

МИЛОРАД ПАВИЋ
(1929–2009)

ВЛАДИМИР ПАПИЋ

**ХАЗАРСКИ РЕЧНИК МИЛОРАДА ПАВИЋА
КАО ПРОФЕСОРСКИ РОМАН – ИЗМЕЂУ
МЕЛОДРАМЕ И КРИМИНАЛИСТИЧКОГ ЖАНРА**

САЖЕТАК: Рад представља анализу романа *Хазарски речник* (1984) Милорада Павића у контексту жанра професорског романа у ком проналазимо елементе како криминалистичког и детективског романа, тако и барокних књижевних врста. Тумачићемо како седамнаестовековни слој Павићевог романа, представљен путем стваралачке реконструкције записа о дубровачким покладним комедијама, посредством криминалистичког жанра бива повезан са савременим слојем *Хазарског речника*. Преступ који чини Самуел Коен доводи нас до Хотела „Кингстон” у Истанбулу, и до убиства два универзитетска професора која су проучавала *Хазарски речник*, као и заточења трећег – др Дороте Шулц. Демони који не дозвољавају да се наруши поредак света у ком они обитавају онемогућавају реконструкцију *Речника*, али и разрешење криминалистичког заплета. Натприродни елементи романа и путовање кроз време такође доводе у питање извесност света који познајемо. На сличан начин се и жанровске конвенције доводе у питање: став о вези мелодраме и криминалистичког романа се у *Хазарском речнику* испоставља као повезаност жанрова који наступају када се мелодрама и кримић *исцроше* – покладне комедије и (анти)криминалистичког романа.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: професорски роман, савремена српска књижевност, барок, криминалистички жанр, постмодернизам, компаратистика

Хазарски речник, први роман Милорада Павића, објављен је 1984. године и у критици врло брзо препознат као „први роман ХХI века” (*Paris Match*). Формално и садржински необичан, заснован је на испитивању нелинеарних могућности читања и представља отклон од пасивизације позиције читаоца и реалистичког приповедања у српској књижевности. Конципиран је као речнички триптих који говори о Хазарима, несталом народу, из перспективе хришћанства, ислама и јудаизма, постмодернистички подривајући веру у јединствену историјску истину.

У идејним и садржинским слојевима *Хазарског речника* Павића идентификујемо и као писца и као универзитетског професора¹ и научника. Милорад Павић је као књижевни историчар обухватио периоде српске књижевности од грофа Ђорђа Бранковића до Војислава Илића, с посебном пажњом српској научној јавности и читалачкој публици представивши барокне тенденције у српској књижевности, као и дело Гаврила Стефановића Венцловића. Према важно име српске науке о књижевности, Милорад Павић бира свој даљи пут искључиво као писац. Радећи на свом роману-првенцу, 8. децембра 1979. увече, оставља запис: „Од сада се више не бавим науком о књижевности.”²

Јован Делић увиђа да Павић успешно и вешто комбинује научну форму лексикона и белетристичку форму романа, а његово, Еково и Павличичево дело спецификује помоћу термина „професорска имагинација”, који подразумева „постојање рационалног плана, ученост, ауторску самосвијест, богату интертекстуалност, али и професионалну упућеност у модерне трендове и склоност ка фантастици као једном од видова рационалне комбинаторике”³

¹ Термин *професорски роман* (der Professorenroman) појављује се први пут у немачкој књижевности друге половине ХIХ века (в. Otto Kraus, *Der Professorenroman*, Henninger, Heilbronn 1884). У контексту историје немачке књижевности он има пејоративно значење и представља вид културноисторијског романа незнатне уметничке вредности, у чијем је фокусу позитивистички однос према историји. Како су његови аутори научници и универзитетски професори, циљ је презентовати њихову ерудицију, пре него креативност и моћ имагинације. У ХХ (и ХХI) веку термин професорски роман мења своје значење. Између педесетих и осамдесетих година прошлог века долази до заснивања жанра универзитетског романа у англофоним књижевностима и до његове експанзије. Иако се у англофаној теорији књижевности неретко изједначавају термини професорски и универзитетски/кампус роман, водићемо се тиме да *differentia specifica професорског романа* јесте занимање – биографија његовог аутора, док тема или место радње не морају да буду везани за свет академске заједнице или универзитетског кампуса.

² Цитат је наведен према фотографији Павићевог записа у: *Милораг Павић*, прир. Јелена Марићевић Балаћ, Издавачки центар Матице српске, Нови Сад 2019, 332.

³ Јован Делић, *Хазарска ѓризма: ѓумачење ѓрозе Милорага Павића*, електронско издање доступно на: <http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/studije/jdelic-prizma.html>. Приступљено 9. 2. 2024.

– на чему се и заснива грађење криминалистичког и детективског романа.

Павићев аутопоетички текст „Барокни слој у *Хазарском речнику*”, објављен у часопису *Дело* 1986. године, указује на сродности с *Именом ружје* Умберта Ека – као што Еко опонаша стил средњовековних летописаца, тако и Павић своје читаоце види као грофа Ђорђа Бранковића, Гаврила Стефановића Венцловића, Арсенија III Чарнојевића или Захарија Орфелина. То су „дакле писци српског барока, одавно покојни” – а „они који завире у моје раније књиге наћи ће у њима песме и прозне одељке писане старим језиком српског барока, језиком који сам учио од поменутих писаца и којим нико осим мене већ дуго не пише”.⁴ Поред тога, Павић избегава да о чињеницама из прошлости говори на основу њиховог тумачења у XX веку, као што и Еко сопствену садашњост познаје само преко телевизијских екрана, а живи средњовековно. Стога Павићев белетристички опус можемо да посматрамо и као *необарокни*.⁵

Криминалистички заплет романа јесте оно што повезује барокни и савремени слој *Хазарског речника*, што је у складу са ставом да је криминалистички жанр наследник и метаморфоза барокне мелодраме.⁶ Такође, седамнаестовековни слој у ком су главни ликови демони и писци речника, а доминантан садржај потрага за *Хазарским речником*, у XX веку смењује писање о *Речнику*, као и ликови који му научно приступају (др Исајло Сук, др Абу Кабир

⁴ Милорад Павић, „Барокни слој у *Хазарском речнику*”, *Дело*, 6, 1986, 1–8.

⁵ Линда Хачн у *Поејици постмодернизма* истиче став Севера Сардуја о *необароку* као ексклузивно шпанском феномену и виду постмодернизма, иако бисмо и романе нехиспанских аутора, за шта је *Хазарски речник* свакако пример, у извесном смислу могли посматрати као необарокне.

⁶ Међу јужнословенским теоретичарима се генеза мелодраме често наводи од њеног развоја у француској драмској традицији 18. и 19. века. У овом контексту њу карактеришу романтични и сензационалистички заплети са срећним крајем, као и публика из средње и ниже класе која је необразована, наивна и некритички оријентисана, без искуства неокласицистичког театра, а циљ њеног одласка у позориште јесте забава. Ипак, развој мелодраме можемо пратити од античког позоришта и Еурипида као најмодернијег и најтрагичнијег од свих песника (према Аристотелу), преко мелодрамских елемената у Шекспировим драмама, све до филма и жанровских романа. Овај жанр је дуго сматран уметнички безвредним, али нови историзам доводи у питање таква тумачења, сматрајући их елитистичким. Вилијам Шарп (Sharp) пореди трагедију, комедију и мелодраму, закључујући да се мелодрама разликује од друге две драмске врсте и фокусира се на племенитост хероја који би да промени друштво, а не на његову глупост. У трагедији друштво одбацује таквог јунака, док га мелодрама враћа јер је вољан да се промени, или зато што друштво сматра да је то потребно. По Шарповом мишљењу, у мелодрами је проблем или у друштву (које мора бити поправљено), или у јунаку (који мора да се поправи у складу са тим друштвом) (в. William Sharp, „Structure of Melodrama”, у: *Themes in Drama: Melodrama*, ed. James Redmond, Cambridge University Press, London 1993), што је такође сродно поставкама детективе и криминалистике.

Мувајија и др Дорота Шулц). О криминалистичком жанру и његовим везама са бароком говори и Павао Павличић. Хрватски компаратиста и писац кримића истиче да мелодраму карактеришу јаки спољашњи ефекти и нагли преокрети (својствени и радњи и ликовима) – у њој искрсавају нове чињенице и ликови, а неочекивано се откривају и њихове тајне. Кримић такође тежи спољашњим (додуше, интелектуалним) ефектима који морају да задрже читаочеву пажњу, као и многобројним преокретима. Павличић наводи и то да и у криминалистичком роману, као у мелодрами, „све ради појединац, да тај појединац увијек води неки свој властити рат против злочина и да све овиси о његовим особним карактеристикама”, а посебно осећањима. Такође, аутор указује на историјски развој жанра – крајем 18. века, у јеку популарности мелодраме, кримић се „постепено издиференцирао из пучког штива у којем је било и пустоловине, и љубави, и злочина, и загонетке”⁷ Павличић наводи и то да су оба жанра заправо пучки уметнички облици, те је њихова рецепција повезана – имају истоветну публику.⁸ Везе између мелодраме и криминалистичког романа можемо увидети и у неопходности срећног краја, односно успешног разрешења мистерије, што се, ипак, у постмодернизму доводи у питање.

У Павићевом роману спознајемо неколико начина да се умре, тј. да се „прошлост и будућност сударе у субјекту”⁹ што је најочитије у судбини хазарске принцезе Атех, усмрћене „истодобно словима из прошлости и из будућности”¹⁰ Чињеницу да *Хазарски речник* убија откривамо још у „Претходним напоменама”, у којима приређивач преноси причу о отровном примерку Даубманусовог издања, која је сродна криминалистичком слоју *Имена руже* – и Екови и Павићеви јунаци умиру током листања и сазнавања тајни књига које су у средишту заплета. На тај начин сам чин смрти бива повезан са знањем и завером, онај ко превише (са)зна – мора да умре, као у кримићу. *Verbo carum factum* су последње речи на деветој страни које види непокорни или неверник који се усудио да чита забрањени речник, пре него што постане „набоден на своје срце као на чиоду”¹¹ Демонски примерак *Речника* сеје помор и на друге начине – не прихватајући да књига буде затворена крстом, дух

⁷ Pavao Pavličić, *Sve što znam o krimiću*, „Filip Višnjić”, Beograd 1990, 119.

⁸ Павличић објашњава да мелодрама више не постоји, бар не у књижевности, али да је *мелодрамајичносћ* и даље актуелна, како у кримићу – где је једино стално присутна, тако и у другим жанровима кроз које се провлачи (љубавном, вестерн, SF или порно роману), па и у тзв. уметничкој књижевности.

⁹ Кристијан Олах, *Књиџа-Бої: (Посћмодерна) духовносћ у Хазарском речнику Милорада Павића*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2012, 139.

¹⁰ Milorad Pavić, *Hazaraki rečnik*, Vulkan izdavaštvo, Beograd 2014, 38.

¹¹ Исто, 21.

се још више разгоропади и почне да убија укућане у сну. Књига преображава и убија и Јоанеса Даубмануса враћајући му наказно тело и „осмех блаженства”, а грешка Теоктиста Никољског у препису *Житија Св. Пејтра Коришкої* изгладњује до смрти монаха Лонгина, спремног да предузме подвиг свог посвећеног узора.¹² Теоктист стога закључује да је човека довољно претворити у књижевни лик да бисмо могли да га убијемо „у цигло два реда”.¹³ Писање није само чин стварања већ и уништења, *le petite mort* далеко сродна ејакулацији. У *Хазарском речнику* умире се и као родитељ, онолико пута колико је мала смрт током полног чина довела до стварања новог живота – тако Мокадаса ал-Сафер, који је оплодио десет хиљада девица, умире на десет хиљада начина одједном, за свако своје дете – „његове смрти разнеле су га на тако ситне делове да од њега није остало ничега осим ове приче”.¹⁴ На атипичан начин страда и Ефросинија Лукаревић, о чијој судбини остаје забележена бугаршtica *Лайинка дивојка и влашки војвода Дракул*, у којој девојка скончава оплођена белом трском, рађајући брзу кћер – сопствену смрт.

Двоструко убиство у хотелу „Кингстон” доводи у криминалну везу сва три двадесетовековна истраживачка приступа хазарској полемици – хришћански и исламски професор су убијени, док је јеврејска научница осумњичена за убиство. Они, као инкарнације седамнаестовековних писаца *Хазарскої речника* (Бранковића, Масудија и Коена), и сами страдају будући да су истраживачи који су се превише приближили предмету своје потраге. Проучаваоци *Хазарскої речника* морају страдати да не би успели да га саставе, прочитају на прави начин и одгонетну, чиме би призвали бога и уништили демоне. Праву истину не могу да спознају представници традиционалних верских учења, већ јеретици Бранковић (патаренство, богумилство, претхришћанска учења), Масуди (арапски херметизам) и Коен (кабала, есенска учења). Тако је и *Хазарски речник* забрањена, опасна и јеретичка књига, која у себи не садржи једну универзалну истину, попут религијске догме. Кристијан Олах закључује да „још један парадокс ове књиге лежи у томе што ђаволи наступају као противници реализације пројекта ‘хазарског речника’, с једне стране, и чувари светског поретка, с друге стране, а то све значи да су на себе преузели улогу бранитеља ‘истина’ званичних религија”.¹⁵ На тај начин би демони *Хазарскої речника*

¹² На овај начин монах Лонгин покушава да превазиђе своју људску природу и постане светац, због чега мора да страда.

¹³ Исто, 262.

¹⁴ Исто, 158.

¹⁵ К. Олах, нав. дело, 211.

поступали као Еков слепи Хорхе, који постаје сам ђаво тежећи да одбрани догму од (за њега) јеретичких ставова.

Павићеви ликови мигрирају и у криминалистичком слоју романа препознајемо оне барокне – пре свега Ефросинију Лукаревић и Самуела Коена, који мењају улоге, односно маске.¹⁶ И у седамнаестовековном слоју романа истражује се кривично дело. Карневалско време, време маски, замене идентитета, забаве, привидне слободе и привремено легализованих порока, карактерише *mundus inversus*, а „три главне карневалске теме – храна и њој сукладни процеси храњења и пражњења, затим људска сполност, најчешће хипертрофирана, бестијална и гротескна, те насиље – омогућују катарзу сличну казалишној”.¹⁷ Неки од Павићевих извора за писање о старом Дубровнику јесу полицијски списи, правни акти који су дефинисали статус Јевреја у дубровачком гету, као и посебно сурове покладне комедије – *иудијаше*. Извор за писање одреднице о Коену јесте рад Мирослава Панџића о анонимној покладној комедији (*buffa*) названој *Син вјереник једне мајере*,¹⁸ са карактеристичном сценом обрезивања, која је изазвала побуну увређених дубровачких Јевреја, а затим и истрагу и судски процес. Карневалско време афирмише жељу да се креирањем прозног (односно позоришног) дела непријатељ учини смртним, а његово уништење могућим и дозвољеним. На тај начин и Коен постаје литерарни јунак ког је дозвољено понизити и повредити као маскираног Јеврејина, а затим казнити и протерати у смрт.

Милорад Павић ове литерарне и историјске изворе прилагођава потребама *Хазарској речника* и „наводи као референцу на живот Коенових предака, а не самог Коена, литерарног савременика конфликтног глумца Антуна Кривоносовића”.¹⁹ У *Хазарском речнику* Коен, глумац Никола Риги и Кривоносовић о покладама 1689.

¹⁶ Јелена Марићевић принцезу Атех види кроз седам барокних маски: троструку маску принцезе Атех, Ефросинију Лукаревић, покојну сестру Кир Аврама, Калину, Ђелсомину Мохоровичич, Дороту Шулиц и Вирцинију Атех (Јелена Марићевић, „Барок у белетристичком опусу Милорада Павића”, необјављена докторска дисертација, Филозофски факултет, Нови Сад 2016, 113). Ауторка принцезу Атех доводи у везу са сиренама и, посредно, са Држићевом *Тиреном*, док ми сматрамо да је о принцези Атех могуће говорити и као о јединственом миту *Хазарској речника*, а да је свака одредница о њеним хипостазама заправо митска прича која се трансформирала у мелодраму, или њен савремени облик – криминалистички жанр.

¹⁷ *Leksikon Marina Držića*, дигитално издање доступно на: <https://leksikon.muzej-marindrzic.eu/>. Приступљено 9. 2. 2024.

¹⁸ Miroslav Pančić, „Sin vjerenik jedne matere: dubrovačka komedija iz XVII veka”, *Anali Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku*, 2, 1953, 209–216.

¹⁹ Владимир Папић, „*Хазарски речник* Милорада Павића у контексту дубровачке драмске традиције”, рад доступан на: <https://www.kcns.org.rs/agora/>

(историјски је то била 1683. година)²⁰ припремају цудијату, у којој се Папа-Самуел и други Јевреји извргавају руглу, а сам Коен бива претучен. Оптужени Риги (у архивским записима упамћен по узнемиравању и исмевању Јевреја у дубровачком гету) пред судом се клео да је мислио како на волујским колима возе и муче глумца Кривоносића, а не Коена. Риги је Коену „код велике фонтане откинуо нос с маске, код мале фонтане изложио гомили да га плује, на плаци прид двором откинуо му руку (начињену од сламе у чарапи)”,²¹ те није приметио ништа необично док Жудио, пред сцену бешења, уместо карактеристичне опорукe није прочитао песму која није подсећала на цудијату већ на изјаву љубави у маскерати (посвећену јеврејском демону Ефросинији Лукаревић). Суд је установио да Риги није крив, док је Коен кажњен изгнанством због непоштовања закона који прописује да се о покладама Јевреји не смеју мешати са хришћанима. То изгнанство Коен не сматра неправдом већ судбинским путовањем на ком сања трећу смрт Аврама Бранковића, односно убиство др Сука у хотелу „Кингстон”, након чега се и Коен „пробуди у своју смрт”.²² Како је време у *Хазарском речнику* под влашћу ђавола и тече у оба смера, казна за преступ у седамнаестом доводи до могућности разрешења злочина у двадесетом веку.

Знак распознавања Ефросиније у савременом слоју и мушком телу биће два палца – она постаје Мануил,²³ четворогодишњи син белгијске породице Ван дер Спак, који др Дороти Шулц, новом Коену, заљубљено поставља питање: „Јеси ли ме познала?”²⁴ Рачуница је јасна, поновни сусрет након 1689. јесте уследио тачно 293 године касније – 1982. у Цариграду, што остаје забележено и на полеђини хотелског блока, чиме се завршава андрогини латинични примерак *Хазарског речника* на српском језику. Такође, породицу Ван дер Спак видимо као инкарнацију демона из седамнаестовековног слоја романа, њени чланови су Никон Севаст (мајка), Јабир Ибн Акшани (отац) и Ефросинија Лукаревић (син).

Овај злочин очигледно има жанровски „наслеђене” мелодраматичне елементе – одредница о др Дороти Шулц писана је у епистоларној форми, и у писмима која пише сама себи сазнајемо да је

hazarски-recnik-milorada-pavica-u-kontekstu-dubrovacke-dramske-tradicije/. Приступљено 9. 2. 2024.

²⁰ У овом периоду долази до повлачења мелодраме са дубровачких позорница, и повратка комичних врста на њихове репертоаре.

²¹ М. Павић, *Hazarски речник*, 212.

²² Исто, 227.

²³ Дечаково име указује на Христа, што је још једна од парадоксалних травестија хебрејског демона.

²⁴ Исто, 246.

узрок њеног бола љубомора изазвана љубавним троуглом. Она не може да поднесе да спава са супругом и његовом раном, коју му је у рату начинио неки Сарацен – Абу-Кабир Муавија. Дорота води љубав са супругом Исаком и његовим двојником – професором на Каирском универзитету, због чега на конференцији у Цариграду планира да изврши управо злочин из страсти:²⁵

Али, нећу да те лажем и даље. Не долази он то да види мене. Долазим ја у Цариград да најзад видим њега. Одавно сам израчунала да нам се струке укрштају и да ће, ако само будем ишла по научним скуповима, морати да нам се укрсте и стазе. У мојој ташни лежи саопштење о хазарској мисији Тирила и Методија и испод саопштења један S & W модел 36, калибра 38. Хвала ти на узалудним покушајима да узмеш на себе др Абу-Кабира Муавију. Сада га узимам на своју душу.²⁶

У другом апендиксу пренесен је „Извод из судског записника са исказима сведока у случају убиства др Абу-Кабира Муавије”, из ког сазнајемо да је сведочење Вирциније Атех, у ком оптужује четворогодишњег сина Ван дер Спакових, одбачено, а она проглашена неурачунљивом. Др Шулц је ослобођена оптужби за Муавијино убиство, с алибијем да је у том тренутку убијала др Сука, чији је последњи трзај био покушај да разбије јаје које би му продужило живот, а коме је тога дана истицао рок.²⁷ Уместо њега – спасена је књига. Функцију јајета које поседују др Сук и Петкутин, Кристијан Олах види у очувању последњег примерка Даубманусовог *Хазарског речника*, несталог из собе у којој је почињен злочин, док се од људске судбине не може побећи јер „када се прошлост и будућност сударише у њему и здружише га баш у часу када је стигао да здружи оно јаје”.²⁸

За криминалистички слој романа важне су и његове формалне особине, односно постојање мушког и женског примерка. „У женском примерку, уместо интелектуалном, рационалном и трагичном, предност се даје осећањима, интуицији, радости тренутка стварања”,

²⁵ У односу на претходне тумаче, који истичу важност дистинкције између термина криминалистички и детективски жанр, називајући *Хазарски речник* детективским романом, сматрамо да оваква одређења не могу бити бескомпромисно коришћена када се говори о делима која нису класични примери жанровске књижевности, а управо злочин који планира др Дорота Шулц указује на постојање и криминалистичког слоја овог романа.

²⁶ Исто, 244.

²⁷ „Како је Исајло Сук духовни син Аврама Бранковића, Аврам је, у часу када је био смртно рањен копљем, умро и Суковом смрћу” (в. К. Олах, нав. дело, 140).

²⁸ М. Pavić, *Hazarski rečnik*, 226.

заносу, екстази”;²⁹ док мушка верзија доноси други, рационалнији исход, неоптерећен страшћу и осветом и свестан дуализма на ком почива свет:

Могла сам потегнути ороз у том часу. Бољи нисам могла имати – у башти је био један једини сведок – и то дете. Али, десило се другачије. Пружила сам руку и узела тих неколико узбудљивих страница, које ти прилажем уз писмо. Узимајући их уместо да пуцам, гледала сам у те сараценске прсте са ноктима попут лешника и мислила на оно дрво које Халеви помиње у својој књизи о Хазарима. Мислила сам о томе да је свако од нас једно такво дрво: што више растемо увис ка небу, кроз ветрове и кишу ка Богу, тим дубље морамо понирати корењем кроз блато и подземне воде ка паклу. Са тим мислима прочитала сам странице које ми је пружио Сарацен зелених очију. Запањиле су ме и упитала сам с неверицом др Муавију откуда му.³⁰

Горан Радоњић *Хазарски речник* Милорада Павића види као пример метафизичке детекције, детективног романа који изневерава границе жанровске књижевности. Само читање *Хазарског речника* према Радоњићу захтева детективске способности, да би се у хаосу речничких одредница пронашле њихове одгонетке – роман „позива на домишљање, на успостављање веза које би помогле да нађемо рјешења за бројне мистерије које ова књига описује и које сама ствара”.³¹ Павићеве ликови „мигрирају из барокног у савремени слој повести о Хазарском речнику, као што се и мелодрамски слој романа претаче у (анти)криминалистички”,³² стога у *Хазарском речнику* није могуће доћи до једне, универзалне истине, а самим тим ни до разрешења двоструког убиства у Цариграду. Суд грешити, оптужује погрешну особу, док друго убиство остаје неразјашњено.³³ Стога не долази до велике победе детектива, односно добра, карактеристичне за детективски жанр. Немогућност разрешења загонетке и достизања статуса детективног романа јесте последица немогућности да се свет *Хазарског речника* декон-

²⁹ К. Олах, нав. дело, 161.

³⁰ М. Рајић, *Hazariski rečnik*, 15.

³¹ Горан Радоњић, „Метафизичка детекција у *Хазарском речнику*”, *Лейпциг Мајице српске*, 494, 1–2, 2014, 53.

³² В. Папић, нав. дело.

³³ Доказ да др Шулиц није могла да убије Сука јесте и у томе што у одредници о Коену сазнајемо детаље о трећој смрти Аврама Бранковића: „Бранковић је лежао у некој чудној постељи и неки мушкарац дохватио је јастук и почео њиме да га дави” (в. М. Рајић, *Hazariski rečnik*, 226). Из тога се да закључити да је убица отац породице Ван дер Спак, односно исламски демон Јабир Ибн Акшани.

струише и поново успостави на темељима добра. Демони не дозвољавају правилно читање *Речника* и креирање мистичног Адама којим би истраживачи и ловци на снове овладали временом и могли да „искорене зло и несавршенство света”.³⁴

Мср Владимир Д. Папић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за компаративну књижевност
Демонстратор
Докторске академске студије језика и књижевности
vladarapic98@gmail.com

³⁴ К. Олах, нав. дело, 210.