

Филозофски факултет
Нови Сад
Одсек за српску књижевност и језик

ХИПЕРТЕКСТ У ДЕЛУ МИЛОРАДА ПАВИЋА
(*Хазарски речник, Звездани плашт, Стаклени пуж и Дамаскин*)

Ментор:
Проф. др Оливера Радуловић

Студент:
Јелена Крунић

Нови Сад
2011.

Пре бих рекао да смо на измаку једног начина читања. У кризи је наш начин читања романа, а не сам роман. Роман – једносмерна улица је у кризи. У кризи је још нешто. То је графички вид романа. То јест, у кризи је књига.

Милорад Павић

Почетак и крај романа

Сажетак:

У раду ћемо се бавити хипертекстом у Павићевом стваралаштву, односно променама, које је донело окретање новом медију у стваралаштву овог аутора. Указаћемо на процес превођења текста у хипертекст (*Хазарски речник*), јер је Павићево дело везано, пре свега, за штампарску технологију. Како бисмо указали на значај хипертекста у опусу Милорада Павића скренућемо пажњу на најзначајније ствараоце и развој овог вида књижевног стваралаштва и на тај начин одредити Павићево место у односу на њих. Посебну пажњу посветићемо аутопоетичким исказима аутора у *Предговору андрогином издању (Хазарског речника)*, *Претходним напоменама* и есеју *Почетак и крај романа*. Дела којима ћемо се бавити су романи *Хазарски речник* и *Звездани плашт* и приче *Стаклени пуж* и *Дамаскин*. Поред овога указаћемо и на место читаоца и промене у рецепцији које су *последица* хипертекста, као и на место које заузима фантастика у овим делима.

Кључне речи:

Павић, хипертекст, нелинеарност, текст, аутопоетика, роман, прича, читалац, мултимедија, фантастика

1. Шта се дешава када нема почетка, средине и краја?

(Хипертекст)

У другој половини 20. века појавио се нови, електронски, медиј који је унео значајне промене како у свакодневни живот тако и у науку, културу, уметност, па самим тим и у књижевност. Ствараоци су добили могућност да промене приступ стварању књижевног дела. Ово се превасходно односи на линеарни ток дела који је до 20. века доминирао у књижевном стваралаштву. Такође, са појавом Интернета проток информација је постао бржи него икада и писци су добили могућност да на један нови, бржи начин допру до читаоца и пласирају дело ширем кругу читалачке публике.¹ Жан – Франсоа Лиотар је још 1979. године уочио да *умножавање информаточких машина делује, и да ће деловати, на оптицај знања онако као што је то учинио најпре развој саобраћајних средстава за људе, а затим пренос звукова и слика путем медија.* (Лиотар, 1988: 10).

У времену када савременог човека не можемо замислити без компјутера поставља се питање опстанка књижевности, као и њеног преображавања. Већина проучавалаца књижевности слаже се да ће књижевност опстати у времену када појам Гутенбергове галаксије постаје нешто што почиње да се превазилази². Све је више пројеката електронских библиотека³ у покушају да се читаоцима обезбеди већа доступност дела,

1 Ову промену могли бисмо да упоредимо са проналаском штампарске технологије. У време када су се књиге преписивале то је морало представљати подједнако велику промену за доступност информација.

2 Од настанка првог хипертекста до данас ауторима који су се определили за стварање у новом медију непрестано се поставља ово питање. Сви аутори махом дају веома сличне одговоре (да појава хипертекста није крај књижевности, нити књиге, већ почетак стварања у новој технологији). И сам Павић пише о овоме у есеју *Почетак и крај романа: Да ли се ближи крај роману? Да ли је крај романа пред нама или већ иза нас питају они који су присталице помисли да већ живимо у постисторијском времену. Да ли је то и построманескно време? Јесмо ли прошли кроз циљ, а да то нисмо ни приметили, па сви заједно трчимо већ окончану трку? Мислим да се то не може рећи. Не знам да ли је то одговор на постављено питање, али чињеница је да се никада у свету није читало и писало толико романа колико се чита данас.* (Павић, 2005: 24)

3 На сајту Народне библиотеке Србије објављена су нека од најзначајнијих дела српске књижевности (с тим да треба узети у обзир да су дела објављена на овом сајту углавном скениране књиге, а не

као и електронских издања књига. Такође, појам књижевног хипертекста постаје све актуелнији, како за писце тако и за проучаваоце књижевности.

Иако се технологија мења, бит књижевности остаје иста, али се дело нашло у новом окружењу које, пре свега, мења рецепцију. Мења се читаочев однос према делу, али и однос ствараоца према читаоцу. Читаоцу се поклања све више пажње, његова улога се повећава и он више није само реципијент него има већу улогу приликом читања дела коју бисмо, у неком смислу, могли назвати коауторском⁴. Најзначајнија промена везана за хипертекст, а која одређује суштину хипертекста, јесте да дело више нама линеарну структуру. Проучаваоци хипертекста углавном га одређују као нелинеарно књижевно дело, ми бисмо рекли **мултилинеарно**.

Књижевни хипертекст се данас, још увек, сматра више врстом експеримента у књижевности него равноправним делом књижевног стваралаштва, па су сходно томе и мишљења о његовом значају често подељена. Експериментисање жанровима, формом, спајањем различитих уметности и медија једна је од главних одлика модерне књижевности. На почетку 20. века авангардни уметници спајали су до тада неспојиво и често у својим делима рушили границе међу уметностима. Тако су сликарство, филмска уметност или стрип постајали саставни део књижевног стваралаштва. Фасцинираност филмом, у време када се појавио, слична је фасцинираношћу електронским медијем данас.

Када је реч о електронским издањима књига и хипертексту битно је да разликујемо ова два појма. Електронско издање подразумева да је текст само пребачен у други формат, али начин читања остаје исти. Читалац више не листа књигу, него покретом *миша* прелази са странице на страницу, али дело и даље има исту, линеарну, форму какву је имало и раније.

Теодор Нелсон је заслужан за настанак термина *хипертекст* средином шездесетих година 20. века. По Нелсону суштину хипертекста биле су међусобне везе. Најбољи пример по њему је била књижевност, јер су дела често упућивала једно на друго, односно Нелсон сматра да свака написана реч има везе са оним што је претходно електронска издања). Пројекат Растко је јадан од првих и најзначајнијих у српској књижевности. Читаве библиотеке на овом сајту посвећене су одређеним писцима (нпр. Миодрагу Павловићу, Милораду Павићу итд), а поред књижевних дела овде су објављени и многи научни радови, критике, зборници са научних скупова и сл.

⁴ Односом стваралца према читаоцу, односно рецепцијом дела бавићемо се у посебном поглављу.

написано. Појавом хипертекста постало је могуће показати интертекстуалне везе које су раније постојале само у читаочевој свести. Ово би по њему било могуће учинити повезивањем дела линковима.

Овакви хипертекстови направљени су за нека најзначајнијих дела светске књижевности⁵. Дела су линковима повезана са биографијом писаца, њиховим другим делима, са делима на која алудирају или са студијама посвећеним тим делима, сликама итд. Линкови овде замењују коментаре приређивача и штеде време читаоцу који би морао да претражује прилично велики број књига како би сакупио што више информација вазаних за дело које чита.

Требало би поменути ауторе који су се код нас бавили теоријом хипертекста и њихово схватање овог појма. Гвозден Ерор као *најопштију дефиницију књижевног текста, односно књижевног „хипертекста“* [...] наводи дефиницију да је то

текст доступан читаоцу на екрану монитора рачунара (то јест на више екранских „страница“), представљен у нелинеарном облику, са назначеним везама путем којих се читалац, по свом избору, може „кретати“ унутар понуђене мреже страница / „сегмената“ текста – а који нема преваходно документарно-информативну функцију (већ га аутор ствара, и читалац потом „препознаје“ као вид књижевности према неким одликама писања и написаног). (Ерор, 2001: 9)

Тања Поповић у *Речнику књижевних термина* даје нешто ширу дефиницију, наводећи под појмом хипертекст:

У компјутерској књижевности, врста електронске обраде текста која уместо његовог традиционалног праволијског читања нуди могућност многоструког приступа. Хипертекст подразумева истовремено постојање различитих информација, од уобичајених референци и литературе, преко географских мапа, илустрација, до веза са другим остварењима у оквиру истог опуса или у односу на исте писце и периоде итд. [...] Понуђена грађа мора бити систематизована тако да омогућава прегледно и креативно коришћење хипертекста, односно таква да дозвољава његова различита читања. Управо је замислио о активном учествовању читаоца у стварању новог значења текста један

⁵ Наведимо само два примера писаца чија су дела обрађена на овај начин међу првима, а то су В. Шекспир и Џ. Остин.

од најважнијих доприноса хипертекста интерпретацији књижевног дела.

(Поповић, 2007: 265)

Тања Поповић овде има у виду не само књижевни хипертекст, односно књижевно дело писано у форми хипертекста, него и хипертекст у ширем значењу, односно дела која су (Попут Шекспирових или дела Џејн Остин) објављена у електронским издањима и која садрже фулсноте, коментаре и сл. Дела овог типа требали бисмо сматрати хипертекст критичким издањима.

Бошко Томашевић наводи да *најопштија дефиниција хипертекста гласи:*

Хипертекст је медијум нелинеарне организације информационих јединица. (Томашевић, 2006: <http://polja.eunet.rs/polja441/441-6.htm>)

Ово су само неке од дефиниција хипертекста које су дали наши аутори. Из њих се види да је и само дефинисање појма још увек проблематично.

1.1. Писци, критичари и есејисти⁶

Теоретичари хипертекста наводе неколико аутора значајних за његов развој, али и чињеницу да је мали број писаца који су успели да остваре уметнички успешна дела у новом медију. Први хипертекстови написани / направљени су у Storyspace програму касних осамдесетих и почетком деведесетих година 20. века. Дела која су направљена у овом програму називају се и *Storyspace школом* или *класичном школом*. Најзначајнија дела настала у овом програму јесу: *Afternoon, a story* Мајкла Џојса, *Victory Garden* Стјуарта Малтропа и *Patchwork Girl* Шели Џексон.

Са делом Мајкла Џојса *Afternoon, a story*, као првим значајним књижевним хипертекстом (објављен 1987. године), почиње да се мења слика књижевности и аутори се све више окрећу новом медију и стварају све више дела намењених читању са компјутера. Џојсово дело има 539 сегмената приче и 950 веза. (Ерор, 2001: 14) У Џојсовом тексту ниједан линк није обележен па читалац треба сам да пронађе речи иза којих се крије други текст. Џојсово дело је постало један од класика хипертекстуалне књижевности и незаобилазно је приликом проучавања развоја хипертекста.

Victory Garden Стјуарта Малтропа⁷ такође је значајан за историју хипертекста (објављен 1991. године). Ово дело има пуно разгранатију мрежу линкова, а уз њега је приложена мапа врта како би се читалац лакше снашао. Малтроп је у каснијим годинама објавио још неколико значајних хипертекстова *Dreamtime* (1992), *Hegirascope* (1995), *The Color of Television* (1996), *Reagan Library* (1999), *Pax* (2003), and *Radio Salience* (2007)), као и неколико значајних есеја у којима се бавио хипертекстом.

Шели Џексон⁸ (Shelly Jackson) је такође једна од значајних ауторки хипертекста. Њена прича *Patchwork Girl* (1995) заснована је на *Франкештајну*, оригиналним текстовима других аутора и позајмљеним уметничким, као и теоријским делима која је

⁶ Гвозден Ерор дао је исцрпан преглед писаца и критичара који су се бавили хипертекстом у раду *О појму књижевног хипертекста* тако да се нећемо дуже задржавати на ауторима које је Ерор помињао.

⁷ Роман *Victory Garden* може се прочитати на сајту: <http://iat.ubalt.edu/moulthrop/>

⁸ На званичном сајту Шели Џексон: <http://www.ineradlicablestain.com/stain.html> може се пронаћи још неколико веома занимљивих пројеката.

ауторка вешто комбиновала. Шели Џексон је, такође, у дело инкорпорирала црно-беле илустрације. Роман се бави питањем шта ако је Мери Шели заиста направила монструма, а не фикционални доктор Франкештајн и шта ако је монструм била жена која се заљубила у Мери Шели и отпутовала у Америку Овај хипертекст био је један од најпродаванијих у САД и увршетен је у школске програме широм света.

Тело је једна од тема којом се Џексон бавила у неколико дела. *My body - a Wunderkammer*⁹ је аутобиографски хипертекст који комбинује текст и слику и бави се истраживањем тела. Поред тога у дело је укључен и звук. Док гледа насловну страну читалац уједно слуша звук дисања. Звук укључен у ово дело савршено одговара теми и жанру за које се ауторка определила.

Након што се појавио Интернет ауторима су пружене додатне могућности, а у међувремену се појавило још неколико програма у којима су писани хипертекстови. Овај период Кетрин Хајлс (Katherine N. Hayles) назива *постмодерни*. Значајнија дела везана за овај период су: *The Uncknown* написан од стране три аутора Дика Стратона, Скота Ретберга и Вилијама Ђилеспиа, затим *Califia* и *Egypt: The Book of Going Forth by Day* М. D. Coverley и *These Waves of Girls* Кејтлин Фишер.

*These Waves of Girls*¹⁰ Кејтлин Фишер поред текста укључује и мноштво слика, али и звук. Већ на почетку романа читалац се среће са сликом таласа и смехом девојчица. Дело је компоновано од низа кратких сегмената са мноштвом линкова и дато је из перспективе четворогодишње девојчице, десетогодишње девојчице и двадесетогодишње девојке. Такође, поред звука дело укључује и говорни текст, мноштво анимација, слика итд.

Поред тога што је један од аутора хипертекста Џорџ Лендоу (George Landow)¹¹ је написао и неке од најзначајнијих теоријских радова о хипертексту. Његова студија *Hypertext: The Convergence of Contemporary Literary Theory and Technology*, објављена 1992. године, једна је од најзначајнијих за проучавање овог вида књижевног стваралаштва.

9 Дело *My body - a Wunderkammer* се налази на Интернет адреси:

http://collection.eliterature.org/1/works/jackson_my_body_a_wunderkammer/body.html

10 Роман се може прочитати на страници: yorku.ca/caitlin/waves

11 <http://www.landow.com/>

Глен Курц је 1997. године у раду *From work to hypertext: Authors and Authority in a Reader-Directed Medium* показао које су идеје претходиле хипертексту, пре свега осврнуо се на дело Ролана Барта¹². Оно што је карактеристично за рад Глена Курца је чињеница да је он покушао да покаже негативне стране хипертекста и, пре свега, негативне стране романа Мајкла Џојса *Afternoon, a story*¹³. Поред овога Курц се озбиљније бавио и критичким радом Роберта Кувера и Чарлса Димера. Ово је један од првих озбиљнијих покушаја да се проучавању хипертекста приступи без усхићења које је владало међу дотадашњим критичарима и есејистима.

Поред прозних остварења све више песника се окреће овом виду стваралаштва. У прозном стваралаштву можемо пратити развој нелинеарне структуре дела јасније него у поезији. Сходно томе да је наш рад пре свега везан за прозно стваралаштво Милорада Павића овде се нећемо бавити хипертекстом у поетском стваралаштву.

12 На идеје Ролана Барта осврнућемо се у поглављу посвећеном рецепцији (Читалац као стваралац).

13 Глен Курц указао је на недостатке овог хипертекста попут немогућности да читалац који изабере једно од понуђених поглавља касније прочита и поглавље које је занемарио. Курц јасно наглашава да његов задатак *није да прати причу, него да укаже како читаочева активност утиче на текст*. (Glenn Kurtz, *From work to hypertext: Authors and Authority in a Reader-Directed Medium* <http://glennkurtz.com/cgi-bin/iowa/essays/work/index.html>) Немогућност читања целог текста један је од кључних доказа Глена Курца да читалац хипертекста нема слободу избора коју је Роберт Кувер одредио као главну особину хипертекста и он наглашава да могућност читаоца да бира крај романа не значи да је проза интерактивна.

1.2. Павић и историја хипертекста

Први писац који је у Србији објавио електронска издања својих дела, као и хипертекстове, био је Милорад Павић (1929-2009). Поред тога, Павић је објавио и **први мултимедијални роман на свету**¹⁴ (*Хазарски речник*) и први је српски писац који је објавио збирку прича на Интернету (*Стаклени пуж*). Када је реч о хипертексту у стваралаштву Милорада Павића он наглашава да је

увек писао тако да се његова дела стварана у нелинеарном писму, дакле она интерактивна, могу објавити и читати и на класичан начин, дакле у књизи, а не само на Интернету. (Павић, 2005: 16)

Ово може бити одраз развијености културе у којој је Павић стварао, али и чињенице да у моменту када је објавио хипертекст *Хазарског речника* (1998) компјутери још увек нису били у широкој употреби. Павић је, као и сви ми, живео у времену када се нови медиј тек пробија до корисника и када је овакав начин објављивања дела пре изузетак него пракса. Ипак, траба имати у виду чињеницу да је он објавио хипертекст *Хазарског речника*, а да није прошло ни две деценије од појаве хипертекста (Џојсово дело објављено је само 11 година раније). Није чудно да је Павић за образац свог првог нелинеарно организованог романа одабрао образац речника, јер је свакако један од најстаријих и најраспрострањенијих нелинеарних текстова.

Требало би напоменути да се након развоја хипертекста почело трагати за његовим претечама¹⁵. *Хазарски речник* навођен је као један од најинтересантнијих примера дела које би успешно могло да се преведе у хипертекст, што је 1998. године и учињено. Роберт Кувер је још 1988. године убрајао Павића у писце који стварају у нелинеарном кључу. Тако је Павић, већ након изласка *Хазарског речника*, препознат као један од писаца који су утирали пут хипертексту. *Хазарски речник* није једини Павићев роман који је погодан за превођење у хипертекст. *Предео сликан чајем*, *Последња љубав у Цариграду* такође су занимљиви већ самом формом која читаоцу пружа могућност поигравања и тражења посебног начина читања.

¹⁴ Податак преузет са омота CD-а *Хазарског речника* и са Павићевог званичног сајта (www.khazars.com)

¹⁵ Нека од дела о којима се говори у овом контексту су Стернов *Тристрам Шенди*, Џојсово *Финеганово бдење*, Деридин *Глас*, као и *Библија*.

Гвозден Ерор наводи да се

Клемен (Clément) посебно задржава на Павићевом Хазарском речнику сматрајући да та књига више но друге може да претендује на назив прото-хипертекста: не само да је њен текст фрагментаран и њено читање нелинеарно, већ је она и заснована да буде читана према експлицитним везама које ткају у тексту густу мрежу око сторије која се одвија. (Ерор, 2001: 33)

Када говоримо о хипертексту морамо узети у обзир да се у овом случају не одбацује само штампарска технологија него се радикално мења и читаво окружење књижевног дела: имамо и радикалну промену стварања, објављивања дела¹⁶, читања, па самим тим и критике. Таква промена подразумева и промену читаочевог односа према делу и његову спремност да промени однос према књижевном стваралаштву и начин читања.

У време када је Милорад Павић објавио хипертекст *Хазарског речника* код нас појам хипертекст није био у употреби нити су постојали теоријски или есејистички радови који су се бавили овом темом. Заправо, Павић је уједно први писац и први теоретичар хипертекста у српској књижевности. Са данашње тачке гледишта чини се да је најбројнији део његових читалаца првих година након објављивања хипертекста остајао *слеп* за ову врсту књижевног стваралаштва.

¹⁶ Када је о објављивању дела реч писци се углавном опредељују за једну од две могућности. Са једне стране постоји могућност да се дело објави на CD-у и пласира на тржиште попут било које штампане књиге, или са друге стране да се дело објави на Интернету и да буде доступно свима, али у том случају оно углавном бива доступно само када корисник има приступ Интернету. Неретко, писци се опредељују за обе могућности и остављају читаоцу да сам изабере како ће доћи до дела.

1.3. Да нема линкова била би књига

(Текст и хипертекст)

Када је о дефиницији хипертекста реч требало би нагласити да се хипертекст најчешће одређује у односу на штампарску технологију. На тај начин доводе се у контраст два медија различите природе.

Већ у наслову показали смо која је највећа разлика између текста и хипертекста. Пре свега линк се односи на Интернет, односно компјутере, па је тиме одређен медиј у коме се дело налази. Са друге стране он сам по себи представља нелинеарну/ мултилинеарну организацију текста па је тим одређен други битан чинилац који раздваја текст од хипертекста.

Превођење дела из текста у хипертекст можемо упоредити са снимањем филма по позоришној представи. На тај начин добијамо два различита дела иако су оба рађена по истом предлошку (тексту). На филму речи у садејству са сликом губе на превасходном значењу, можда и више него када је текст преточен у представу. На сличан начин можемо сагледати и однос текста и хипертекста или ако одемо још даље текста и мултимедијалног књижевног дела. У том случају пошиљалац и прималац поруке почињу на други начин да гледају на поруку коју шаљу, односно примају. Природа штампарске технологије – линеарна – у великој мери условљава и начин размишљања о тексту, па самим тим и стварање линеарних дела. Иако је и у овом случају одувек постојала могућност стварања нелинеарног текста / дела¹⁷, штампани текст, ипак, *природније* делује када је линеарно организован, па је линеарност постала једна од његових основних карактеристика.

¹⁷ Најбољи пример у српској књижевности је *Хазарски речник* Милорада Павића.

1.4. Компјутерске игре и хипертекст

Иако на први поглед делује да књижевно дело не може имати сличности са компјутерским играма када се обрати пажња на структуру хипертекста уочава се да је граница међу њима далеко од јасне и да постоји низ сличности. Овде треба указати и на чињеницу да су прве игре садржавале пуно више текста него што је данас случај, мада и данас многе компјутерске игре садрже текстуалне елементе, док хипертекст садржи неке од елемената компјутерских игара.

Јасмина Михајловић је пишући о збирци приповедака *Гвоздена завеса* још 1987. године уочила сличност хипертекста са компјутерским играма:

Структуру Павићевих приповедака могуће је условно поредити са компјутерском видео-игром. Код њих је простор привидно неограничен тако да се симулира бескрајност. Преласком из нивоа у ниво, одозго-одоздо, лево-десно, решавају се загонетке и сакупљају сазнања да би се од мозаика добила целина, а то могу само мајстори игре. (Михајловић, 1987,2108)

У компјутерским играма играч мора да прође различите препреке како би стигао до циља и то пратећи одређена упутства. За разлику од ранијих компјутерских игара (нпр. Super Mario) у којима играч не сме да скрене са стазе уколико жели да дође до циља, данас су све популарније игре у којима онај који игра сам бира стазу којом жели да се креће (и у овом случају број могућности је ограничен, али играч има могућност да сам доноси одлуке) и има могућност да је мења у току игре што је често и пожељно. Мењање начина кретања, односно стратегије играча, можемо упоредити са начином читања хипертекста. Читалац мења начин читања сходно томе коју линију приче жели да прати. Стизање играча до циља и коначна победа не значе да је игра заувек завршена и играч може да је почне испочетка бирајући нову путању, нове (не)пријатеље, нове стратегије. На исти начин читалац који је прочитао све одреднице хипертекста може да се врати читању бирајући други начин читања, спајајући одреднице на други начин и тражећи аспекте текста које је превидео претходним читањем. Играч тако прелази различите препреке на путу до циља, док читалац спаја различите аспекте приче док не дође до значења.

Роман без речи је нека врста савришено дизајнираног авантуристичког филма, али се разликује од филма у оном истом домену у којем се класични роман разликује од интерактивног романа. То јест, управо својом интерактивношћу. Главна личност сваког „романа без речи“ на CD-ROM-у је сам корисник рачунара. Роман без речи је настао од дечјих компјутерских игрица, одвојио се од њих својом тематиком за одрасле, својом сложености, изванредним визуелним и звучним ефектима који понекад превазилазе све виђено на филму и пре свега својом интерактивношћу. Јер, као што рекосмо, главни јунак романа без речи сте ви, његов корисник. (Павић, 2005: 62)

И у компјутерским играма и у хипертексту играч / читалац имају осећај да се налазе у бескрајном простору иако је то оно што Павић назива *лажним компјутерским бескрајем*.

2. Шта је претходило појави хипертекста?

Када говоримо о хипертексту, и времену у коме се појавио овај нови вид књижевног стваралаштва, не можемо занемарити културну климу која је владала у Европи 20. века. Из тог разлога кратко ћемо се осврнути на најважнија достигнућа у науци, култури и уметности.

У 20. веку појавио се Фројд са својим учењима која су променила дотадашње схватање човека, односно његове психе. Психоанализа даје толику вредност сновима и подсвесном као никада раније. Фројдова психоаналитичка *револуција* променила је умногоне свест људи и имала невероватан утицај не само на уметност него и на схватања *обичног* човека.

Претходни век донео је више открића у науци него икада пре тога: Ајнштајнова открића на пољу физике, развој технике, појавила се једна потпуно нова уметност – филм, затим компјутери, откривен је ДНК. Количина информација које су доступне данашњем човеку у 20. веку почела је енормно да расте, а од 1989. године и појаве Интернета до данас већина информација може се пронаћи на овој мрежи.

Ајнштајн је доказао да време и простор нису апсолутни, да се маса тела мења са његовом брзином, да је материја облик енергије и обрнуто. Теорија релативитета омогућила је и истраживање свемира. Године 1958. Јуриј Гагарин је полетео у свемир, а 1961. Године Нил Амстронг крочио је на Месец. Ово је померило границе људских сазнања до невероватних размера у односу на претходне векове. Сазнања о свемиру која су се до тада заснивала само на посматрању небеских тела са Земље сада су се проширила на посматрање истих ван Земљине орбите.

Након Другог светског рата почело је укидање колонијалног система. У другој половини 20. века појавили су се радари, чипови, компјутери, модерне железнице, аутомобили, авиони. Проток информација и брзина путовања са једног краја света на други постала је незамислива чак и за човека са почетка истог века.

Након импресиониста, експресиониста и фовиста, који су значајно пољуљали темеље дотадашњег схватања уметности, у 20. веку долазе кубисти који су отишли још даље начинивши праву револуцију у сликарству. Вековима је након открића перспективе у Европском сликарству, од периода ренесансе, доминирала идеја да оно треба да подражава ствараност и да слике треба буду одраз спољашњег света. Кубисти

су се насупрот томе вратили *примитивном* стваралаштву, открили уметност прехиспанских култура на тлу Јужне Америке, афричку уметност, усвојили нове методе приказивања људског тела, *кубизам руши перспективу којом се ренесанса толико поносила, и опредељује се за једно ново гледање које више мотришта повезује у једну слику*. (Повијест уметности у сликама, 2002: 156) Брак и Пикасо нису ни слутили какве ће промене у схватању уметности донети њихово стваралаштво.

Затим технолошки напредак подстиче стваралаштво које се везује за нове медије – сликарство акрилом, телевизија, компјутери. У галеријама и музејима широм света постају добродошли радови који представљају нову уметност: видеоуметност, *body art*, *land art*, инсталације, концептуална уметност, као и виртуелна уметност.

Као што су се кубисти вратили сликарству пре открића перспективе (која је омогућила подражавање стварности) и покушали њеним *уништењем* да дођу до суштине ствари, тако писци хипертекста имају могућност да превазиђу линеарну форму дела. Када бисмо се вратили делима попут *Библије*, *Илијаде*, *Одисеје*, па чак и *Епа о Гилгамешу* увидели бисмо да иако поглавља у овим делима прате хронологију она није толико чврста да би њено занемаривање довело до потпуне промене значења дела. Свако поглавље у овим делима, прочитано засебно, нуди читаоцу могућност да га тумачи и изван контекста дела коме припада. Ово се посебно односи на *Библију* и због тога и не чуди чињеница да се она сматра једном од претеча хипертекста.

Када је о књижевности реч већ на почетку 20. века писци почињу да руше границе теме и форме дела. У међуратном периоду јавља се авангарда чији је циљ да испита границе књижевног стваралаштва. Експерименти Џејмса Џојса у структури романа и примена тока свести оставили су неизбрисив траг на ствараоце након њега. У овом периоду се јавља све више списатељица од којих ћемо, због значаја, поменути само Вирџинију Вулф. За Џојсовог *Уликса* Павић је рекао да је то роман који има сјајан женски завршетак једне мушке књиге, о чему би требало расправљати у контексту књижевности и пола. Када је о роману тока свести реч он је значајан због чињенице да се тада први пут јавља нелинеарност и асоцијативност које ће одредити стваралаштво Милорада Павића.

Због свега наведеног можемо закључити да је хипертекст само једна у низу појава у уметности 20. века која је везана за појаву нових технологија и за промењено схватање света, живота и уметности.

3. Од кога је Павић учио?

Када говоримо о форми Павићевих дела која су нелинеарна не смемо занемарити неколико значајних чињеница. Пре свега требали бисмо да обратимо пажњу на научни рад Милорада Павића, односно на његову сферу интересовања, јер нам то осветљава значајан део његовог књижевног стваралаштва. Неретко је Павић неке од најзначајнијих српских писаца претходних епоха узимао за ликове у својим делима¹⁸, али је дело тих писаца, исто тако, утицало и на његово схватање стваралаштва, па и на схватање форме књижевног дела. Павић се као научник бавио српском књижевношћу 17-19. века. Такође, када о делу Милорада Павића говоримо у овом контексту требали бисмо да обратимо пажњу на средњовековну књижевност. Велику пажњу посветићемо узорима које је аутор могао да пронађе у стилу *плетеније словес* и епоси барока.

Почнимо од најстаријег слоја, усмене књижевности.

Најупадљивија сличност са поступком постмодерне нелинерне прозе може се наћи у најдубљој давнини. Да не бисмо сувише апстрактно звучали, треба рећи да је све то заједно у ствари нека врста враћања најранијем усменом песништву, Хомеру или народним бардима, који су пре но што је њихова песма била забележена, сваки пут на нов начин организовали свој материјал, увек почињали на нов начин и завршавали ко зна на ком делу оне поетске и језичке магме која им је лебдела пред очима.

(Павић, 2005: 53)

Као што смо већ поменули штампарска технологија утицала је на линеарну форму текста. Бележењем усменог стваралаштва укинута је једно од његових основних својстава. Народни певач или проповедач више није изводио своје дело непосредно пред публиком, већ су слушаоци постали читаоци. Интерактивна књижевност пружа читаоцу могућност да мења начин читања дела сходно сопственим интересовањима, док је усмени извођач могао да мења дело сходно ефекту који његово извођење оставља

¹⁸ На пример у роману *Друго тело* Павић је за јунаке одабрао Захарију Стефановића Орфелина и Гаврила Стефановића Венцловића, а у причи *Извртута рукавица* јунак је Доситеј Обрадовић.

на читаоца¹⁹. Тако је дело усмене књижевности (овде пре свега имамо у виду епику) сваки пут било изведено на нов начин.

Нелинеарност Павић види и у литургијским текстовима.

Постоји још један разлог што можемо сматрати да поступак којим се писци данас служе да би постигли нелинеарност, није нов. Нелинеарни механизам јавио се још у црквеним литургијским текстовима (који се за сваки дан и за сваку нову службу другачије комбинују). Ту је за нелинеарну структуру једног сакралног, али и књижевног дела првога реда, узет календар. (Павић, 2005: 53)

Иако Павић у литургијским текстовима види корене нелинеарности, изузев чињенице коју је он навео, значајно је да су црквени литургијски текстови имали изузетно чврсту структуру која се ни у ком случају није смела реметити због њихове сакралне димензије. Због тога треба бити пажљив у тумачењу литургијских текстова као претече нелинеарности у Павићевом стваралаштву. Потпуну слободу, у комбиновању делова текста, добијамо тек када тексту одуземо сакралност.

Стил *плетеније словес* можемо пратити од рановизантијске хагиографске књижевности као и касније у руској књижевности кијевског периода. У српској књижевности развој *плетенија словес* можемо пратити од 13. до 18. века, а врхунац је доживео у 14. и 15. веку. За овај стил веома је значајан однос према речима. Он је прелазео у сакралну димензију и представљао је покушај да се читаоцу пренесе суштина мисли.

Плетеније словес почива на вери у *истоветност речи и суштине, светог писма и божје благодати*. (Дамјанов, 2002: 91)

Својом тежином и загонетношћу, стил „плетенија словес“ (плетења речи или речима) нагони средњовековног читаоца на интензивну умну делатност, изазивајући дубоке емоције у доживљају сакралних суштина иза напрегнутога, необичног израза. (Богдановић, 1991: 65)

Као што је већ наглашено у претходном одељку, Павић верује у сакралну димензију написаног, као и у чињеницу да редослед читања има значаја. Можда данас не можемо говорити о сакралној димензији књижевног дела у оном смислу у коме се о томе говорило у, на пример, средњовековној књижевности, али можемо говорити о

¹⁹ Било би занимљиво позабавити се различитим верзијама истих песама које су нам данас на располагању и видети какве су разлике међу песамама забележеним у различитом времену и на различитој територији и реконструисати хоризонт очекивања тадашњих читалаца зависно од њихове културе и традиције.

потрази за скривеним смислом дела и о значају проналажења правог редоследа читања одредница, о чему Милорад Павић говори у *Претходним напоменама*.

Српски писци епохе барока показивали су иновативан однос према књижевности. Пре свега, то се односи на језичка истраживања, као и на експерименте у тексту (акустичке, визуелне и лексичке). Форма до које су долазили писци епохе барока изискивала је напоре у одгонетању. Текст се често могао читати на неуобичајен начин, на пример с десна на лево, одоле на горе, укосо, често су користили акростих и слично. Павић користи њихово искуство како би навео читаоца да до значења дође тек након што уклони *препреке* које му задаје форма. Онеобичавање форме водило је до веће умне делатности.

Песме се у бароку јављају украшене гравурама, орнаментима, а срећемо их и у комбинацији са бакрорезима. Визуелна компонента веома је значајна за овај тип стваралаштва. У мултимедијалном издању *Хазарског речника* визуелну компоненту чине слике и анимације које се налазе у склопу текста и које читаочеву пажњу усмеравају на још нешто изузев самог текста. Милорад Павић објавио је 2007. године *Љубавне песме принцезе Атех из Хазарског речника* које су илустроване сликама Драгана Стојкова, који је урадио циклус слика по мотивима из *Хазарског речника*. Због тога тумачење ових слика није потпуно без текста и обрнуто. У овом делу као коаутори јављају се уметници из две области – књижевности и сликарства.

Посебан значај за дело Павића, у епоси барока, има стваралаштво Захарије Стефановића Орфелина. Њему је Павић посветио значајно место у својој *Историји српске књижевности барокног доба*. Иновације које је Орфелин увео у књижевно стваралаштво имају мноштво сличности са делом Милорада Павића. Други аутор кога би требало поменути јесте Христофер Жерафовић. У *Стематографији*, збирци стихова, први пут се јавља магични квадрат у коме се ишчитава име онога коме је дело посвећено (Арсеније Четврти).

На крају би требало споменути да је спајање вербалних и визуелних елемената значајно за поетику авангардног стваралаштва. Пре свега, поменућемо сигнализам. Инспирацију за експерименте уметници су проналазили и у новој технолошкој *цивилизацији*, али њихови корени налазе се у претходно поменутој епоси барока. Шездесетих година, представници визуелне поезије, окупили су се око мултимедијално усмерене групе ОХО (Словенија), а у српској књижевности значајни су зенитизам Љубомира Мицића, као и дадаистички и надреалистички експерименти.

Начин на који Павић користи знања претходних епоха и праваца у књижевности веома је продуктиван. Он прилагођава оно што је преузето из претходних епоха савременом читаоцу. На овај начин видимо да ново окружење у коме се нашло књижевно дело не значи пекид са традицијом него нов однос према њој.

4. Аутопоетички искази

*(Претходне напомене, Предговор андрогином издању
Хазарског речника и есеј Почетак и крај романа²⁰)*

Аутопоетичка свест писаца постмодерне оријентације довела је до тога да Павић има сталну потребу да промишља своја дела и на теоријски начин. Такође, то доводи и до окретања, када је о форми дела реч, нелинеарним књижевним обрасцима. У Павићевом стваралаштву имамо роман-лексикон (*Хазарски речник*), роман-укрштеницу (*Предео сликан чајем*), роман-клепсидру (*Унутрашња страна ветра*), роман-тарот (*Последња љубав у Цариграду*). Павић у аутопоетички интонираном есеју *Почетак и крај романа* наглашава како је сваки од наведених романа изванредан формални експеримент, али и да, пре свега, свака од ових форми романа нуди читаоцу да сам изабере начин на који ће прићи делу. У обзир треба узети и чињеницу да Павић никада није два пута понављао исту форму романа. Дакле, Павић је свестан не само значаја форме дела у постмодерној прози, него и улоге читаоца, односно промене рецепције дела.

Како је *Хазарски речник* први нелинеарно структуриран роман у опусу Милорада Павића, *Предходне напомене* и *Предговор андрогином издању Хазарског речника* значајни су текстови за сва дела која је Павић касније писао, а која имају нелинеарну форму.

У *Претходним напоменама* Павић наглашава сакралну димензију књиге. Ово *Хазарски речник* повезије са *Библијом* као једним од дела које се може назвати протохипертекстом. Тако је редослед бирања одредница, по аутору, веома значајан јер

[...]само онај ко уме правим редом да прочита делове једне књиге
може наново створити свет. (Павић, 2003: 33-34.)

Такође, аутор наглашава да

20 Поред ових текстова који су свакако најзначајнији када је реч о Павићевом схватању нелинеарне форме дела треба указати и на друге у којима је проговорио о овом питању: *Гатање као компјутерска игра* у ком је Павић изнео размишљања о хипертексту романа *Последња љубав у Цариграду*, *Кратка историја читања*, *Књига у новоме миленијуму*, *Роман без речи*, *Има ли оловка будућност*, *Ex libris или ex CD?*.

[...]читалац који би из редоследа одредница могао да ишчита скривени смисао књиге одавно је ишчезао са земље, јер данашња читалачка публика сматра да је питање маште искључиво у надлежности писца и да је се та ствар уопште не тиче. Поготову када је реч о једном речнику. За таквог читаоца није потребна ни клепсидра у књизи, која упозорава кад треба променити начин читања, јер данашњи читалац начин читања не мења никад. (Павић, 2003: 34)

Оваквим изјавама Павић провоцира читаоца да не чита дело линеарно, већ да открије други начин читања, а провокација је оно што је потребно модерном читаоцу.

Пошто је начин читања Павић и желео да промени, пронашао је форму романа као најадекватнији начин да упути читаоца ураво на то да треба, односно да може да пронађе неки други начин читања, а не само линеарни. Редослед читања одредница је, као што се може видети из ових цитата, веома значајан за долажење до скривеног смисла дела, али пошто писац није у могућности да *реконструира првобитно издање речника*, одреднице се не налазе на истим местима као у том издању²¹. Аутор ово наводи као главни недостатак књиге. Ова мистификација чина читања веома је занимљива за критичаре, јер је нелинеарна структура дела један од најзначајнијих доприноса *Хазарског речника* модерној књижевности. Такође, ово представља одређени изазов за читаоца. Аутопоетички елементи у *Претходним напоменама* и *Предговору андрогином издању*, функционишу као упутства читаоцу и њихово занемаривање значило би отклон од ауторовог схватања сопственог дела.

У *Предговору андрогином издању Хазарског речника* Павић се већ у првим реченицама позива на разлику између *реверзибилних* и *нереверзибилних* уметности. С обзиром на то да је књижевност *нереверзибилна* уметност Павић у *Хазарском речнику* покушава да промени њену природу (у оној мери у којој то књижевно дело допушта):

По мом осећању уметности се деле на реверзибилне и нереверзибилне.

Постоје уметности које кориснику (реципијенту) омогућују да делу приђе

21 Наравно, реч је о својеврсној мистификацији и о поступку који је чест у постмодерни. Првобитно издање речника не постоји, већ се писац ограђује наводећи овај податак. Сличном поступку прибегава и Данило Киш у чијем стваралаштву поступак реконструкције има једну од кључних поетичких улога. Борислав Пекић се у *Ходочашћу Арсенија Његована* служи поступком пронађеног рукописа итд. Модерном читаоцу више није довољан ауторитет аутора, него аутор мора да пронађе начин да *убеди* читаоца у истинитост онога о чему пише. Павић, попут Данила Киша, подлеже поступку документовања, односно аргумендовања.

са различитих страна, или да га чак обиђе и осмотри мењајући смер разгледања по сопственом нахођењу, као што је случај са архитектуром, скулптуром, или сликарством, који су реверзибилни. Постоје такође оне друге уметности, као што су музика или књижевност, које личе на једносмерне улице, по којима се све креће од почетка ка крају, од рођења ка смрти. Ја сам одавно желео да књижевност, која је неревверзибилна уметност начиним реверзибилном. Отуда моји романи немају почетак и крај у класичном значењу речи. Они су саздани у нелинеарном писму (*nonlinear narratives*). (Павић, 2003: 13)

Павић је, као што је наглашено у поднаслову (*роман лексикон у 100.000 речи*) маскирао роман, као литерарни образац, у нелитерарни, образац лексикона, и тиме добио већу слободу у нелинеарном струкуирању дела. Оваквим схватањем књижевности Павић је отишао и корак даље објавивши и хипертекст верзију романа чиме је форма *Хазарског речника* дошла до пуног изражаја. Аутор овим руши границе међу уметностима и даје ново одређење књижевности приближујући је визуелним уметностима.

Иако је *Хазарски речник* успео да се покаже у пуном светлу тек хипертекст верзијом, морали бисмо да обратимо пажњу на чињеницу да је већ у наслову аутор ово дело одредио као *речник*. Самим тим, овај роман подразумева одређену сређеност (иако се она разликује од језика до језика, односно од азбуке до азбуке). Хипертекст у многоме деконструише овакву сређеност, иако не можемо рећи да је уопште нема у хипертексту овог романа. Сређеност се, пре свега, односи на чињеницу да су поглавља у роману распоређена по азбучном реду како би читалац лакше пронашао одредницу која га занима, што одговара форми (речника) коју је Павић изабрао. Ипак, за речник је карактеристично и да читалац чита само оно што му је у том тренутку потребно, а не све одреднице. Наравно, ово се не односи на могућност линеарног читања дела, него на остале начине читања о чему ће касније бити речи.

Нелинеарност у дигиталном медију од антисистема постаје систем. И то пре свега систем који кореспондира са савременим начином мишљења и живота. Павић и сам наглашава да се у свакој реченици мора борити за свог читаоца, а та борба за читаоца може се односити и на питање форме. Са променом начина живота мењала се и рецепција књижевних дела. Савремени начин живота подразумева и недостатак времена за читање обимних дела, па у постмодерни кратка прича постаје основна

форма уметничког израза²². *Хазарски речник* можемо сагледати и као низ кратких прича које се склапају у целину како читање одмиче. Али то подразумева и чињеницу да читалац може да их чита засебно, или да бира оне одреднице које се преклапају, у зависности од тренутног интересовања или времена којим располаже. Аутор ове начине читања и предлаже, односно наводи као неке од могућности између којих читалац може да бира.

Есеј *Почетак и крај романа* писан је након што је објављен хипертекст *Хазарског речника*. Значај овог текста је најпре у томе што Павић пише о две верзије романа, предностима хипертекста у односу на штампано издање и у томе што проговара о потенцијалним хипертекстовима својих других нелинеарно структурираних дела, тако да ми данас имамо представу о томе како је аутор желео да приреди хипертекстове ових романа, па би потенцијални приређивач знао одакле да почне. Аутор у неколико текстова помиње да жели да промени начин читања, али овде помиње да

онај ко хоће да мења начин читања једног романа, мора да мења и начин писања тог романа. Треба дакле, створити такво дело које пружа могућност читаоцу да га користи као интерактивну прозу. (Павић, 2005: 15)

Колико је значајна промена начина писања дела за Павића говори и чињеница да он у есеју *Роман без речи* понавља ову мисао наводећи да се

романи за компјутер пишу на сасвим нов начин и служе се новом информационом технологијом која за последицу има и нов вид читања језичког уметничког дела. (Павић, 2005: 61)

Писац хипертекста, дакле, мора од тренутка када почне писање дела имати на уму нелинеарну структуру дела и чињеницу да оно не сме мењати суштинско значење са променом начина читања. Са друге стране, Павић је свесан тога да различити начини читања треба да отворе нове погледе на одређену тему.

У овом есеју Павић отвара још једно питање које је можда и најзначајније за форму хипертекста – питање краја хипертекстуалног дела:

Мора ли роман имати крај? И шта је заправо завршетак једног романа, једног књижевног дела? И је ли неизбежно само један? Колико један роман или позоришни комад може имати завршетак? (Павић, 2005: 16)

22 Павић у *Завршној напомени о користи овог речника* каже: *Речник је књига која тражећи мало времена свакога дана узме много времена кроз године.* (Павић, 2003: 499)

Павић је својим стваралаштвом покушао да покаже да дело може имати онолико завршетака колико писац, али и читалац, одреде и да садржина и крај дела могу да се мењају њиховом вољом.

5. Читалац као стваралац (Рецепција)

Писци постмодерне окрећу се истраживању нових могућности форме књижевног дела. На тај начин они отежавају рецепцију дела, али је истовремено чине и занимљивијом читаоцу који је спреман на такву врсту изазова. Павић је у томе отишао најдаље истражујући не само нову форму дела него и нови медијум, што је у српској књижевности представљало својеврсну иновацију.

Павић радо пише о стваралачком чину, о начину на који је мањао форму дела и приступ стварању, али за разлику од већине писаца Павић се стално враћа говору о читаоцу и о ономе што од њега очекује. Као што смо већ нагласили свест о иновативности форме сопствених дела нагонила га је да припреми читаоца за изазов који му нуди.

Виктор Шкловски је 1907. године у књизи *Уметност као поступак* употребио термин *отстрањеније* (или онеобичавање). По Шкловском који је сматрао да се наше опажање живота, па самим тим и књижевности, аутоматизује, функција уметности се заснива на отежавању рецепције дела, како бисмо дело *заиста видели*. Уметност је по Шкловском поступак *отежале форме*. Открити читаоцу свет на нов начин значило је по Шкловском једину могућност да се он замисли над тим светом. И у психологији је познато да човек након неког времена престаје да придаје пажњу ономе што се стално понавља, или престаје да опажа предмете који га окружују. Начин да то променимо јесте да ставимо предмет у ново окружење. Исто је и са књижевним делом. Уколико се нека тема или форма понавља, након одређеног времена читалац престаје да опажа новине. Тема Павићевог *Хазарског речника* није нова (нестајање једног народа), али форма јесте. Због тога се први критичари овог Павићевог романа нису бавили преваходно темом већ су пажњу усмерили на форму. Шкловски би вероватно рекао да је Павић на најбољи начин отежао читање овог романа.

Рецепција Павићевих дела о којима је реч у многоме је различита од дела која имају линеарни ток. Чињеница да читалац није само реципијент него да активно учествује

одређујући у потпуности (*Хазарски речник*) или делимично (*Звездни плашт*, *Стаклени пуж*, *Дамаскин*, *Кутија за писање*) ток, као и почетак и крај радње, мења значајно рецепцију ових дела.

Шездесетих и седамдесетих година 20. века теоретичари књижевности (Стенли Фиш, Џонатан Калер, Волфганг Изер, Ханс Роберт Јаус) указују на значај читаоца у процесу одгонетања значења дела. Јаус је указао на чињеницу да значење дела није објективно, као што су структуралисти покушавали да докажу, већ се актуелизује кроз процес читања. Уколико би дело вредновали онако како је Јаус предлагао, по томе да ли је испунило или изневерило хоризонт очекивања савремене читалачке публике, *Хазарски речник* би (и по томе) спадао у врхунска остварења.

Ролан Барт у *Смрти аутора* износи једну од кључних идеја за Павићево стваралаштво.

Када је једном Аутор уклоњен, жеља да се одгонетне текст постаје потпуно јалова. Дати тексту Аутора значи наметнути том тексту границу, значи снабдјети га коначним означеним, значи затворити то писање. (Ролан Барт, 1999: 178)

Бартова маргинализација аутора, његово уклањање у процесу одгонетања значења дела уздижу читаоца до тог степена да он постаје онај који ствара значење рађајући се у моменту када умире аутор.

Уклањање аутора [...] радикално мијења модерни текст [...] модерни скриптор рођен је у исто вријеме као и текст, он није ни на какав начин снабдевен бићем које би претходило или прелазило његово дјело, он није субјект коме је књига предикат; нема другог времена осим времена исказивања и сваки текст је писан „ту“ и „сада“. (Ролан Барт, 1999: 178)

Овакво схватање добија пуно шири смисао када се у обзир узме хипертекст. Читалац сада није ни само онај који ствара значење већ сам одлучује којим ће редом читати дело, као што од њега зависи и како ће оно почети или завршити. Овакво читање јавља се као креативни чин самог читаоца, па се он може схватити и као стваралац или коаутор. Милорад Павић је и сам говорио да након објављивања његове књиге настављају да живе самостално и да он више не може да утиче на то, чак и уколико *живот* настављају на начин који он није предвидео.

Иако је јасно да је аутор онај који одлучује колико ће слободе дати читаоцу, читалац је у улози истраживача текста и он је онај који одређује редослед поглавља. Однос читаоца према делу у великој мери сада зависи од начина читања, односно редоследа

поглавља, који сам изабере. Питање, не само форме, него и садржаја сада постаје релативно. Тако се прича склапа на начин који је одабрао сам читалац и информације, у зависности од избора редоследа поглавља, различитим редом долазе до читаоачеве свести. Павић је био свесан овога и о томе пише у есеју *Почетак и крај романа*:

Ја покушавам да променим начин читања романа у том смислу што сам повећао улогу и одговорност читаоца у стварању дела. Пребацио сам на њих одлуку о избору заплета и расплета романа, где ће почети, а где завршити читање, одлуку чак о судбини главних личности. Али да бих променио начин читања, морао сам, као што рекох, да променим и начин писања. (Павић, 2005: 24)

Суштина је у томе да наши хиљадама година уврежени и већ помало овештали начин читања можемо да изменимо. И то на тај начин, што ћемо са читаоцем поделити посао дајући му равноправније место у стварању књижевног дела. Дајући му могућност да сам крчи сопствени пут кроз роман, песму или причу, чија ће се садржина мењати у зависности од тога коју мапу читања је читалац изабрао. [...] Међутим, онај ко хоће да мења начин читања једног романа, мора да мења и начин писања тог романа. (Павић, 2005: 14-15)

Хипертекст може да пружи читаоцу лажан осећај да у потпуности влада текстом и да ток и исход радње зависе само од њега. Савремени читалац, односно човек у савременом друштву, жели да има осећај контроле над делом и аутор се поиграва управо овом чињеницом.

*Данас се читалац у књижевности суочава са једном релативно новом појавом, са новим типом итива, који нуди један релативно нов начин читања књижевног дела. То су **нелинеарно писмо и интерактивна књижевност**. (подвукла Ј.К)*

Да би читалац добио више права на креирање књижевног дела, писац то мора да му омогући стварајући једном новом техником, техником нелинерног писма, које ставља читаоца пред избор неколико стаза читања, али таквих да свака мења смисао итива. (Павић, 2005: 51)

У овом контексту би вредело поменути и теорију интертекстуалности која се, између осталог, заснива и на чињеницама да је аутор небитан и да не постоји могућност објективног сазнања већ да је дело вишезначно (плурално). Делећи *Хазарски речник* на

три књиге (хришћанску, јеврејску и муслиманску) Павић читаоцу даје наговештај да коначна истина не постоји и да је истина категорија која се мења временом.

6. У лавиринту Хазарског речника

Хазарски речник – роман лексикон у 100.000 речи (1984) преведен је на неолико десетина језика, 1985. године Павић је за њега добио НИН-ову награду, да би 1992. *Хазарски речник* био проглашен за роман деценије. *New York Times* га је прогласио једним од седам најлепших књижевних дела објављаних 1988. године у САД. У Француској је био на првом месту бестселера, а у Енглеској на трећем.

Поставља се питање због чега је *Хазарски речник* имао тако добру рецепцију, с обзиром на то да је писац потицао из земље чија књижевност није била толико позната. Одговор бисмо могли пронаћи у томе да је форма романа тада била у потпуности иновативна и да је изазивала чуђење првих читалаца, као и да је представљала изазов за критичаре. Промена начина читања дела управо је оно што је Павић желео да постигне.

Желео сам још мало да продужим век романа, за који сви у сутон XX века кажу да је у кризи; ја нисам тако мислио ја мислим да је свеколика књижевност и уметност стално, од када постоји у кризи и да се спасава из те кризе у борби да преживи. Верујем да је у кризи наш начин читања романа и трудио сам се да га променим. (Шомло, 1990: 166)

Ако бисмо за критеријум којим одређујемо вредност књижевног дела узели критеријум Цветана Тодорова да *тексту признајемо право на постојање у историји књижевности или науке само уколико уноси некакву промену у дотадашњу представу* (Тодоров, 1987: 10) уочили бисмо да и по томе *Хазарски речник* спада у врхунска остварења и то не само у српској него и у светској књижевности.

Павић у овом као и у другим романима разара традиционалну жанровску структуру поигравајући се жанровским могућностима и показујући његову неисцрпност. Пишући о рецепцији Павићевог дела у Француској Миливој Сребро наводи податак да су се први критичари, пре свега, трудили да *буду од практичне користи својим читаоцима, они су најпре кренули у потрагу за најбољим начином читања настојећи да открију најадекватнији и најлакши приступ овом речнику, са многобројним „улазима“.* (Сребро, 2006: 585-586) Из овога видимо да је форма романа била збуњујућа за прве критичаре, а самим тим и за читаоце. Иновативност форме овог романа лежи пре свега у нелинеарности. Као што се види из овога што је Сребро уочио првобитна реакција

била је нека врста шока. Проблем је био не само пронаћи адекватан начин читања него и тачно жанровски дефинисати дело које је Павић написао, чак је и само жанровско одређење *роман-лексикон*, дато од стране аутора, било недовољно јасно.

Форма романа значајна је и због тога што се Павић *помно клонио могућности да буде „свезнајући“ приповедач који само треба да „дозира“ причу.* (Бабић, 2000: 11) Одсуство свезнајућег приповедача окренуло је аутора читаоцу. Не само да је Павић дозволио читаоцу да сам бира на који начин ће почети и завршити читање романа него читалац *Хазарског речника* причу рекреира бирајући комплетан ток. Таква форма била је веома погодна за стварање хипертекста, док је фантастика била још погоднија за мултимедијални роман.

6.1. Од текста ка хипертексту

Хазарски речник састоји се од низа фрагмената које можемо ишчитавати нелинеарно, односно редоследом који нама, као читаоцима, највише одговара, али су ти фрагменти повезани у целину и дело добија пуни смисао тек када заокружимо читање романа.

Хипертекст *Хазарског речника* у најбољој мери осликава хипертекстуалну књижевност водећи нас кроз процес читања на сасвим нов начин. Као што је Павић нагласио *Хазарски речник* нема крај или га нема у класичном смислу те речи. И сам аутор у *Предговору андрогином издању* наглашава разлике које су присутне у преводима на различите језике, чак и на разлику присутну у два српска издања речника – ћириличном и латиничном²³. Роман се тако пред нама појављује попут скулптуре коју је могуће сагледати са свих страна.

Већ необично жанровско одређење *роман-лексикон у 100.000 речи* указује на значај хипертекста као књижевног поступка у овом делу. Хипертекст представља заправо *лабиринт* и поставља се питање да ли можемо престати да читамо овај роман када се једном упустимо у њега, јер сваки пут када прочитамо одреднице другим редом постоји могућност да се сагледавањем из новог угла, отвори нови аспект приче. Сам аутор у *Предговору андрогином издању* даје *упутство за употребу* где нам указује на неке од начина читања, на почетку се ограђујући чињеницом да су то само неки предлози и да ће читалац сам пронаћи начин који му највише одговара:

Али, корисника овог речника не би требало да обесхрабре ова подробна упутства. Он може мирне душе да прескочи све ове уводне напомене и да чита као кад једе: читајући, десним оком може да се служи као виљушком, левим оком као ножем, а кости да баца за леђа. И то је довољно. Може му се, додуше, десити да залута и да се изгуби међу речима ове књиге, као што је Масуди, један од писаца овог речника, залутао у туђим сновима и није више никада нашао пут натраг. У том случају не преостаје му ништа друго до да крене од средине на било коју страну, крчећи сопствену стазу. Тада ће се кретати кроз књигу као кроз

²³На пример, „*Хазарски речник*“ има структуру лексикона: то је „роман-лексикон у 100.000 речи“. (Павић, 2003: 14) Павић даље наводи и последње реченице превода на неколико језика како би показао на који начин се крај романа разликује у њима.

шуму од знака до знака, оријентишући се гледањем у звезде, месец и крст. Други пут ће је читати као птица тресигаћа, која лети само четвртком, а може је опет преустројавати и преметати на безброј начина као мађарску коцку. **Никаква хронологија овде неће бити поштована ни потребна.** (подвукла Ј.К) Тако ће сваки читалац сам склопити своју књигу у целину као у партији домина или карата и од овог речника добити као од огледала, онолико колико у њега буде уложио, јер се од истине – како пише на једној страници овог лексикона – и не може добити више но што у њу ставите. Књига се, усталом, не мора никад прочитати цела, из ње се може узети пола или само део, и на томе се може остати, као што се с речницима најчешће и чини. Што се више тражи, више се добија, па ће овде срећном проналазачу припасти све везе између имена овог речника. *Остало је за остале.*“ (Павић, 2003: 37-38)

Хипертекст *Хазарског речника* нуди читаоцу могућности које штампана верзија текста није могла понудити. Хипертекст укључује звук и слику што код читаоца ствара другачији ефекат приликом читања. Текст при том постаје само један од елемената дела, који можемо ишчитати само у садејству са сликом и звуком. Такође, с обзиром на чињеницу да хипертексту не можемо одредити тачан почетак, средину и крај сви делови текста, приликом избора одреднице, добијају подједнак значај. Управо то је Павић желео да постигне формом романа-лексикона, међутим, штампана верзија сама по себи подразумева постојање ових сегмената. Превођењем текста у хипертекст ово дело добија потпуније значење, а слобода читаоца постаје неупоредиво већа. Читање романа сада се може схватити и као игра, а не пуко ишчитавање текста. Тако Павић као један од могућих начина читања нуди *загонетну причу*.

Када кажемо да хипертекстом *Хазарски речник* добија потпуније значење мислимо на чињеницу да је Павић већ у штампаном издању покушао да *ослободи* читаоца линеарног начина читања. Ипак, штампана верзија, као што је речено, има почетак и крај, макар формално. Павић је сам нагласио разлику међу преводима на различите језике, тако да у различитим преводима различите одреднице заузимају ове позиције. Ипак, требало би нагласити да на почетку сваког превода стоје *Претходне напомене*, а на крају *Appendix I* и *Appendix II*. Хипертекст²⁴ нуди пуно већу слободу.

24 Наравно и хипертекст има неки почетак и крај, али пружа и већу слободу читаоцу. Пред читаоцем се појављује пуно већи број могућност већ на почетку.

Павић је предвидео да ни хипертекстом не би у потпуности решио овај проблем па је понудио неколико начина читања.

Улога читаоца постаје већа, али ни у ком случају пресудна, иако он донекле мења дело, аутор је тај који одређује крајње значење. Линеарни текст подразумева постојање одређеног значења до ког читалац треба да дође самим чином ишчитавања. Павић у *Претходним напоменама* и каже *никаква хронологија овде неће бити поштована ни потребна*. (Павић, 2003: 38) Иако (линеарно) књижевно дело тражи активног читаоца, читаоца који је способан да разуме (сва или бар већину) значења дела, та активност читаоца се битно мења када је реч о хипертексту. Читаоцу је сада пружена могућност да сам изабере начин на који ће *склонити* причу јер хипертекст подразумева чињеницу да нема *исправног*, унапред одређеног начина читања, већ је пред њим могућност избора, као и то да су сви фрагменти текста подједнако значајни. Такође, читалац, пред којим се на екрану појављује неколико могућности читања, а који не држи књигу у рукама, пуно једноставније прелази са одреднице на одредницу једноставним кликом на дати линк, али сноси и одређену одговорност за сопствене изборе.

Мада Павић читаоцу даје велику слободу, када говоримо о хипертексту *Хазарског речника*, не бисмо требали да заборавимо да је он настао превођењем текста у хипертекст. *Хазарски речник* намењен је првенствено штампању, а тек након развоја технологије и увиђања да *Хазарски речник* може успешно да се преведе у хипертекст направљено је и ово издање. Павић је и каснија дела, која је објављивао на Интернету, писао тако да могу да се штампају²⁵. Самим тим, иако ми не морамо испоштовати пишчева упутства, која даје на почетку романа, не бисмо требали да занемаримо њихов значај, јер нам откривају пишчеву (ауто)поетику.

Читалац са хипертекстом ступа у интерактиван однос и у зависности од сфере интересовања у датом тренутку бира начин читања текста. Тако, на пример, читалац *Хазарског речника* може да прочита одредницу до краја и да се онда врати на неки од понуђених линкова у тексту како би пронашао објашњење за неки појам или може прекинути читање, отворити понуђени линк, прочитати га и вратити се на одредницу чије је читање прекинуо како би је завршио. Овде би требало напоменути да иако хипертекст нуди читаоцу могућност нелинеарног читања то не значи да читалац не

²⁵ У есеју *Почетак и крај помана* Павић каже: *ја сам увек писао тако да се моја дела стварана у нелинеарном писму, дакле она интерактивна, могу објавити и читати и на „класичан“ начин, дакле у књизи, а не само на Интернету*. (Милирад Павић, 2005: 16)

треба да поштује одређени ред у тексту, макар онај који је сам успоставио. Уколико би сваки пут када постоји могућност преласка на други линк читалац читао следећу понуђену одредницу, не вративши се при томе да заврши претходну, читање не би било подуктивно и дело би изгубило смисао. Слобода која се пружа читаоцу је пре свега **слобода избора** начина читања, али он мора имати сопствени ред како би читање било смислено.

Мултимедијални садржаји, поред тога што допуњују значење, држе читаочеву пажњу. Већ у првим моментима, када почињемо са читањем романа, пре него што нам се пружи могућност избора начина читања, срећемо се са првим таквим садржајем. Реченица која је некад стајала на првим страницама књиге²⁶ сада се нашла пред нама прочитана од стране аутора. Тако се, оваквим развојем књижевности, догодило оно што до сада није било могуће, аутор се појавио пред читаоцем и директно му се обратио²⁷.

Када је реч о улози читаоца требали бисмо нагласити да писци и теоретичари хипертекста све више говоре о *књизи над књигама*, књизи коју би свако могао да дописује. Павић у *Претходним напоменама* даје читаоцу ову могућност:

То је отворена књига и кад се склопи, може се дописивати: као што има свог негдашњег и садашњег лексикографа, може стећи у будућности нове списатеље, настављаче и дописиваче. (Павић, 2003: 34)

26 *На овом месту лежи онај читалац који неће никада отворити ову књигу. Он је овде заувек мртав.* (Павић, 2002)

27 Изузев у колико не узмемо у обзир књижевне вечери и сличне догађаје. Али овде говоримо о читању дела и о комуникацији са читаоцем док чита дело, а не након завршеног чина читања или као уводу у читање и сл.

6.2. Начини читања

Хипертекст *Хазарског речника* пружа нам могућност да текст читамо на неколико начина: *обично читање*, *мултимедијално читање*, *читање кроз тунел*, *случајан избор*, као и на другим језицима: енглески и грчки, а скенирану имамо грчку, турску и хебрејску верзију романа. Сходно томе, читалац у зависности од својих интересовања може да изабере начин читања који највише одговара његовим интересовањима или да га мења у зависности од тренутних интересовања. На овај начин аутор пружа читаоцу могућност да осети пуно већу слободу него што је то случај са већином до сада објављаних хипертекстова. Шта више, читалац има слободу и да се определи за *класичан*, линеаран начин читања уколико то пожели (*обично читање*). Такође, Павић читаоцу нуди и *загонетну причу* у којој читалац помоћу доказа који се налазе око радног стола треба да пронађе убицу. Сви начини читања престављени су на путоказу на почетку дела и читалац само треба да кликне на начин читања који је одабрао.

6.2.1. Обично читање

Овај начин одговара линеарном и најмање је занимљив са аспекта хипертекста. Пре бисмо могли рећи да је ово електронски текст него хипертекст. Овакав начин читања одговарао би читаоцу кога Павић помиње у *Претходним напоменама*, односно читаоцу који није спреман да промени начин читања дела и који дело жели да чита линеарно. Ипак, и ова верзија романа садржи линкове и читалац може да промени начин читања уколико осети потребу.

Чак и име које је Павић одредио за овај начин читања – *обично читање* – говори о односу који он сам има према читаоцу који се опредељује за овај начин читања и о односу који има према линеарно структурираном тексту. За реч *обично* углавном везујемо значење нечег устаљеног, па и превазиђеног. Устаљеност и одговара линеарности када је о форми романа реч, јер то је начин читања са којим се срећемо од првог романа до појаве хипертекста.

6.2.2. Мултимедијално читање

Писци хипертекста се у последњих неколико година све више окрећу мултимедијалном роману. У уводном делу рада поменули смо роман *These Waves of Girls* који је, такође, мултимедијални, као и *My body* Шели Џексон.

Хипертекст *Хазарског речника* највише је дошао до изражаја комбиновањем хипертекста са сликом и звуком. Приликом читања романа до читаоачеве свести, поред текста, допиру слика и звук, као и анимације и видео записи што ствара потпуно нови ефекат. Музика се разликује приликом читања хипертекста и приликом читања скенираних верзија на грчком и турском, али разлика постоји и у преводу на енглески језик (у односу на верзију на српском језику). На овај начин Павић је спојио неколико уметности и свака од њих утиче на рецепцију оних других.

Када је о овом начину читања реч, један од најзначајнијих момената је чињеница да Павић инкорпорира у дело три видео записа и то у веома значајним сегментима текста и као што ћемо показати, у њима проговара о три веома значајне теме. О првом видео запису, који стоји на почетку хипертекста и о коме смо већ говорили, Павић чита реченицу:

На овом месту лежи онај читалац који неће никада отворити ову књигу.

Он је овде заувек мртав. (Павић, 2002)

Овај видео запис наћи ће се пред читаоцем хипертекста *Хазарског речника* независно од тога који начин читања бира. Други се односи на снове, који су веома значајна тема у Павићевом стваралаштву и којима би се могла посветити засебна студија. Трећи пут Павић се појављује пред читаоцем на крају поглавља Appendix II које је у штампаном издању било последње. Овај видео запис односи се на преплитање живота и књижевности. Пажљивијим увидом у избор делова текста који ће се пред читаоцем појавити у овој форми запажамо да нам они откривају можда и најзначајније теме у Павићевом стваралаштву – проблем рецепције, мотив снова и утицај књижевности на живот. Првим видео записом Павић одаје *почаст* читаоцу који никада неће прочитати његов роман. Тај читалац постоји само у свести оних који су дело прочитали. Када је о сновима реч они су један од најзначајнијих сегмената у оквиру фантастике у ауторовом опусу. Трећи видео запис односи се на једно од најбухватнијих питања књижевности, а то је да ли књижевност може и да ли треба да утиче на живот читаоца или читалачки чин треба да буде одвојен од стварности.

Поред видео записа ту је и слика која се налази у поглављу посвећеном Авраму Бранковићу. Из луле на слици почиње да излази дим, а затим је замењују две друге слике. Комбиновање различитих садржаја, условно речено, *тера* читаоца да делу приступи на други начин и да почне да га сагледава са других аспеката.

У преводу на енглески језик читалац може да слуша поглавља која се односе на принцезу Атех, а не да их чита, док видео записи и анимације остају исти као и у српском издању.

6.2.3. Читање кроз тунел

На први поглед *читање кроз тунел* може нам се учинити слично па чак и истоветно са *случајним избором*. Једина разлика у том случају била би што овде читалац треба да кликне негде у простор тунела. Међутим, када пажљивије погледамо видимо да нас тунел води кроз три књиге (зелену, жуту и црвену), па ми у ствари бирамо једну од књига које су нам понуђене и у том случају избор није у потпуности случајан иако не можемо бирати тачну одредницу крећући се кроз тунел. Овим начином читања читаоцу је, пре свега, понуђено да изабере један од три, религијска, аспекта романа.

Мултимедијални приказ тунела, као и његово значење, упућују нас на нешто мрачно и затворено, али једним кликом читалац се може наћи у *отвореном* простору хипертекста.

6.2.4. Случајан избор

Читалац који се определи за *Случајан избор* нема удела у бирању одредница које ће читати него програм одређује редослед којим се појављује следећа одредница. Такође, читалац који се определи за овај начин читања не може да бира ни једну од књига (зелену, жуту или црвену), као што је био случај са *Читањем кроз тунел*.

Овај начин читања доводи у питање једну од најзначајнијих особина хипертекста – слободу избора. Могли бисмо да се запитамо да ли је овакав начин читања хипертекст или би он могао да представља неки други аспект књижевности. С друге стране избор представља само опредељење читаоца за овај начин читања. Иако је слобода избора бирања одредница доведена у питање друга битна особина хипертекста, свакако и најзначајнија (нелинеарност) овим је остала ненарушена.

6.2.5. Загонетна прича

За читаоце који воле изазове и игру мултимедијална верзија романа нуди могућност читања кроз загонетну причу. Ладице, списи, телефонски именик, писма, белешке нуде могућност откривања убице и тако *Хазарски речник* можемо жанровски одредити и као криминалистички роман, жанр који је све популарнији у српској књижевности последњих година.

Пред читаоцима се налази слика стола и он треба да открије иза чега се крију линкови са подацима, односно читалац треба да пронађе где су у столу смештени подаци. Ту су полицијски списи, телефонски именик, писма и сл. Рецимо, занимљиво је да читалац може да пронађе, поред података о ликовима, односно осумњиченима и салвету исписану бојама, а касније и податак да су боје код Хазара имале одређена значења, словне ознаке. Такође, дато је и тумачење боја. Уколико се читалац упусти у тумачење видеће да је на салвети бојама исписано АЈАСОФИЈА. Касније, читалац треба ову реч да унесе као лозинку да би видео шта се крије иза тог линка (*Грешиси, она није тамо*). Детективска прича је, заиста, пре игра, јер читалац нема увид у цело дело већ само у одређене делове романа значајне за мистерију коју читалац треба да реши (откривање убице).

Овде се Павић највише приближио компјутерским играма, посебно њиховим првим верзијама, за које смо рекли да су садржавале више текста него што је данас случај. Овај начин читања могао би да нам послужи као добар увод у будућност када ће се књиге, сигурно, читати и у 3D технологији, па бисмо могли да се запитамо (на основу овога што нам је Павић понудио) како би изгледало 3D издање *Хазарског речника*.

7. Звездани плашт

Роман *Звездани плашт* објављен је 2000. године, док је *допуну штампаној верзији романа* објављена 12. априла 2000. године на *Пројекту Растко*²⁸. На почетку романа стоји:

Пред вама је нека врста „уради сам хороскопа“. Пошто се овде може бирати, најбоље би било да читатељка почне ову причу одељком „Минотај мрзи будућност“, а читалац одељком „Глава на таџиру...“ овде, дакле, постоји женска и мушка мапа читања звезда. Што се краја тиче, можете сами да га удесите. Али, о том потом. (Павић, 2000: http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/bikivaga/index_c.html)

Овај роман не бисмо могли да назовемо правим хипертекстом, односно хипертекстом у ужем смислу. Последња два поглавља (објављена на *Пројекту Растко*) налазе се и у књизи док се два поглавља (Агатина писма) налазе само на Интернету (www.khazars.com/ongaudi/). Самим тим овај роман се разликује од других хипертекстова које је Павић објавио. Да би прочитао дело и добио комплетну слику, читалац је морао да комбинује два начина читања и што је важније два различита медија. Тако се читалац нашао између једног вековима устаљеног начина читања и другог чији развој можемо пратити тек неколико последњих деценија. Онај читалац који је желео да прочита дело до краја није имао избор који је имао читалац *Хазарског речника* након појаве хипертекста, није могао да се определи за штампано издање или хипертекст већ је морао да их комбинује.

Хипертекстом, у овом делу, можемо сматрати само *допуну штампаној верзији романа*, првенствено због тога што је хипертекст уско везан за компјутерску презентацију. Са становишта хипертекста нама је ово последње поглавље најзначајније. Сходно нашој теми пажњу ћемо посветити издању које се налази на Интернету.

Пре него што почне читање пред читаоцем се налази кратко упутство како да чита ово поглавље. Могућност слободног избора овде је сужена и односи се само на прва

²⁸ http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/bikivaga/index_c.html

два дела, читалац може да бира само поглавље којим ће почети читање. Као и у предговору *Хазарског речника* Павић и овде наглашава да је читаоцу пружена могућност да сам бира редослед читања неких поглавља. Уз то, писац препоручује и којим поглављем би било пожељно да читање почне читалац, а којим читатељка (читатељки је препоручено да прво прочита *Минотај мрзи будућност*, а читаоцу *Глава на тањиру*), иако они не морају да испоштују пишчеву жељу. Остала поглавља морају се читати линеарно без икакве могућности да се нешто промени уколико не желимо да нарушимо структуру дела.

Два поглавља романа налазе се само на Интернету и писац у роману наводи адресу на којој их можемо пронаћи²⁹. То су два, већ поменута, писма.

Као сведочанство о овом боравку у Шпанији постоје Агатина писма о Гаудију послата електронском поштом (подвукла Ј.К) Архондули, која их је окачила на Интернет и сада се та писма могу наћи и прочитати на адреси: www.geocities.com/ongaudi/ под насловом „Гаудијеве штале“ и „Гаудијеве спаваће собе“. (Павић, 2006: 107)

Чињеница да се Павић у први мах није определио да та два поглавља (писма) објави на свом сајту показује да се он и овде поигравао чињеницама и фикцијом, покушавајући да увуче читаоца у свет романа приказујући фикцију као стварност.

Поглавље *Рибе* засновано је на епистоларној форми. Међутим, у 21. веку писмо више није устаљени начин комуницирања, заменио га је е-mail. Иако аутор у поднасловима овог поглавља наводи *Прво писмо*, *Одговор на прво писмо* итд. имамо јасне индикаторе да се овде не ради о обичним писмима него о е-mail-овима. Оно што упућује на овакав закључак јесте чињеница да се испод сваког поднаслова налази *Subject* у коме је сажето наглашено о чему се ради у писму (*Subject: Шеснаест дана и педесет ноћи* (Павић, 2006: 89), *Subject: Време у тетрапаку* (Павић, 2006:92) итд). Такође, Павић је и за е-mail-ове које је Агата полала Архондули рекао са су то писма о Гаудију послата електронском поштом (Павић, 2006: 107).

У овом роману долазе до изражаја и аутопоетичке мисли Милорада Павића на које ћемо скренути пажњу. Навешћемо најважније:

²⁹ У издању *Звезданог плашта* из 2006. године (Милорад Павић, *Звездани плашт, Астролошки водич за неутуђене*, Дерета, Београд, 2006) наведена је Интернет адреса www.geocities.com/ongaudi/ на којој се више не могу пронаћи Агатина писма о Гаудију. Писма се налазе на адреси www.khazars.com/ongaudi/.

[...] постоје различити начини читања књига. Неки су тајни. „Рашичитавање“, или читање „унакрст“ (понекад се каже и „на сроке“), спреда међу такве“ (Павић, 2006: 21)

Без обзира на то, ја и данас памтим вашу реченицу: „Књижевност води у будућност читалац, а не писац“. (Павић, 2006: 89)

Чија је стварност она права, неvirtуална? (Павић, 2006: 94)

У првом цитату аутор поново проговара о тајним начинима читања³⁰ и мистификује своје дело. У другом цитату Павић се поново бави рецепцијом дела наводећи читаоца као најзначајнијег за опстанак једног дела у историји књижевности. Последњи наведени цитат за нас је најзначајнији. Већ сама реч коју је Павић одабрао (*невirtуална*) указује на нови медиј у уметности и упућује нас на чињеницу да је Павић у новом медију видео нове могућности за уплив фантастике.

Један од најзначајнијих момената, када је реч о улози читаоца представља могућност коју аутор пружа на крају (овог поглавља, али уједно и крају романа), а то је да читалац проналажењем и уклањањем Минотајевог имена из сна спасе везу протагониста. На Интернету читалац то чини тако што маркира пасусе које је потребно избацити и они кликом на дугме испод поглавља бивају уклоњени. Тако читалац има могућност да бира да ли ће јунаке оставити на оној тачки на којој су се нашли на крају романа или ће учинити нешто да спасе њихову везу. За разлику од *Хазарског речника* или прича *Стааклени пуж* и *Дамаскин* читалац овде не бира само почетно поглавље већ свесно одлучује о судбини главних ликова.

30 О овоме смо говорили и поводом *Хазарског речника*.

8. *Стаклени пуж и Дамаскин*

Обе приче³¹ о којима ћемо говорити – *Стаклени пуж (Предпразничка повест)* и *Дамаскин (Прича за компјутер и шестар)* – објављене су 1998. године на Интернету у оквиру Пројекта *Растко*³².

Док се у *Хазарком речнику* читаоцу пружала могућност да изабере један од начина читања и редослед поглавља, у причи *Стаклени пуж* читалац (насумично) бира почетак и крај. Како би читалац могао да прати причу аутор на почетку ове приче каже:

Читалац може сам да изабере почетак ове приче. Ако чита с компјутера прва два поглавља „Госпођица Хатченсум“ и „Господин Давид Сенмут“ – лебдеће пред њим напоредо у лажном електронском бескрају (подвукла Ј.К) и почетак приче изабраће кликом миша на једно од ова два имена.

(Павић, 1998: <http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/puz/index.html>).

Значи, како би уопште почео да чита причу, читалац мора да се определи за поглавље којим ће почети читање, а након тога да се врати на поглавље које је прескочио. Читалац се у овој причи среће са два рачвања, на почетку и на крају, док средишњи део остаје исти и читалац не може да га мења. На крају, читалац као и на почетку има могућност да бира које ће поглавље оставити за крај, односно, читалац насумично бира како ће завршити причу. Ни овде читалац не може да занемари поглавље које није изабрао, већ мора да се врати на њега како би заокружио причу.

У обе приче, на рачвањима се читалац опредељује за једну од перспектива из које је прича испричана, а друго поглавље приказује исти догађај из друге перспективе. Тако се

31 Сходно чињеници да у поднасловима стоји *предпразничка повест (Стаклени пуж)* и *прича за компјутер и шестар (Дамаскин)* ова два дела одредили смо као приче. Требало би нагласити да у *Ваишачком младежу* у издању Матице српске из 2009. године у поднаслову стоји *три кратка нелинеарна романа о љубави*.

32 Прича *Стаклени пуж* објављена је у јулу 1998. године и може се пронаћи на адреси <http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/puz/index.html>, док је за причу *Дамаскин* наведено да је објављена 1998. године у Београду, а њу можемо пронаћи на адреси http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/damaskin/index_c.html.

укрштањем ових поглавља добија свеобухватна слика и читалац може да види шта је један од актера, из чије је перспективе текла прича, занемарио, а шта је за њега било битно. Такође, читајући поглавље испричано из перспективе другог лика читаоцу се даје разрешење одређених сегмената приче, али се са друге стране, неки други аспекти приче мистификују. Овакав приступ аутора битан је за карактерисање главних ликова, али и за ауторов однос према половима, о чему ће касније бити речи.

Средишње поглавље у причи *Стаклени пуж*, чије место не можемо мењати аутор назива *средишњом копчом*. Оваквим именовањем аутор читаоцу даје дознања колико тај део приче има значаја за њену форму и значење. То средишње поглавље носи наслов *Кћи која се могла звати Нифуруре*. Након што ишчита ово поглавље пред читаоцем се налази текст:

ДРУГО РАСКРШЋЕ

*Читалац може сам да изабере крај ове приче. Исход збивања зависи од тога да ли ћете најпре прочитати поглавље **Украсна свећа** или најпре поглавље **Упаљач**.*

(Павић, 1998: <http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/puz/index.html>)

Овде је читаоцу наглашено да од његовог избора зависи *исход збивања* у причи. Читалац самим тим има удела у креирању краја приче, јер неизвесност онога што ће се догодити као и разлог експлозије бивају разрешени у једном од ова два поглавља, док нас крај другог поглавља наводи на погрешан закључак. Ово читаоцу даје дознања да више не чита причу традиционалне форме у којој од њега ништа не би зависило него би његово било само да читање приведе крају.

За разлику од приче *Стаклени пуж* где читалац бира почетак, у причи *Дамаскин* прва два поглавља имају чврсту структуру и не можемо им мењати место. Та два поглавља, под насловима *Зидари* и *Ручак* уводе читаоца у радњу. Тек након ова два поглавља читалац се среће са *Рачвом првом*, где може да бира између две опције: *Трећи храм* и *Палата*. Након што прочита ова два поглавља, од којих ни једно не би требао да занемари, читалац наилази на *Рачву другу* где бира између поглавља: *Спаваћа соба* и *Трпезарија*. Рекли смо да у причи *Стаклени пуж* аутор *упозорава* читаоца да од његовог избора зависи *исход збивања* овде читалац схвата да је завршио читање тек након што прочита другу од две одреднице понуђене на *Рачви другој*.

Када упоредимо форму *Хазарског речника* са формама ове две приче видимо да је у њима слобода избора ограничена. Ипак, не бисмо смели олако да занемаримо чињеницу да ове приче нису линеарне структуре, а нелинеарност је најважнија карактеристика хипертекста.

9. Борхесови вртови и Павићеви лавиринти

Указали смо на оно што је могло послужити Милораду Павићу као образац за нелинеарно писмо. Посебну пажњу посветићемо Борхесовој причи *Врт са стазама које се рачвају* пошто сматрамо да постоје јасни индикатори који указују на чињеницу да је и она могла да утиче на Павићево дело, посебно на *Хазарски речник*.

На почетку позабавићемо се самим насловом Борхесовог дела. Свакако да је, сходно нашим интересовањима, у наслову најважнија реч *рачвају*. Хипертекст се дефинише као дело које је нелинеарно и које се грана/ рачва у неколико смерова. Реч рачвање нас упућује на чињеницу да се пред нама налази неколико путева, или када је о књижевности реч, неколико различитих могућности и да бисмо требали да изабермо неку од њих. Међутим, у овој причи Борхес се запитао шта би било да не морамо да изаберемо само једну од могућности које су нам понуђене, него да можемо у исто време да се определимо за све њих.

У причи *Стаклени пуж* Милорад Павић користи назив *раскриће*, а у причи *Дамаскин* назив *рачвање* да означи места на којима напушта линеарну структуру приповедања. Назив *рачвање* имамо и у наслову ове Борхесове приче и он исто као и код Павића указује на нелинеарност.

Указаћемо на проблем рецепције дела која су иновативна, као и на проблем времена у делима ова два аутора. У Борхесовој причи срећемо се са чињеницом да нико пре Стивена Алберта није успео да протумачи дело Цуи Пена. Тек је неко рођен у 20. веку (након Ајнштајнове теорије релативитета?) могао да увиди на шта је мислио аутор који се бавио проблемом који ће тек након њега бити постављен. Односно, тек је Стивен Алберт, који је занемарио границе које су до тада постојале успео да дође до циља, да протумачи Цуи Пенев лавиринт. Истим проблемом Павић се бавио у својим есејима, причама, романима. У предговору *Хазарског речника* он се бави читаоцем који није спреман да промени начин читања дела и који самим тим није у могућности да у потпуности протумачи то дело. Лавиринт који је изградио Цуи Пен заправо је *невидљиви лавиринт времена* (Борхес, 2006: 60) што је заваравало претходне проучаваоце који у лавиринту нису видели метафору.

Веровао је у бескрајне временске низове, у разгранату, вртоглаву мрежу разилазећих, сустичућих и напоредних времена. (Борхес, 2006: 61)

У Павићевом стваралаштву срећемо се са истом идејом. Павићеви јунаци (у сновима) прелазе најудаљеније просторне и временске дистанце. Међутим оно што се дешава ликовима у сновима увек оставља траг на живот истих, па у оквиру дела Милорада Павића можемо говорити о две или више егзистенција истог лика, најчешће у различитим временима, често удаљеним и по неколико векова. Попут Цуи Пена у Борхесовој причи, који је веровао да време није апсолутно, у Павићевом стваралаштву релативност времена и простора имају значајно место.

Када је реч о нелинеарној структури дела уочавамо низ сличности међу Павићевим делима и делом о коме Борхес пише у својој причи. Требало би обратити пажњу на следећи део Борхесове приче:

Застао сам, природно, код реченице: „Остављам различитим будућностима (не свим) свој врт са стазама које се рачвају“. Разумео сам готово истог трена; „врт са стазама које се рачвају“ заправо је несређени роман (подвукла Ј.К); израз „различитим будућностима (не свим)“ наговестио ми је слику рачвања у времену а не у простору. Поновно читање целог дела потврдило је ову теорију. У свим измаштаним текстовима, кад год се неки лик суочи са више могућности, по правилу се опредељује за једну и одбацује друге; у свом готово неразмрсивом тексту, Цуи Пен се опредељује – и то у исти мах – за све могућности. На тај начин он „ствара“ различите будућности и различита времена, који се такође умножавају и рачвају. (Борхес, 2006: 61)

У различитим одредницама *Хазарског речника* срећемо се са истом причом испричаном из неколико перспектива. Тако имамо одреднице које се понављају у све три књиге и ни за једну од *истина*, изречених из перспективе хришћанске, јеврејске или муслиманске, не можемо рећи да су тачне или нетачне. Оно што је речено у свакој од њих јесте истина, али из сопствене перспективе. Ову идеју налазимо и у Борхесовој причи. Опредељење Цуи Пена у *исти мах – за све могућности* (Борхес, 2006: 61) веома је слично опредељењу писца *Хазарског речника* за приказивање приче из више перспектива, чији редослед читања читалац може да бира по сопственом нахођењу. Док се у линеарно организованом тексту дешавало да

кад год се неки лик суочи са више могућности, по правилу се опредељује за једну и одбацује друге (Борхес, 2006: 61).

писац хипертекста има могућност да испита шта би се десило да се његов лик нађе у свим тим ситуацијама, а читалац може да изабере да прочита једну, више или све верзије истог догађаја. Тако се текст разграно и у простору и у времену.

Још један значајан мотив у Борхесовој причи привукао је нашу пажњу. Једина књига коју је приповедач (Хси Пенг) запазио на полици Стивена Алберта јесу *рукописи „Изгубљене енциклопедије“ чији је приређивач био трећи цар Пресветле династије, а која никада није штампана* (Борхес, 2006: 59). У библиотеци у којој се налазила енциклопедија налазиле су се сједињене књиге са Истока и Запада. У целокупном Павићевом стваралаштву срећемо се са покушајем да протумачи или боље речено одгонетне тајну простора и људи који се налазе на споју ове две културе. У *Хазарском речнику* ово преплитање се најјасније јавља у преклапању три религије. Библиотека о којој је реч као и чињеница да се један западњак заинтересовао за проучавање дела источне културе такође су спона између Павићевог романа *Хазарски речник* и Борхесове приче *Врт са стазама које се рачвају*.

Енциклопедија, као дело које је намењено сакупљању и систематизовању знања из различитих области по форми је слична речнику и лексикону, а њен значај у Борхесовом делу потврђује и то што је она једино дело именовано у причи поред Цуи Пеновог лавиринта. Приповедач иманује цара као *приређивача* енциклопедије, док Павић у *Хазарском речнику* такође наглашава да је он његов приређивач.

10. Свет без граница

(Фантастика и хипертекст у стваралаштву Милорада Павића)

У својим делима Милорад Павић је значајно место посветио фантастици што је утицало и на форму тих дела. Фантастика у његовом стваралаштву заузима једно од кључних места. Хипертекст нам пружа могућност да фантастику сагледамо из још једног угла и доживимо је на нов начин. Овде се нећемо бавити фантастиком у комплетном стваралаштву Милорада Павића нити свим елементима фантастике у делима којима се бавимо у раду, него начином на који хипертекст мења сагледавање фантастичке компоненте.

Када говоримо о фантастици у Павићевим делима уочавамо ауторово инсистирање на релативности свих знања. Логика света у коме живимо и наша сазнања о истом бивају изврнута и читалац има осећај као да у стварности приче важе обрнута правила од оних у животу. У оквиру фантастике у опусу Милорада Павића посебно место заузима онирика. Преплитање стварности и сна карактеристично је за већину његових романа и прича, а често се срећемо са мотивом две егзистенције лика – једне у романескној стварности и друге у сну. Снови пружају и могућност путовања кроз време и простор што Павић непрестано користи.

Попут јунака у бајкама Павићеви јунаци без потешкоћа прелазе велике просторне и временске релације, а да то ретко изазива чуђење не само јунака него и читалаца. Сходно томе, корене Павићевог схватања фантастике треба потражити и у народном стваралаштву.³³

Хазарски речник почиње историјским подацима о Хазарима у *Претходним напоменама* или би тачније било рећи објашњењем одсуства довољног броја познатих података о овом ишчезлом народу³⁴. Аутор нам даје информације историјски познате, ³³ Павић у народној књижевности види и зачетке хипертекста, о чему је било речи у поглављу *Од кога је Павић учио?*.

³⁴ Иво Андрић је уносио велики број митова и легенди у причу када је писао о временима која су довољно удаљена од нашег времена и о којима читалац али и научник имају мање сазнања, док је пишући о временима нама блиским уносио више историјских података, а мање митова и легенди. Павић је као

али их меша са фикцијом. Информације које читалац добија недовољне су да би створио комплетну слику о Хазарима. Управо је одсуство историјских података било погодно за уметничку надоградњу и уплив фантастичке компоненте у дело. Павић брише границе између стварности и фикције и на тај начин што се непрестано поиграва стварним и псеудо документима, личностима и догађајима.

Хипертекст има значајну функцију када се сагледа у оквиру фантастичке компоненте у опусу Милорада Павића. Преплитање временских и просторних релација у делу укрштено са хипертекстом добија сасвим ново значење и доприноси додатној зачудности. Кроз три књиге *Хазарског речника* (црвену, зелену и жуту) аутор покушава да допре до коначне истине, али укрштене оне нам говоре да коначне истине о Хазарима нема, већ да она постоји само уколико се свака од ове три књиге сагледа засебно. Због тога Павић нуди читаоцу да сам склопи причу, а самим тим и истину до које се долази на различите начине у зависности од тога који начин читања бирамо³⁵. Ауторова самосвест о значају великог броја начина читања дела битна је аутопоетичка одредница.

Нелинеарно писмо хипертекста *Хазарског речника* пуно је сличније свету снова и асоцијативног повезивања.

То помало личи на напуштање линеарности писаног језика и враћа нас механизму који познајемо из снова и мисаоног тока. Или из усмене књижевности. (Павић, 2005: 15)

За Павића је асоцијативност пуно природнија од линеарности коју нам је наметнуо језик и штампарска технологија, па постаје јасно зашто је он трагао за начинима на које може да је превазиђе³⁶.

тему *Хазарског речника* одабрао не само време него и народ о коме постоји толико мало историјских података да самим тим представљају савршену подлогу за уплив фантастичке компоненте.

35 То што нам Павић нуди различите начине читања не значи да роман у потпуности мења значење у зависности од тога како га читамо, већ да су различити начини којима долазимо до значења. Ипак, сагледавање приче из различитих углова пружа нам могућност да променом перспективе уочимо елементе које смо, евентуално, превидели раније. У овом сегменту посебно долази до изражаја Павићев покушај да књижевност приближи реверзibilним уметностима. Тако променом перспективе, односно начина читања, у први план може да дође мотив који је читалац ранијим начином читања превидео.

36 Овде имамо у виду различите, нелинеарне, форме за које се опредељивао у романима.

Тако можемо да прелазимо са једне одреднице на другу не поштујући азбучни/абecedни ред по коме су распоређене одреднице, можемо у току читања једне одреднице потражити објашњење за појам који је поменут у тексту, па се затим вратити на претходну одредницу или читати упоредо појмове за које постоји одредница у све три књиге итд. Тако од одреднице до одреднице читалац, са јунацима, прелази различите временске и просторне раздаљине, праги снове јунака и слично. Владислава Гордић-Петковић запажа да

својим романима у облику речника, укритених речи, клепсидре и тарот карата Милорад Павић само реактуализује могућност књижевног јунака да егзистира у више равни. (Гордић-Петковић, 2004: 13)

Преплитање прошлости, садашњости и будућности долази до изражаја у комплетном стваралаштву Милорада Павића, а не само у *Хазарском речнику*. Хипертекст доприноси томе да читалац потпуније доживи ове прелазе и пружа му илузију путовања кроз време.

Фантастици доприносе и слике које се налазе у склопу романа, односно у мултимедијалном издању. Сlike, као и почетна сцена са птицом и путоказом подсећају на Science Fiction филмове и читалац може да добије утисак да се заиста налази у, временски и просторно, далекој земљи која је ишчезла као и Хазари, или да је у будућности. Поред слика посебан значај требало би дати анимацијама са којима се срећемо у неколико поглавља хипертекста. Тако пред нама слике почињу да се мењају, лула почиње да се дими, а као врхунски *догађај* у књижевности означимо тренурак када се аутор појавио пред читаоцима (или би у овом случају било умесније да кажемо гледаоцима) и прочитао им делове свог романа. С обзиром на чињеницу да је Павић у *Претходним напоменама* нагласио да је он *само* приређивач текста овакав поступак могао би да доведе читаоца у заблуду да дело које чита није фикција.

Виртуелна стварност³⁷ још увек је непознаница и њено спајање са књижевношћу доприноси јачању елеманата фантастике. Са једне стране можемо је доживети као варку и обману, извртнуту стварност (попут обрнутог одраза у огледалу), док је са друге стране можемо доживети као нешто отворено ка другим световима. Овај други начин доживљавања виртуелне стварности води нас у фантастику. Виртуелна стварност треба да престава оно што је лажно као истинито, па тако читалац може на тренутке доћи у недоумицу када је реч о фикцији.

37 Термин виртуелна стварност у овом контексту користимо условно. Могли бисмо пре говорити о елементима виртуелне стварности него о њој самој.

11. Читање и пол

У већини романа и прича Милорад Павић раздваја мушку од женске перспективе. Првобитно издање *Хазарског речника* имало је две верзије (мушку и женску) у причама објављеним на Интернету писац препоручује читаоцу и читатељки којим поглављем би било пожељно да свако од њих почне читање *Стакленог пужа* итд.

Мушка и женска верзија *Хазарског речника* разликују се у једном пасусу. Када је објављено *Андрогино издање* романа ове две перспективе су спојене и аутор је у *Предговору андрогином издању* објаснио свој поступак:

Често су ме питали где је разлика између мушког и женског примерка моје књиге. Ствар је у томе што мушкарац свет доживљава ван себе, у свемиру, а жена свемир носи у себи. (подвукла Ј.К) *Та се разлика огледа и у мушком, односно женском примерку мог романа. Ако хоћете, то је слика распада времена, које се поделило на колективно мушко и индивидуално женско време.* (подвукла Ј.К) (Павић, 2003: 15)

Најављен у Paris Match-и као прва књига XXI века, Хазарски речник данас улази у XXI век и еру Водолије само у женској верзији, коју читалац сада држи у руци, а мушка му се даје на увид у овом предговору. Дакле, док је у XX веку књига била двополна врста, у XXI веку постала је хермафродит, андрогин. Или нешто инцестуозно. У овом новом облику који је наметнула издавачка економија, можемо књигу да замислимо као место где женско време садржи мушко време. (Павић, 2003: 16)

У хипертексту је Павић задржао поделу на мушку и женску верзију романа. Избор између њих представља први у низу избора приликом читања овог дела.

Када је реч о подели на колективно мушко и индивидуално женско време треба рећи да је колективно сагледавање света било карактеристично за старије заједнице у којима је свако питање морало бити сагледано из перспективе колектива. У тим културама мушкарци су били они који су доносили одлуке значајне за цео колектив. У модерном свету човек се издвојио из колектива и почео да доноси одлуке без заједнице, својом вољом.

У причи *Стаклени пуж*, коју читалац може да пронађе на Интернету, постоје четири различита начина на која читалац може да прочита причу. На почетку приче *Стаклени пуж* Павић пружа читаоцу могућност да изабере којим ће поглављем почети читање. У *Стакленом пужу* пред читаоцем лебде имена главних ликова *Госпођица Хатчеспут* и *Господин Давид Сенмут* у којима писац описује исти догађај из две перспективе – мушке и женске. На овај начин Павић раздваја мушку и женску свест. То исто чини и на крају прича.

Пошто се овде може бирати, најбоље би било да читатељка почне ову причу одељком „Минотај мрзи будућност“, а читалац одељком „Глава на тањиру...“ Овде дакле постији женска и мушка мапа читања звезда. (Павић, 2006: 127)

Када упоредимо ова два поглавља видимо да се места која се *преклапају*, на којима је описан исти догађај, разликују. У свести мушког и женског лика изговорене реченице бивају другачије забележене.

Павић је у есеју *Почетак и крај књижевности* навео да

„Уликс“ има један од највеличанственијих финала у књижевности уопште. Женски завршетак једне мушке књиге. (Павић, 2005: 16)

То писца наводи на мисао о томе у којој мери се разликује мушка и женска свест. Прича *Стаклени пуж* може се схватити као говор о овоме. Госпођа Хатчеспут и Господин Давид Сенмут посматрају свет на два различита начина у којима уочавамо разлике у мушкој и женској свести (односно у мушком и женском доживљавању света).

С обзиром на чињеницу да се оределио за женску верзију *Хазарског речника* у андрогином издању као и на то да се пита да ли ће женско писмо спасити књижевност можемо закључити да је Милорад Павић извесну предност даје женском погледу на свет. Овде занимљивост појачава чињеница да су се у претходним епохама списатељице често опредељивале за објављивање дела под мушким именима како би се заштитиле од негативне критике, док у 21. веку имамо писца који фаворизује женско писмо.

12. Закључак

Иако је Милорад Павић хипертекст *Хазарског речника* и приче *Стаклени пуж* и *Дамаскин* објавио још 1998. године, а након тога наставио да објављује дела писана у новој форми (*Звездани плашт*, *Кутија за писање*, *Вештачки младеж*) у српској књижевности још увек нема писаца који су се осмелили да потпуније истражују нови медиј. Поједини писци имају своје сајтове на којима објављују поједина дела или критике посвећене њиховом стваралаштву. Због тога не чуди чињеница да до пре годину или две ни књижевна критика није посветила пуну пажњу хипертекстуалним остварењима Милорада Павића.

Хипертекстом *Хазарског речника* Павић је отворио ново поглавље у српској књижевности и приближио се савременом читаоцу, оном који је спреман да истражује нове могућности књижевности. Превођењем *Хазарског речника* из текста у хипертекст овај роман нашао се у окружењу за које је писан, иако писац тога није могао бити свесан када га је писао. Читање овог дела на тај начин је постало *учена забава*. Нови медиј пружио је могућност другачијег спајања текста, слике и звука који сада додатно утичу на значење.

У роману *Звездани плашт* најјасније се уочава шта се дешава у времену када штампарска технологија почиње да се замењује електронским медијем, па стога можемо закључити да последње поглавље, *Бик и вага*, носи симбилику и самом чињеницом да крај једног романа наговештава будућност књижевности.

Корени Павићеве нелинеарности сежу до најстаријег вида књижевности, до усменог стваралаштва. Павић је хипертекстом у свом стваралаштву показао како је могуће спојити утицаје из књижевне прошлости са новим медијем и да се он није појавио независно од традиције, иако је довео у питање традиционалну књижевност. Посебно место овде заузима књижевност барока којој је Павић посветио значајно место и у свом научном раду.

Када је о фантастици реч хипертекст је пружио додатну могућност поигравања категоријама времена и простора. Слике, анимације и видео садржаји, у којима се аутор појављује пред читаоцем, омогућили су нов уплив фантастике.

За крај ћемо поменути читаоца који је добио могућност да сваким читањем рекреира дело и који је постао *коаутор*. Толику слободу читаоци су осетили први пут у историји књижевности.

Значај хипертекста у делу Милорада Павића је и у томе што је аутор увео српску књижевност у савремене токове светске књижевности.

13. Литература:

1. Бабић, Сава, *Милорад Павић мора причати приче*, Нови Сад, Stylos, 2000.
2. Барт, Ролан, *Смрт аутора*, Приредио: Мирослав Бекер, У: *Сувремена књижевна теорија*, Матица хрватска, Загреб, 1999.
3. Богдановић, Димитрије, *Историја старе српске књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд, 1991.
4. Ерор, Гвозден, *О појму књижевног хипертекста*, Књижевна историја, Vol. 33, 2001, стр. 5-37.
5. Гордић-Петковић, Владислава, *Виртуелна књижевност*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2004.
6. Дамјанов, Сава, *Ново читање традиције*, Нови Сад, Дневник, 2002.
7. Дамјанов, Сава, *Српска постмодерна проза на крају 20. века*, Поља, Год. XLVII, Бр. 421, Нови Сад, 2002, <http://polja.eunet.rs> (консултовано 06.01.2008)
8. Дамјанов, Сава, *Историја читања као историја српске књижевности и културе*, У: *Апокрифна историја српске (пост)модерне*, Београд, Службени гласник, 2008, 207-217.
9. Клевјер, Руње, *Играње репрезентативном машином*, Поља, Год. MMX, Бр. 465, Нови Сад, 2010, 72-81.
10. Kurtz, Glenn, *From Work to Hipertext: Authors and Authority in a Reader-Directed Medium*, 1997, <http://glennkurtz.com/cgi-bin/iowa/essays/work/index.html>
11. Landow, George P, *Hipertext: the convergence of contemporary critical theory and technology*, www.cyberertsweb.org
12. Лиотар, Жан - Франсоа, *Постмодерно стање*, Братство-јединство, Нови Сад, 1988.
13. Малтроп, Стјуарт, *Victory Garden*, <http://iat.ubalt.edu/moulthrop/>
14. Мангел, Алберто, *Историја читања*, Светови, Нови Сад, 2005.
15. Милетић, Мирко, *Мултикултуракности и интеркултуралност хипертекста*, Међународни интердисциплинарни симпозијум Сусрет култура, Зборник радова, Књ. 1, Кримел, Будисава, 2010, стр. 65-74,

- http://www.ff.uns.ac.rs/biblioteka/digitalna/susret_kultura/2009/Susret_kultura_knjiga_1.pdf
16. Михајловић, Јасмина, *Слојеви и значења у „Гвозденој завеси“ Милорада Павића*, Књижевност, Год.42, Св. 12, 1987, 2107-2113.
 17. Михајловић, Јасмина, *Павић и хипербелетристика*, <http://www.khazars.com/гесерција/pavic-i-hiperbeletristika/> (консултовано 23.09.2011)
 18. Павић, Милорад, *Хазарски речник*, Београд, Multimedia Center Group, 2002.
 19. Павић, Милорад, *Хазарски речник: роман лексикон у 100.000 речи: андрогино издање*, Београд, Дерета, 2003.
 20. Павић, Милорад, *Роман као држава и други огледи*, Приредила: Јелена Павић, ПЛАТΩ, Београд, 2005.
 21. Павићеви палимпсести: зборник радова, Приредио: Сава Дамјанов, Фондација Рачанска баштина, Бајина Башта, 2010.
 22. Павић, Милорад, *Бик и вага*, Пројекат Растко 2000, http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/bikivaga/index_c.html
 23. Павић, Милорад, *Дамаскин*, Пројекат Растко, 1998, http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/damaskin/index_c.html
 24. Павић, Милорад, *Стаклени пуж*, Пројекат Растко, 1998, <http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/puz/index.html>
 25. Поповић, Тања, *Речник књижевних термина*, Logos Art, Београд, 2007.
 26. Повијест умјетности у сликама, 2002 - Повијест умјетности у сликама, Умјетност од претхисторије до наших дана, Текст: Gilles Plazy, Предговор: Jean Lacouture, Leo-commerce, Ријека, 2002.
 27. Смутс, Арон, *Јесу ли игре уметност?*, Поља, Год. ММХ, Бр. 465, Нови Сад, 2010, 82-92.
 28. Сребро, Миливој, *Картезијански дух и византијски мајстор акробаија, Рецепција дела Милорада Павића у Француској*, Летопис Матице српске, Књ. 478, Св. 4, Нови Сад, 2006, 581-608.
 29. Станојевић, Борислав, *Могући/потребан развој драматургије – „Генералне линије“ приче компјутерске игре*, Поља, Год. ММХ, Бр. 465, Нови Сад, 2010, 93-97.
 30. Тодоров, Цветан, *Увод у фантастичну књижевност*, Рад, Београд, 1987.

31. Томашевић, Бошко, *Хиљаду равни: трансверзални ум, нелинеарно писање, књижевни хипертекст и крај Гутенбергове галаксије*, Поља, LI (441), 2006, <http://polja.eunet.rs> (консултовано 05.07.2008)
32. Фишер, Кејтлин, *These Waves of Girls*, yorku.ca/caitlin/waves (консултовано 10.08.2011)
33. Џексон, Шели, *My body - a Wunderkammer*
http://collection.eliterature.org/1/works/jackson__my_body_a_wunderkammer/body.html (консултовано 10.08.2011)
34. Шомло, Ана, *Хазари или обнова византијског романа: разговори са Милорадом Павићем*, Београд, BIGZ: Српска књижевна задруга: Народна књига, 1990.
35. Званични сајт Милорада Павића: www.khazars.com
36. Званични сајт Џорџа Лендоуа: <http://www.landow.com/>

Садржај: