је у питању Хорхеова улога лика-маске. Хорхе представља средњи век наших предрасуда. У њему видимо монаха који не пристаје на промену, не доводи у питање строге догме и бори се против свега што би могло на неки начин да их подрије. Аристотел у првом делу *Поеџике* говори о трагедији и епу, док се комедије, као нижег жанра, једва и дотиче у неколико реченица (остављајући опширније бављење њом за други том). Основна разлика коју Аристотел увиђа јесте предмет подражавања – комедија подражава људе који су гори од нас, самим тим, средњовековни човек ког ми замишљамо не може бити „одушевљен” нечим што изазива (под)смех људи, због ког би се грех могао учинити пожељним, гледаним с наклоношћу и одобравањем кроз позитивну емоцију, за Хорхеа би одобравање смеха било одобравање греха и његова својеврсна „промоција” насупрот табуизираном прећуткивању ван оквира свете тајне исповести (и покајања). Аристотел даље сматра да је смешно „нека грешка и ругоба која не доноси бола и није погубна” (ARISTOTEL 2015: 63). Грешка и ругоба нарушавају хармонију, стога им није место на простору испуњеном божанском промисли.

Први час (Prima) другог дана открива нам Хорхеову расправу са убијеним монахом Венанцијем о смеху и поетици. За ову расправу сазнајемо посредно, током испитивања Бенџија из Упсале, који већ на почетку препричавања догађаја износи најбитнији Хорхеов став о другом делу *Поеџике*, који ће бити од пресудног значаја за криминалистички слој романа: „што је *Поеџика*, пошто је толико дуго, можда и по Божјем науму, била непозната у хришћанском свету, до нас стигла преко маварских неверника” (Еко 2004: 102). Божји наум је био пресудан да се други део Аристотеловог текста не пронађе, стога је од изузетног значаја да то тако и остане – свако уплитање у обелодањивање другог дела *Поеџике* повлачи за собом казну и уништење, а саму инквизицију на микро нивоу Хорхе преузима на себе. С друге стране, спознаја Аристотела кроз коментаре Авероеа и Авицене, носи са собом димензију нечег недовољно чистог за поимање хришћанског монаха, а самим тим и потенцијално искривљено тумачење главног античког узора средњовековног ученог хришћанина.

У самом финалу (врхунцу криминалистичког дела) романа, наследник и чувар знања, Хорхе, Вилијаму даје отровани примерак *Поеџике*, чији текст Умберто Еко, пратећи и опонашајући ритам Аристотеловог писања (и тиме стварајући нову маску), конструише из перспективе савременог човека, књижевног теоретичара запитаног над садржајем онога што му је недоступно, спекулишући да би у њој Аристотел могао изнети став како

комедија, сатира и мим доводе до извесне катарзе као и трагедија – „изазивајући уживање у смешном, постиже прочишћење од те страсти” (Еко 2004: 419). Еко други део *Поетиике* повезује са Аристотеловим трактатом о души и закључком да је човек једина животиња која може да се смеје.

Како су за аскетски настројеног средњовековног монаха једина пожељна драмска дела религиозне садржине, пре свега света приказања (*sacra rappresentazione*), његова поимања комедије могу се посматрати кроз призму ставова светих отаца. Апологете II и III века најстроже осуђују позоришне од свих уметности, „јер су оне највише противречиле верским, етичким и естетичким начелима нове културе” (Бичков 2010: 202). У време када живе апологете, трагедија губи на значају, док комичне врсте (палијата, ателана и мим) преузимају примат, уз све популарније циркуске и гладијаторске представе. Мим заузима специјално место као најпопуларнији жанр, „вашарска, по правилу, комична представа са занимљивим сижеом, намењена непробирљивим укусима широких народних маса” и „стециште народне комичке културе” (Бичков 2010: 203). Бичков мим сматра древном верзијом кича, док је Цицерон у њему увиђао неумерено имитирање (*nimia imitatio*), гротескне приказе богова и људи у нимало узвишеним ситуацијама, са активном употребом достигнућа свих уметности – од ношења прикачених кожних фалуса до дресирања животиња, што никако није могло бити у складу са мишљу раног хришћанства. Мим, дакле, представља оно што у средњем веку и ренесанси доноси вашарска и карневалска култура. С друге стране, античко позориште је од свог настанка везано за обред и паганску религиозност⁸ – „представе су биле логички завршетак верских празника и мистерија” (Бичков 2010: 202). За време Тертулијана, аутора трактата *О њрегсјавама* (*De spectaculis*), годишње је било до 135 празничних дана повезаних са представама. Но, лакрдијашке и екстремно натуралистичке представе које су се тада изводиле наилазиле су на осуду и паганске интелигенције. Лактанције закључује да су за хришћане главна задовољства духовна и произилазе из хваљења Бога, док су сва остала задовољства порочна и пролазна. Оно на шта Хорхе указује када осуђује смех било је присутно и у позноантичком театру: „Исмевање и осуђивање порока и одвратног у позоришту античке комедије постепено је прерастало у њихово просто приказивање, а потом и у дивљење према њима” (Бичков 2010: 210) – то је управо и циљ нечастивог. Тертулијан је сматрао да трагедија и комедија нуде обрасце окрутности, гнусних злодела и безграничне похоте. Хришћанство наступа са својим строгим моралним нормама када декадентно римско друштво већ прелази у анархију. Димензија умерености и хуманости није била позната човеку позног Рима, гладијаторске борбе биле су жртвовање људи прецима и богу Сунца, док се у позоришним представама толико удаљавало од живота

⁸ Тертулијан театар види као место посвећено богињи Венери и богу вина, Либеру: „Та два демона пијанства и похоте нераскидиво су сједињена међу собом и као да се налазе у неком тајном договору” (Бичков 2010: 207).

да би све што је приказано било уметнички прихватљивије уколико је више социјално табуизирано – театар је утицао на подсвест гледалаца и чинио их узбуђенијим и задовољнијим својом досадном свакодневицом, али је истовремено аплаузом афирмисао неморалне облике понашања. Аурелије Августин, у раној младости велики поштовалац позоришне уметности, у својим *Исповесџима* такође закључује да нам катарза доноси безумно задовољство – човек гледајући трагедију прижељкује тугу и њом се наслађује, иако не жели да га она задеси. Тако га забављају и свирепе гладијаторске представе, где се гледалац отуђује од своје људске суштине, губи оно хумано и постаје безосећајна крвожедна звер која и испушта крике, навијајући за смрт. Насупрот паганском разбуктавању страсти и афеката, „хришћанска философија је позивала човека да се ослободи световне метежности и пустошности, безначајних узбуђења и доживљаја, да зарони у дубину свога духа, у созерцавање вечних апсолутних истина” (Бичков 2010: 213).

У складу са овим ставовима Хорхе изговара свој последњи монолог и образлаже због чега је било неопходно сакрити други део *Поетџике* од осталих монаха и целог хришћанског света. Својеврсни делиријум у који упада подсећа на ритам *Ошкровења* Св. Јована Богослова, док су тврдње које излаже како у складу са том новозаветном књигом, тако и у складу са појавом инквизиције која прожима цео роман. Екстремни ставови усмерени ка светости и непорочности управо у Хорхеовом случају доводе до греха и деструкције – борећи се против ђавола⁹ у свим његовим обличјима, он сам преузима демонске особине, уверен да је заправо на божанском путу следећи речи „даћу свакоме од вас по делима вашим” (Библија 2007: 1039). Вилијем ове особине препознаје и назива га ђаволом неколико момената пре пожара. Суштина самог Хорхеовог последњег монолога је то да проналазак књиге у којој највећи филозофски узор афирмише смех, подрива темеље црквене догме. Он истовремено осуђује карневалску традицију и повезивање њене недостојности са црквеним празницима. За схватање хришћанског аскете смех је „слабост, поквареност, блутовост наше путџ”, он може бити дозвољен простом народу који чини грех из незнања, на тај начин неће бити поремећено црквено устројство и божански поредак, но, када Аристотел говори о смеху он постаје нешто друго, афирмише га као вештину, „раскриљују му се двери света учених људи, од њега се прави предмет филозофије, и опаке теологије” (Еко 2004: 424). Стога је очување поретка унутар замишљеног затвореног система манастира (по угледу на Рај) ког сам лик-маска представља неопходно и од егзистенцијалног значаја на микро и замишљеном макро плану – јер „напољу су пси и врачари и блудници и крвници и идолопоклоници и сваки који воли и чини лаж” (Библија 2007: 1052). Ако

⁹ Еко се у овом делу Хорхеовог монолога служи ставовима о повезаности Прометеја и Луцифера као лучоноше, на шта ћемо у (за Хорхеово доба) каснијој историји књижевности наилазити и код песника романтизма, док у Гетеовом *Фаусту* и делима инспирисаним њим ђаво поседује улогу покретача човека на акцију која ће му неретко донети бољитак.

Аристотел правда комедију „као чудотворни лек”, Хорхе сматра да би прихватање ниског међу божјим слугама довело до анархије и приближавања ђаволу, губљењем страха од његовог утицаја, али и смрти и самог Бога – да се божји народ не би претворио у разуларена чудовишта која се боре на страни нечастивог у коначној бици између добра и зла. Како би се то предупредило, дозвољена су сва средства, па чак и кршење божје заповести: „Не убиј!”. Убиство за Хорхеа не представља грех, већ чишћење сакралног простора од нечастивих сила, он спроводи божју вољу водећи се речима: „Бољка се не истерује. Бољка се уништава” (Еко 2004: 427), након чега и страда¹⁰ за виши циљ, небеско царство, показујући лојалност Богу.

2. ГУСЛАР. Милорад Павић. *ПРЕДЕО СЛИКАН ЧАЈЕМ*. Милорад Павић 1988. године објављује роман-диптих *Предео сликан чајем*, чија се композициона структура састоји из *Малој ноћној романа* (први пут објављеног 1981. унутар *Нових београдских њрича*, у које су укомпоноване и неке раније приповетке) и *Романа за љубићеље укрцићених речи*. Главна тема *Предела* је самопотрага и самоспознаја протагонисте, архитекте Атанасија Свицара, која је у највећем и најзначајнијем делу *Малој ноћној романа* смештена у манастир Хиландар, и самим тим дубоко везана за средњовековље, период националне историје и књижевности, који је (уз барок) представљао највећи извор инспирације овог постмодерног аутора.¹¹

У потрази за сопственим идентитетом Атанасије Свицар среће јунака-маску, реликт феудалног доба, у лику гуслара. У тренутку Свицаревог боравка на Пелопонезу из једног црвеног мерцедеса избачен је висок црномањаст човек, средњих година – „од десет шака соли”, ког су „прибили уз једну маслину држећи га за руке, а девојка која се с њима искрцала, извадила му је кривак. Тада се возач, који је из кола изашао за њом, попишао несрећнику на ону мушку ствар...” (Павић 2012: 45). Из самог начина „упознавања” протагонисте и јунака-маске можемо да ишчитамо једну од општих одлика народне књижевности – колективну рецепцију, односно њену превентивну цензуру. Усменокњижевна критика феудалног доба у виду публице је, уколико им се песма не допада, имала обичај да се разиђе, или да усменом певачу гудало премаже машћу или катраном, чиме би показала колективно

¹⁰ Умберто Еко структуру романа затвара реминисценцијом на *Ойкровење* – како Св. Јован Богослов од анђела прима књигу и учење прихвата њеним једењем, о чему сведоче бројне средњовековне минијатуре, тако и Хорхе прождире отроване листове другог тома Аристотелове *Поетике*.

¹¹ Милорад Павић је као књижевни историчар обухватио период српске књижевности од грофа Ђорђа Бранковића до Војислава Илића, док о средњовековљу није писао, изузев семинарског рада о Ћирилу и Методију (1953, где се први пут сусреће с хазарским питањем) и приређивања књиге *Сћари српски зајиси и најйиси* 1986. године за антологијску едисију Просвете и Српске књижевне задруге – *Сћара српска књижевност у 24 књиге*. Иако средњовековље није било један од главних предмета интересовања Павића-научника, оно је централно у његовом белетристичком опусу.

незадовољство. Самим тим је дело осуђено на пропаст, више није вредно колективног памћења, изузев ако га, према мишљењу Романа Јакобсона и Пјотра Богатирјова, не спаси „случајни запис сакупљача, преносећи га из сфере усмене поезије у сферу писане књижевности” (Клеут 2015: 14). Тако су и „дела” певача „за ког је одмах било јасно да нема слуха и да му слух, уосталом, и није био потребан” (Павић 2012: 46) од заборавља услед превентивне цензуре колектива који се не разилази, већ певача понижава и изопштава, сачувана у прози, као некакав *изубљени рукопис*. Могућности да се певач казни уништавањем инструмента је донекле онемогућена и тиме што његов инструмент нису биле праве гусле, већ њихова десакрализована верзија, варјача пресвучена кожом, један од ауторових сигнала да је певач неусклађен са временом у ком, али и о ком пева.

Милорад Павић народној књижевности посвећује поглавље *Усмена књижевност у време барока (до 1774)* у својој *Историји српске књижевности барокној доба*, са посебним освртом на феномен песме дугог стиха – бугарштице. Павићев гуслар такође „бугари”, иако не у дугом стиху, већ у „низовима од десет слогова”, песме научене од других гуслара „преношене усменим путем као оспа” (Павић 2012: 46), а не секундарном фолклоризацијом, односно повратним књишким утицајем, учене напамет из антологија, како би се очекивало од савременог епског певача. О томе колико је гуслар анахрон у времену радње говори и сам крај *Малој ноћној романа*, у ком се Свилар враћа кући и оно што око уснулог сина затиче јесу савремени електрични музички инструменти.

Сам ауторов књижевни поступак у ком су песме које гуслар изводи у делу приказане као приче из претходних Павићевих збирки („Карамустафини синови”¹², *Руски хрић*, 1979) и приче које ће се наћи у некој од наредних збирки („Живот и смрт Јоана Сиропулоса”, *Мали је свети*, 2014, у избору својеврсног „настављача” Павићевог дела, Александра Јеркова), указује на генерацијско/дијахронијско преношење усмене књижевности¹³. Из овога закључујемо и да је Павићев лик рапсод, који потиче са подручја где је усмено стваралаштво и даље живо, преносећи га у простор и време који су апсолутно некомпатибилни поетици и естетици народне књижевности – његова песма је деловала „као нека болест језика, зараза, која прелази са реченице на реченицу и квари је и сабија да би личила на претходну, мада

¹² До појаве романа *Предео сликан чајем* 1988. године, прича „Карамустафини синови” *преношена* је следећим путем: први пут је објављена у часопису *Књижевна реч* 10. 3. 1979, да би исте године била уврштена у збирку приповедака *Руски хрић*, а затим 1981. постаје интегрални део *Малој ноћној романа* у збирци *Нове београдске приче. Мали ноћни роман* (с поднасловом *Хиландарска џовесћ*) први пут се самостално штампа 1985, а три године касније постаје први део *Предела*.

¹³ И *Карамустафини синови* и *Живот и смрт Јоана Сиропулоса* уклапају се у саму идејну концепцију романа због тога што тематизују потрагу за распетим идентитетом, која опседа и протагонисту.

говори сасвим друго” (Павић 2012: 46). У традиционалној култури Словена болест је представљала резултат утицаја демона болести, вештице, чаробњака, урокљивог ока или неког другог зооморфног или антропоморфног демона. „Антропоморфни демони су често замишљани као туђинци (Јевреји, Циганке) или непознати људи (нпр. житељи суседног села)” (СМ 2001: 45). Стога бисмо аналогiju коју Михајло Пантић (1994: 97) проналази између романа *Име руже* и *Хазарски речник*, у лику постмодернистичког припитомљеног ђавола, могли пренети и на *Предео*, јер: „ако Богу припада вечност, историја је ђаволово масло. А историја се, и она стварна, и она фиктивна, налази у књигама. Ко жели да је контролише, мора појачати надзор над писањем.”

Демонске особине Павићевог „цензурираног” гуслара, долазе до изражаја и у тренуцима растанака са Свиларом, подсећајући на новозаветна искушавања и страдања Христа. Свилар се јутро након разговора са гусларом „пробудио раширених руку и прекрштених стопала, као да је спавао на крсту”, док је гусларов црвени јастук већ био празан (Павић 2012: 66). Тако странац, ком се Свилар првобитно обраћа на немачком, док не проговори језиком протагонисте, одаје утисак модерне, ексцентричне мефистофелско-воландовске представе демона, који се изненада појављује на неочекиваним местима, магијски претвара предмете за свакодневну употребу у нешто друго – варјачу у гусле, прати главног јунака, утиче на његове покрете, и трудећи се да учини нешто зло, заправо чини добро – „испоставило се одмах да је гуслар, као што ваш преноси тифус, преносио мудрост, која кружи по народу као зараза, јер болест је истина” (Павић 2012: 53).

Везу с демонским можемо пронаћи и у поступку који гуслар обавља током обеда у манастиру: „спусти папирнати убрус у тањир са чорбом, и овај упи уље са површине течности. Потом убрус пажљиво уклони и поједе обрану чорбу не слушајући разговор” (Павић 2012: 79). Исто извршава и „неки старац из породице Дорфмер” с последњим примерком *демонској* Даубманусовог издања *Хазарској речника* из 1691. године, с тим што стране украшене сликама није хтео користити „јер су квариле укус чорби” (Рајић 2014: 23). Разлика се појављује у томе што старац користи лист исписане хартије, а гуслар празан папирнати убрус, што можемо оправдати чињеницом да је *differentia specifica* народне књижевности управо њен настанак у аграфичкој заједници, због чега гуслар као лик-маска који преноси њену поетику и естетику не би могао да употребљава папир на коме је ишта написано.

У колективној свести човека поствуковског времена гуслар је, у складу са владајућим стереотипом, слеп и његовом животопису додају се анегдоте и херојски поступци. Павићев гуслар је приказан као антихерој, чије духовно слепило (иако оно није телесно исказано), можемо да анализирамо спрам ауторових биографско-поетичких индикатора у самом тексту. За тематизацију слепила, односно духовног вида у опусу Милорада Павића најзаслужније је његово проучавање дела Гаврила Стефановића Венцловића, у чијим

беседама наилазимо на мотив „очију слепога Дидима”, четврте димензије људске душе. Преко Венцловића Павић посредно прима утицаје антике и средњовековља (пре свега Михаила Псела и исихаста, али и легенди о Стефану Дечанском); „наравно, Павић се никада није ограничавао на византијску мистичку традицију, пошто се на граници Оријента и Европе (...) мистика готово није гасила” (DELIĆ 1991: 297). Насупрот Павићевој поезији и причи *Сувише добро урађен њосао*, *слејило* се у лику гуслара оваплоћује вишеструко и имплицитно. Гуслар, приповедајући сопствену епску (ауто)биографију док испија узо као замену за ракију, наводи да његове *лејје* очи „необично личе на очи његове жене која је била старија од њега, али се мењала спорије и сада је негде у Немачкој подсећала на њега од пре десет година” (Павић 2012: 51). Оваква флуидност идентитета и рода указује на то да јунак свет не гледа сопственим очима, већ су оне, туђе, *женске*, склоне ирационалном, фантастичном, за разлику од, родно стереотипно, рационалних, мушких, које су сада „негде у Немачкој” и посматрају свет такође некомпатибилно својој генеричкој суштини и улози. Други индикатор тог типа јесте гусларево приповедање о својој улози у Другом светском рату, где до изражаја долази његово политичко слепило: скоро добивши рат на страни партизана, након неисказаног догађаја, јунак мења страну и тако је „под кокардом изгубио онај исти, под звездом добијени рат, и повукао се са Немцима до границе” (Павић 2012: 51), а затим, уместо у Француску, мигрира у Немачку. Након родног и политичког, на ред долази и трећа димензија, поетичко слепило. У поетичком и естетичком смислу, гуслар поседује двоструку природу, као сликар и као певач. Сликарска природа је обележена модерним схватањима уметности, коришћењем свог полног уда као кичице; док је његова гусларска делатност усмерена ка сакралним темама, које више не одговарају савременом добу (већ најстаријем средњовековном слоју наше усмене епике), иако је његов отац певао о бојевима (чији би логичан наставак биле епске песме о НОБ), он пева морализаторске, „слепачке” песме „о анђелима, Марији у паклу, о светој Петки и прекрасном Јосифу”. Покушавајући да помири *двојубосић* своје поетике, Немачке и Грчке, женине и очеве, одлази на пут са немачким друштвом које је од њега куповало слике, но оно не разуме други део његове природе, феудално-сакрални, те га насилно изопштава из заједнице. Поред тога, гусларова песма/прича *Карамусџафини синови*, коју нам Павић преноси у прози, даје сигнал поетичке јаловости – уз тему неплодности Карамустафе, а затим лавирања његових синова између, наоко неспојивог – Истока и Запада, увиђамо и саму неплодност гуслара: несналажење између усменог и писаног, традиционалног и модерног, чије даље наслеђивање нимало не подсећа на поетички код самог „оца” песме. Кроз несталност и амбивалентност лика можемо посматрати и његов нагли (али очекивани) нестанак из радње романа.

3. МИНИЈАТУРИСТА. ЗОВЕМ СЕ ЦРВЕНО. Орхан Памук. Скоро две деценије након што Умберто Еко и Милорад Павић пишу о својим визијама хри-

шћанског средњег века, 1998. године нам турски писац Орхан Памук нуди једну Европи прилагођену и прихватљиву верзију, како теме из турског средњовековља, тако и турске књижевности уопште. Памук за мото романа *Зовем се Црвено* (*Benim Adım Kırmızı*) узима стихове из три суре *Курана* који би могли да представљају три тематска чворишта романа – убиство, слепило и однос Истока и Запада. Естетски проблем на који овде наилазимо у вези је с ликовном уметношћу која, услед уплива нових европских, погрдно – *франачких* утицаја, подрива сва естетска начела и мерила по којима је приказивање људског лика табуизирано. Проблемско језгро романа представља тајанствена књига коју минијатуристи треба да израде за султана, опонашајући европске узор. Растрзани између јереси (харама) и прихватања нових уметничких тенденција, минијатуристи неретко воде поетичке разговоре из којих откривамо Турску у једном новом светлу. Иако се у *Курану* експлицитно не истичу забране везане за сликарство, хадиси (предања) које записују Посланикови ученици говоре управо о томе да ће Судњег дана сликари бити најжешће кажњавани због тога што неће моћи да удахну живот у оно што су створили, а анђели (мелеци милости) не улазе у куће у којима се налазе уметничка дела и пси. Ислам не сматра сваки уметнички приказ забрањеним, али потенцијална идолатрија је оно против чега се ислам енергично бори (што је и један од узрока иконоборства у историји византијске цркве). Савремени исламски учењаци разлику виде између приказа живих и неживих бића, те је свако истицање живог бића корак ка његовом обожавању и подложно је забрани. „Франачко” сликарство против ког се исламски средњовековни минијатуристи боре у Памуковом роману није прихватљиво због тога што, насупрот Алаховој идеји бића која је створио и до које само предани минијатуриста може да дође, а остали је униформно копирају, западни свет тежи индивидуализму¹⁴, сликању тако да оног насликаног „можеш препознати на улици”¹⁵. Палестинско-амерички филозоф Исмаил Раџи ал-Фаруџи (AL-FARUQI) у тексту *Естетски принципи у исламској култури* оштро се супротставља евроцентричном посматрању исламске уметности. Античка Грчка, колевка западне цивилизације, свој уметнички идеал види у натурализму, а људски портрет је највиши степен који уметник може да достигне у мимезису, „због тога, човјек је у овој култури био

¹⁴ „Обавеза умјетника је да ухвати лијепу у његовом извору, тј. да тражи оно што је у платформи манифестног предмета. Умјетност у свим дијелима исламских умјетника представљена је без индивидуе и као таква она постаје једна метафизичка игра” (Izet 2010: 50).

¹⁵ О кажњавању муслимана који су тежили верном приказивању ликова говори се у параболи *Ба* тринаестог поглавља романа, где из перспективе Роде сазнајемо причу о шаху Фахиру, који изједан портретом свог претходника једне ноћи сам одлучи да га измени, и уместо себе са вољеном женом, наслика свог наследника и тиме га окуражи на напад и победу. Чак и Дрво, које глас добија у једном од поглавља, сматра недостојним нови „франачки” стил сликања у ком би га, ако би га талентовани мајстор приказао заиста верно да буде препознато као индивидуа а не идеја, коју би: „истанбулски керови запишавали помисливиши да сам право дрво” (PAMUK 2007: 74).

‘мјерило свих ствари’: он је схваћен као круна креације, носилац и отјело-вљење свих нас, највиших и најнижих вриједности”, услед чега је и бог представљен у људском обличју. Насупрот њој, исламска естетика почива на ставу да је „човјек само инструмент Бога, кога је он створио да Му служи” и да се читава људска егзистенција заснива на опсесивној везаности за Творца (AL-FARUQI 2007: 872).

Ђаво, који у романима Ека и Павића поседује апстрактни карактер и налази се изван тока радње (сем када је „црни биво” у срцима ликова), у Памуковом случају добија свој глас и приповеда једно поглавље, где брани себе од неоснованих напада и оптужби за све недостатке људске природе: „веома много људи згреша због сопствене похлепе, страсти, одсуства воље, подлости, а већином и због своје глупости, а да их ја уопште не хушкам, не обмањујем и не чиним сумњичавим” (РАМУК 2007: 368). Шејтанов исказ у себи садржи елементе естетичке расправе, у којој, иако горди отпадник, заступа ставове ислама, бунећи се што је уопште доведен у везу са јеретичком индивидуализацијом уметничког приказа и појавом перспективе, као производа људских физичких недостатака, јер „постоји нешто што никада нећу заборавити, јесте, нешто што ћу с поносом памтити: ја се нисам покло-нио човеку” (РАМУК 2007: 370).

Слепило такође представља један од битних симбола у роману *Зовем се Црвено* и неодвојив је од поетике средњовековне исламске минијатуре. Према веровању минијатуриста, само они највећи међу њима биће награђени слепилом као доказом своје преданости и истрајности у служењу Алаху. Физичко слепило отвара пут ка унутрашњем виду, ка, платонистички речено, свету идеја. Онај минијатуриста који читав живот слика коња и од усавршавања ове технике ослепи – слеп ће моћи да прикаже савршеног коња, то јест његову идеју онако како ју је сам Алах замислио и спровео у дело.

Након што нас мото романа упућује на 19. стих суре ал-Фатир: „Нису исто слеп и који види” (РАМУК 2007: 9), слепило се у роману појављује још преко двадесет и пет пута у различитим поглављима и из перспектива различитих говорника. У мноштву ликова и гласова овог романа, издваја се један као главни носилац средњовековне естетике – мајстор Осман. Његово слепило је продукт традиције, избора, гордости и маније. Као ауторитет, који (се) притом ослепљује, представља главну од свих поетичких маски овог романа. Он „говори” у поглављима 38, 41 и 48, на почетку износећи свој аутопортрет, односно маску идеалтипског минијатуристе у виду џангризавог старца који остари посвећујући цео свој живот уметности. Надаље он разматра „нека овештала лапрдања” (РАМУК 2007: 299) која круже о мајсторима минијатуре. Прво од њих је одговор на то да им се ништа ново не свиђа – нема шта ни да им се свиди. Друго „лапрдање” је како се према људима понашају као према глупацима због личне фрустрације – на шта Осман одговара закључком да већином људи и јесу глупаци. Трећа предра-суда је да мајстори већини шегрта заборављају имена и лица јер су излапели – што се оповргава тиме како већина имена и лица није вредна памћења.

Но, Осман своје најбоље минијатуристе познаје боље него ико други – говорећи о Маслини – убици, који му и самом први пада на памет током испитивања (иако ипак „срцем” не жели да прихвати његову умешаност у злочин), види једну фигуру коју сматра најћутљивијом, најосећајнијом, најподмуклијом, а и највећим преступником и издајником од свих минијатуриста (и јединим истинским сликаром међу њима). Осман чак говори да би од свих минијатуриста управо хтео да Маслина буде његов син – оваква поставка говори у прилог и егзекуције коју Маслина извршава у име идеала очеве њихове генерације од којих су наследили канонска правила сликарства – тако постајући и сам својеврсна маска средњовековља.

Увођење нове, франачке поетике нарушава турски средњовековни етичко-естетички систем. Она не одговара карактеристикама турских минијатуриста, не уклапа се у склоп њихових личности изграђених на некој другој традицији. Како је Аристотелова *Поетика* уз арапске коментаре била недовољно чиста за Хорхеа, тако је и за мајстора Османа књига намењена млетачком дужду, са илустрацијама које ће Венецијанци разумети, за оријентални појам нечиста. Сукоб цивилизација и уплитање оне нечисте у естетски пуризам мора довести до деструкције¹⁶, па и убиства у оба случаја. За мајстора Османа, који живи од успомена на децу, лепа бића и слике старих мајстора, ишчекујући слепило и смрт у жалости што не може да достигне лепоту њиховог рада, таква уметност је гротескна. Она није једноставно ружна, већ привлачи тако да у Осману изазива гнушање и одвратност. Одвратност и ружноћа не произилазе из физичких недостатака слике, већ метафизичких. Усмереност ка приказу јединке доводи до занемаривања приче, не приказује се више дрво из исламског предања, већ дрво као ствар, не задирући у идеју и суштину коју је сам Алах промислио.

Мајстор Осман своје последње поглавље започиње и завршава слепилом. Приповест о узбечком хану Абдулаху говори о двојници минијатуриста који су током тридесет седам година и четири месеца из ханових уста слушали о изузетности дела оног другог, у забрани да их погледају, а тек након скоро четири деценије, по хановој смрти, виде дела и разочаравају се њиховом несавршеношћу и магловитошћу (услед наступајућег слепила), закључујући да је идеја, односно имагинација, живља од оног приказаног. Насупрот њима, Осман, на задатку да упореди цртеже својих мајстора и открије убицу, има прилику да се сусретне са књигама о којима је само слушао легенде током читавог живота – схватајући да су саме илустрације изузетније од свега

¹⁶ С друге стране, рецепција Орхана Памука никада не би била оваква да сам аутор није радио оно против чега се његови јунаци боре – приказао верзију Турске коју Европљанин може да разуме и прихвати (и награди је Нобеловом наградом). И Милорад Павић увиђао је овај проблем – у разговорима са Савом Дамјановим из 1985. године, Павић говори како је Европи потребно пружити не локалну, већ универзалну причу, а притом остати „свој на своме”. Павић припадност српске културе Европи види управо у њеној припадности византијској цивилизацији.

што легенда каже. Преломни тренутак овог поглавља јесте Османов сусрет с Бехзадовим радом – он тада осећа да је видео све и да је време да ослепи. Суочен са сликом на којој се само из контекста сазнаје ко је на њој приказан, суочава се са крајем једне ере чији је симбол – „окончавањем читавог тог света суштине, започеће свет облика” (РАМУК 2007: 405). Следи још једна лекција из историје исламске уметности – о *Шахнами*. Проналазак грандиозне књиге са преко 250 илустрација у Осману изазива напад лудила – покушавајући да заштити традицију, перорезом струже лица настала под утицајем персијске уметности. Закључујући да у оваквом бесрамном односу према исламској уметности није учествовао тада већ слепи Бехзад – Осман одлучује да прати његов узвишени пример и пронађе златну иглу за челенку „са дршком од тиркиза и седефа, коју је пратомајстор Бехзад, највећи међу старим мајсторима Хереата, употребио да сам себе ослепи” (РАМУК 2007: 410). Као и у Хорхеовом случају, појављује се *imitatio* као средњовековни поступак заједнички и за Исток и за Запад. Осман наводи приче из славне историје минијатуре о мајсторима који нису желели да мењају свој традиционални начин сликања и радије бивали ослепљени, него учинили грех. Он је последњи изданак таквих мајстора и на њему је да се суочи са новим, франачким стилем, који одбија да прихвати, због чега је ритуално ослепљење једини излаз да би се спасила душа. Симболичко самоубиство уметничког тела се извршава да би се његова душа родила, услед чега Осман закључује: „Шта би могло бити лепше од тога да човек, гледајући најдивније боје света, покуша да га се сети онаквог каквог га види Бог?” (РАМУК 2007: 413)

4. СИНТЕЗА. ТРИ СЛЕПЦА И ТРИ СРЕДЊОВЕКОВЉА. Постмодернизам се с историјом не обрачунава – он је критички преиспитује док јој се враћа без носталгије и с иронијом. Испитују се јунаци, догађи и институције (каква је и библиотека). Историја није застарела, потребно је поново је открити и представити на актуелан начин, стварајући од историје фикцију и од фикције историју. Само онај ко остане заробљен у историји делује као продукт неуверљиве фикције – стога постмодерни аутори иронизују њена правила подривајући је из самог центра, њеним најтипичнијим представником. Лик-маска у делима Умберта Ека, Милорада Павића и Орхана Памука на извештајан начин жели да открије и присвоји историјску истину, тиме доводећи свет до извесног вида деструкције, али и успоравања протока времена с којим долази нужна промена историјских тековина – чиме само штети традицији коју заступа и сигнализира њен крај, односно њено превазилажење.

Пратећи ликове романа *Име руже*, *Предео сликан чајем* (односно *Мали ноћни роман*) и *Зовем се Црвено* на путу између Истока и Запада, уочили смо да је појава слепог јунака-маске, који не може да превазиђе своју средњовековну суштину у наступајућем новом времену, заједничка за све меридијане и конфесије. У роману *Име руже* Умберта Ека, слепи библиотекар Хорхе, опседнут *Ошкровењем* убија да би сачувао хришћанску смерност у оквирима католичке цркве, и избегао детабуизацију смеха потенцијалним

проналаском другог дела Аристотелове *Поетике*. Памуков минијатуриста – мајстор Осман, током истраге убистава које је проузроковао уплив западне ренесансе у исламско сликарство, имитира славног Бехзада и ослепљује се његовом иглом за челенку. Насупрот њима, слепило Павићевог гуслара није физичко, већ чини саставни део његовог начина живота и естетике. Споредан током потраге за идентитетом Атанасија Свилара, у причи се појављује и из ње напрасно нестаје, остављајући трагове свог двоструког идентитета – феудалног, који обележава *бујарење* слепачких песама на импровизованим гулама, и модерног – експерименталног и *еџибиционисџичко* сликарства. Слепило као метафизичка константа ових ликова требало би да представља понирање у духовни свет појединаца и отварање њихових „унутрашњих очију”. Иако ликови томе теже, постмодерна ничему не приступа традиционално и без довођења у питање. Средњовековље се рекреира у духу савременог погледа на свет, кроз протицање времена (ђавољег масла) у ком се сви велики наративи, па и религија (али и улога уметника у друштву), подривају, те слепило не постаје чудо које отвара нову духовну димензију и повезује лик са древном мудрошћу Бога/предака, већ идеолошка заблуда којој се приступа с иронијом и која доводи до деструкције.

Демонски приказ Павићевог гуслара одступа од приказа демона у делима Ека и Памука.¹⁷ За Павића је демон мефистофелска модерна слика зла, које иако у себи поседује порив да искушава и чини зло, заправо људима чини добро и доводи их до прогреса, док му се супротстављају прави демони XX века у виду цензора, који су колективни или идеолошки. За Ека и Памука, ђаво је изван појединачне личности, у Памуковом случају метафизичка појава која је непрестано делује у оквирима нашег света и времена, против које се боримо заблудима и чињењем грехова. И Павићев и Еков демон обитавају унутар сакралног простора – манастира Хиландар и бенедиктинског самостана на северу Италије. Памуков Ђаво добија свој глас и полемише, како о религији и свом положају унутар исламског света, тако и о уметности, заступајући ставове исламских учењака и постулата религије којој и сам припада као фигура. Против њега се људи не боре чињењем смртних грехова, већ свако своје сагрешење приписују њему, иако за то није одговоран.

Средњовековље као сценографија на којој се одигравају универзалне људске драме доказује нам Екову мисао да је овај период детињство Европе (али и Азије), век из ког потичу сви наши модерни проблеми и којем се увек враћамо да бисмо начинили анамнезу савремених болести. Тако проблеми уметности и греха такође постају универзални када их посматрамо

¹⁷ Одступања су најчешће узрокована тиме што не можемо да говоримо о директним утицајима Умберта Ека на писање *Малој ноћној романа*, који настаје у исто време кад и *Имена руже*, већ о заједничком постмодерном осећању света и односу према историји и актуелним темама светске књижевности, коју је Милорад Павић креирао, а не опонашао. У случају Орхана Памука, утицај *Имена руже* је неупитан.

кроз призму њихових средњовековних корена. Римокатолички, православни (византијски) и исламски средњи век преносе истоветне поруке о нужности поштовања догме и њеној неупитности. Иако Еко, Павић и Памук говоре о различитим културним и религиозним поднебљима, као и различитим уметностима, њихови јунаци са собом носе истоветну трагику: немогућност да се одрекну своје посвећености једном прохујалом времену, у које упливавају елементи забрањеног, Другог и јеретичког. За Екове јунаке то Друго је мешавина паганске антике и исламског средњег века, за Памука западноевропска рана ренесанса која нарушава постулате исламске уметности, док је за Павића у питању појава растрзаности једне личности која наилази на неразумевање и немогућност самоактуализације. Сви они су на граници својих стваралачких могућности, истрошени и превазиђени, заробљени у предрасудама, а уметнички и физички бесплодни и ослепљени. Услед тога Памукови и Екови јунаци симболизују превазиђено време које постмодернизам „поново проналази”, док Павићев јунак живи паралелно и у традицији и у савремености – без могућности да се скраси и буде прихваћен као симбол само једног времена, чиме симболизује фрагментарност, растрзаност и дисконтинуитет живота савременог човека, као и његову повезаност са прошлошћу.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Библија. *Светіо писмо Сїтарої и Нової заветїа*. Ваљево: Глас Цркве, 2007.
- Бичков, Виктор. *Естїейїка оїїаца цркве: Аїолоїейїе. Блажени Авїусїїин*. Београд: Службени гласник – Хришћански културни центар, 2010.
- Еко, Умберто. *Име ружје* (са „Постилама уз *Име ружје*”). Београд: Компанија Новости АД, 2004.
- Клеут, Марија. *Народна књижевносїї: фраїменїїи скрїїїїи*. Нови Сад: Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет, 2015.
- Лопухин, Александр Павлович. *Толковая Библия или Коментарий на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета*. <<https://www.bible.in.ua/under1/Lop/index.htm>> 8. 1. 2022.
- Павић, Милорад. *Предео сликан чајем*. Београд: Plato books, 2012.
- Пантић, Михајло. Припитомљавање ђавола. *Савремена срїска їроза: Павић и їосїї-модерна*. Верољуб Вукашиновић (ур.). Трстеник: Народни универзитет – Сфаирос, 1994, 45–49.
- СМ: *Словенска мїїолоїїїа: енциклоїедїїски речник* (ред. Светлана М. Толстој и Љубинко Раденковић), Београд: Zepher Book World, 2001.

*

AL-FARUQI. Isma'ıl Radži. Estetski principi u islamskoj kulturi. *Glasnik Rijaseta Islamske zajednice u Bosni i Hercegovini* LXIX/9–10 (2007): 869–893.

- ARISTOTEL. *O pesničkoj umetnosti*. Beograd: Dereta, 2015.
- BATLER, Kristofer. *Postmodernizam: sasvim kratak uvod*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.
- DELIĆ, Jovan. *Hazarska prizma*. Beograd: Prosveta – Oktoih – Dečje novine – Dosije, 1991.
- ECO, Umberto. *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani, 2005.
- EKO, Umberto. *Umetnost i lepo u estetici srednjeg veka*. Novi Sad: IP Svetovi, 1992.
- IZETI, Metin. Problem estetike u islamskoj tradiciji. *Islamska misao* 4 (2010): 45–56.
- PAVIĆ, Milorad Pavić. *Hazarski rečnik: roman-leksikon u 100 000 reči. Androgino izdanje*. Beograd: Vulkan izdavaštvo, 2014.
- PAMUK, Orhan. *Zovem se Crveno*. Beograd: Geopoetika, 2007.
- RKT: *Rečnik književnih termina* (ur. Dragiša Živković). Beograd: Nolit, 1986.
- ŠOMLO, Ana. *Hazari, ili obnova vizantijskog romana: razgovori sa Miloradom Pavićem*. Beograd: BIGZ – SKZ – Narodna knjiga, 1990.

Vladimir D. Papić

LITERARY CHARACTER AS A MEDIATOR OF MEDIEVAL AESTHETICS
(ECO – PAVIĆ – PAMUK)

Summary

The work presents an analysis of the mask, a character who is the bearer of medieval aesthetic and poetic principles, who in various ways can not survive in the new time, nor to overcome its essence and adhere to new artistic principles. We analyze the novels of Umberto Eco, Milorad Pavić and Orhan Pamuk, three postmodern authors who use the mask technique to express their specific attitude towards the Middle Ages, both Roman Catholic and Orthodox and Islamic. We also compare the main motifs that appear in all three novels – art, the search (for murderers and identities), blindness and the figure of a demon who carries aesthetic changes inconsistent with tradition.

Мср Владимир Д. Пајић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Др Зорана Ђинђића 2, Нови Сад
vladapapic98@gmail.com

Примљен: 15. јануара 2022. године
Прихваћен за штампу марта 2022. године