

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Нина Б. Живковић

**ПОЕТИКА ПРОЗЕ РАДОСЛАВА
ПЕТКОВИЋА**

докторска дисертација

Београд, 2023.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Nina B. Živković

**THE POETICS OF RADOSLAV
PETKOVIĆ'S PROSE**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2023

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Нина Б. Живкович

**ПОЭТИКА ПРОЗЫ РАДОСЛАВА
ПЕТКОВИЧА**

Докторская диссертация

Белград, 2023.

Ментор:

проф. др Михајло Пантић, редовни професор Филолошког факултета Универзитета у Београду

Чланови комисије:

Датум одбране: _____

Најискреније захваљујем
свом ментору, проф. др Михајлу Пантићу,
својој породици,
проф. др Владислави Гордић Петковић,
колегама и пријатељима
на подстицајима, саветима, помоћи, разумевању и стрпљењу.

ПОЕТИКА ПРОЗЕ РАДОСЛАВА ПЕТКОВИЋА

Сажетак

У докторској дисертацији *Поетика прозе Радослава Петковића* интерпретација пишчевих романа, приповедака и есеја усмерена је ка утврђивању суштинских исходишта његове поетике, као и начина на који се поменута исходишта рефлектују на нивоу најважнијих одлика Петковићевог стваралаштва, а то су: 1) постмодернистичко промишљање односа фикционалног и историографског дискурса; 2) испитивање начина и облика пројављивања метафоричке истине у свету уметности и процесу (ауто)имагинирања; 3) успостављање богатог и сложеног система интертекстуалних веза, које имају и своје наративне импликације; 4) трансформисање жанровских модела и динамичне измене приповедачких позиција у контексту игре приповедања; 5) присуство елемената фантастике; 6) обликовање симболички вишезначног и онтолошки удвојеног хронотопа који се ослања на плурализам успостављених референци и 7) промишљање људске егзистенције у особеном антибајковном кључу.

Као најважније тачке ауторске мисли издвојени су скептицизам (у епистемолошком, али и телеолошком кључу) и њему супротстављена нада у могућност откривања смисла (како у људском постојању, тако и у наративном процесу), која оправдава егзистенцијалне и приповедачке напоре да се до сањане сврховитости доспе.

Истраживању спроведеном у дисертацији *Поетика прозе Радослава Петковића* претходила је богата и идејно подстицајна књижевнокритичка рецепција. Међутим, о Петковићевој прози није до сада написана монографска студија која би на синтетичан начин представила кључне поетичке тачке његовог стваралаштва.

Синтеза коју ово истраживање настоји да пружи је књижевноисторијски контекстуализована – уз сагледавање места Петковићевог стваралаштва у оквирима српске (постмодернистичке) књижевности, она настоји да издвоји и најважније тачке и развојност остварених књижевнокритичких увида.

Резултати истраживања указују и на сложени однос аутоинтерпретације и узајамног семантичког богаћења између објављених књига и Петковићевих текстова штампаних у књижевним часописима, недељницима, дневним листовима, интервјуа и предговора издањима других аутора. Сви заједно откривају кохерентан и хомоген поетичко-идејни систем који је свој нуклеус имао већ на самим почецима пишчевог стваралаштва. Поменути нуклеус развијао се и снажио стално новим, инвентивим и за размишљање врло подстицајним аналогијама, у којима аутор види начин да се кроз загонетни хаос писања и постојања ипак и увек корача.

Кључне речи: Радослав Петковић, проза, историографска метафикција, фикционална истина, интертекстуалност, наративне стратегије, приповедач, фантастика, хронотоп, ликови.

Научна област: Наука о књижевност

Ужа научна област: Српска књижевност

УДК број:

THE POETICS OF RADOSLAV PETKOVIĆ'S PROSE

Abstract

In the doctoral dissertation *The Poetics of Radoslav Petković's Prose*, the interpretation of the writer's novels, short stories and essays is focused on determining the essential origin of his poetics, as well as the way in which the mentioned origin is reflected at the level of the most important features of Petković's creativity, namely: 1) postmodernist reflection on the relationship between fictional and historiographical discourse; 2) examining the ways and forms of the manifestation of metaphorical truth in the world of art and the process of (auto)imagining; 3) establishing a rich and complex system of intertextual connections, which also have their own narrative implications; 4) transformation of genre models and dynamic changes of storytelling positions in the context of the storytelling game; 5) the presence of fantasy elements; 6) shaping a symbolically ambiguous and ontologically doubled chronotype that relies on the pluralism of established references and 7) rethinking human existence in a special anti-fairytales concept.

The most important points of the author's thought are skepticism (in an epistemological but also in a teleological concept) and the opposite hope in the possibility of discovering meaning (both in human existence and in the narrative process), which justifies the existential and storytelling efforts to reach the dreamed purposefulness.

The research carried out in the dissertation *The Poetics of Radoslav Petković's Prose* was preceded by a rich and ideologically stimulating literary critical reception. However, no monographic study has been written about Petković's prose, which would present the key poetic points of his creativity in a synthetic way.

The synthesis that this research tries to provide is contextualized in literary history - while looking at the position of Petković's work in the framework of Serbian (postmodernist) literature, it also tries to single out the most important points and the development of realized literary critical insights.

The research results indicate a complex relationship of self-interpretation and mutual semantic enrichment between published books and Petković's texts printed in literary magazines, weekly and daily newspapers, interviews and prefaces to publications by other authors. Together, they reveal a coherent and homogeneous poetic and ideal system that had its nucleus at the very beginning of the writer's creativity. The mentioned nucleus was developed and strengthened by constantly new, inventive and thought-provoking analogies, in which the author finds the way to always walk through the enigmatic chaos of writing and existence.

Keywords: Radoslav Petković, prose, historiographical metafiction, history, fictional truth, intertextuality, narrative strategies, narrator, fantasy, chronotype, characters.

Scientific field: Literature science

Scientific subfield: Serbian literature

UDC number:

Садржај

1. Увод.....	1
1.1. Преглед истраживања – предмет, циљеви, методе	1
1.2. Радослав Петковић – биографија и библиографија	3
1.3. <i>Поетика</i> – књижевнотеоријско одређење и аналитичке импликације.....	5
1.4. Исходишта поетике Радослава Петковића.....	6
1.5. Стваралаштво Радослава Петковића и српска књижевност постмодернизма	13
1.6. Опус Радослава Петковића – романи, приповетке, есеји.....	23
1.6.1. Приче Радослава Петковића у антологијама приповедака.....	38
1.7. Књижевнокритичка рецепција прозе Радослава Петковића	39
1.7.1. Књижевнокритичка рецепција романа <i>Пут у Двиград</i> (1979)	39
1.7.2. Књижевнокритичка рецепција романа <i>Записи из године јагода</i> (1983)	42
1.7.3. Књижевнокритичка рецепција романа <i>Сенке на зиду</i> (1985).....	44
1.7.4. Књижевнокритичка рецепција збирке приповедака <i>Извештај о куги</i> (1989).....	47
1.7.5. Књижевнокритичка рецепција романа <i>Судбина и коментари</i> (1993).....	50
1.7.6. Књижевнокритичка рецепција књиге <i>Човек који је живео у сновима</i> (1998)	62
1.7.7. Књижевнокритичка рецепција романа <i>Савршено сећање на смрт</i> (2008).....	64
1.7.8. Књижевнокритичка рецепција есејистичке прозе Радослава Петковића.....	65
1.7.9. Синтетички поглед.....	67
2. Историја и фикција у прози Радослава Петковића.....	74
2.1. Постмодернистичке претпоставке о односу историје и фикције	74
2.2. Историографска метафикција	76
2.3. Визија историје у прози Радослава Петковића.....	78
2.4. „Историја дугог трајања“ у Петковићевој прози.....	81
2.5. О (идеолошком) разумевању прошлости у есејима Радослава Петковића.....	86
2.6. Историографска метафикција Радослава Петковића.....	93
2.6.1. <i>Пут у Двиград</i>	93
2.6.2. <i>Сенке на зиду</i>	94
2.6.3. <i>Судбина и коментари</i>	101
2.6.4. <i>Савршено сећање на смрт</i>	107
3. Истина и фикција.....	114
3.1. Теоријске претпоставке о односу истине и фикције.....	114
3.2. Истина уметности у роману <i>Сенке на зиду</i>	115
3.3. Лична истина у романима <i>Пут у Двиград</i> и <i>Судбина и коментари</i>	124
3.4. „Мала“, приватна истина у књизи есеја <i>Колумбово јаје</i>	130

3.5.	Лични простор среће у причи „Моје игралиште за голф“	132
4.	Интертекстуалност у прози Радослава Петковића	135
4.1.	Интертекстуалност и постмодернизам.....	135
4.2.	Књижевнокритичка рецепција интертекстуалности у Петковићевој прози.....	137
4.3.	Наративне и семантичке импликације интертекстуалности у прози Радослава Петковића.....	140
4.4.	Питагора, Платон, неоплатонизам – идеја о метемпсихози и бесмртности душе у прози Радослава Петковића.....	149
4.5.	Дијалог са Платоном – онтолошка и епистемолошка запитаност.....	169
4.6.	Постмодернистичко виђење хришћанске мисли у прози Радослава Петковића	180
5.	Приповедачи и приповедање у фикционалној прози Радослава Петковића	192
5.1.	Загонетност приповедања у роману <i>Пут у Двиград</i>	195
5.2.	Збирка приповедака <i>Извештај о куги</i> – једна измишљена историја.....	200
5.3.	Нарација и егзистенција – семантика приповедања у <i>Записима из године јагода</i> ..	206
5.4.	Аукторијални приповедачи романа <i>Сенке на зиду</i> и <i>Судбина и коментари</i>	213
5.5.	Наративни гласови у роману <i>Савршено сећање на смрт</i>	225
6.	Фантастика у фикционалној прози Радослава Петковића	229
6.1.	Фантастика и књижевност постмодернизма.....	229
6.2.	Елементи фантастике у стваралаштву Радослава Петковића	231
6.3.	Фантастика у књигама <i>Извештај о куги</i> и <i>Човек који је живео у сновима</i>	233
6.4.	Фантастика у романима Радослава Петковића.....	239
6.4.1.	Алтернативни светови у романима <i>Сенке на зиду</i> и <i>Судбина и коментари</i>	241
6.4.2.	Загонетка „немоћног Супермена“ у роману <i>Савршено сећање на смрт</i>	248
6.4.3.	Ко је Vilovsky?	253
7.	Обликовање хронотопа у прози Радослава Петковића.....	257
7.1.	Теоријске поставке и поетичке импликације – о јединству простора и времена	257
7.2.	Градови у прози Радослава Петковића.....	260
7.2.1.	Двиград.....	260
7.2.2.	Београд и Лондон.....	262
7.2.3.	Трст	266
7.2.4.	Константинополис.....	270
7.2.5.	„Град свих градова“	274
7.3.	Медитеран	277
7.4.	Море.....	281
7.5.	Кућа – дом.....	284
7.6.	Кула и острво	286
8.	Јунаци Петковићеве прозе	288
8.1.	(Пост)модерни ликови – књижевнотеоријска разматрања.....	288

8.2. Јунаци као „архетипске формуле“	290
8.3. Поетика егзистенције	291
8.4. Може ли живот да буде бајка?	295
9. Закључак	299
Извори и литература.....	303
Биографија аутора	316

1. Увод

1.1. Преглед истраживања – предмет, циљеви, методе

Прозни опус Радослава Петковића обухвата романе, приповетке и есеје. Од тренутка појављивања у српској књижевности, све до данашњих дана, Петковић је сматран писцем изузетног приповедачког дара и велике ерудиције, у чијим се текстовима обнова приче удружује са иновативним приповедачким (првенствено постмодернистичким) решењима.

Значај опуса Радослава Петковића у контексту српске књижевности друге половине 20. и првих деценија 21. века потврђен је више него позитивном свеукупном оценом књижевне критике, као и најзначајнијим књижевним наградама (за најбољи роман године, најбољу приповедну збирку године, најбољу књигу године, целокупан прозни опус, целокупно приповедачко дело од изузетне уметничке вредности и тако даље).

Већ од првог романа – *Пути у Девиград* – објављеног 1979. године, Петковић је сврстан међу водеће писце првог таласа српског постмодернизма (односно „младе српске прозе“), а касније и у круг најзначајнијих представника његове зреле фазе.

Према сопственом сведочењу, аутор је писањем, иако не на теоријском нивоу, заступао начела постмодернистичке књижевности, али ваља приметити да поменута начела, која се данас сматрају донекле превазиђеним, у извесном смислу надилази скептично становиште писца о немогућности спознаје света који људе окружује и јединствених одговора на питања која омеђују људску егзистенцију. Поменута сумња егзистира у Петковићевом опусу од првих објављених страница до данашњих дана и одређује избор наративних стратегија и тематско-мотивског система пишчеве прозе.

Због тога и у тренутку када је постмодернизам прерастао у постпостмодернизам, Петковић у значајној мери остаје доследан већ успостављеним поетичким, мотивским и приповедним начелима која су одликовала његово стваралаштво осамдесетих и деведесетих година 20. века. Међутим, то никако не значи да аутор не трага за новим решењима и новим приповедним „рухом“, а инспирацију у том контексту, између осталог, проналази у дијалогу са претходницима и савременицима.

Друго значајно исходиште Петковићеве поетике јесте дискретна нада у могућност ако не потпуне спознаје, онда бар приближавања смислу, у оквирима људске егзистенције (у свету) и приповедања (света текста). Поменуто исходиште аутора приближава књижевној традицији, тј. писцима и филозофима античке, ренесансне и модернистичке књижевности, уметности и културе, са којима радо и често успоставља интертекстуалне везе.

Петковић, супротно доминантним и начелним претпоставкама о поетици постмодернистичких писаца, верује у метафоричку истину књижевности, у њену жељу, намеру и моћ да нешто каже о људима, свету и животу.

Књижевни критичари су, без изузетка, Радослава Петковића описивали као репрезентативног постмодернистичког писца, упућујући и на сродности са књижевношћу модернизма, али и на извесна смиривања снажног постмодернистичког захвата у пишчевим делима објављеним у првим деценијама 21. века.

У фокусу досадашње књижевнокритичке рецепције најчешће су били Петковићеве романи, нешто ређе приповетке, а понајмање есејистичка проза, односно есеји. Велики број радова посвећених стваралаштву овог писца дотакао је све најважније елементе његове поетике, на прво месту однос историје и фикције, наративне аспекте, карактеристике приповедача и жанровска прожимања, односно трансформације. Значајан простор посвећен је и промишљању односа између историје и појединца, Петковићевој визији универзално људске, али и савремене егзистенције.

У првим деценијама 21. века објављене су монографске студије које пружају сложен и детаљан увид у пишево романескно (делом и есејистичко) стваралаштво – Ева Коволик је у студији *Geschichte und Narration: Fiktionalisierungsstrategien bei Radoslav Petković, David Albahari und Dragan Velikić* (2012) аналитички интерес усмерила ка роману *Судбина и коментари*; Марина Канић је, у оквиру докторске дисертације (одбрањене 2013. године) *Византија у српској постмодернистичкој прози* (Борислав Пекић, Милорад Павић, Горан Петровић и Радослав Петковић), пажњу посветила роману *Савршено сећање на смрт* и књизи *Византијски Интернет*, односно византијској теми у Петковићевом стваралаштву; док је Силвија Новак Бајдар у студији *Мане времена: српска постмодернистичка проза пред изазовима епохе* (2015) интерпретирала Петковићеве романи објављене до 1993. године.

Намера истраживања спроведеног у оквиру ове дисертације је да се пружи синтетичан, интегралан увид у поетичке одлике целокупног Петковићевог стваралаштва.

Поменуто истраживање полази од резултата остварених у досадашњој књижевнокритичкој рецепцији, са намером да их систематизује, додатно аргументује, интерпретира у новим контекстима, и допуни, а посебно да у процес анализе и изналажења кључних карактеристика Петковићевог стваралаштва укључи пишеве текстове објављене у књижевним часописима, недељницима, дневним листовима, као и ставове изнете у бројним интервјуима. Циљ истраживања је и да се укаже на дијахронијски развој и трансформације одређених поетичких одлика Петковићеве прозе.

Резултати истраживања представљени су у осам засебних поглавља, са одговарајућим потпоглављима и синтетичким закључцима на крају сваког од њих.

У првом поглављу дисертације представљени су радна биографија писца, кључна исходишта Петковићеве поетике и њихов међусобни однос, сажет преглед пишевог опуса, његова позиција у контексту српске књижевности постмодернизма и резултати досадашње књижевнокритичке рецепције. Представљање опуса имало је за циљ да укаже на међусобна прожимања и значењска богаћења Петковићевих романа, приповедака и есејистичке прозе.

Друго поглавље, у којем се разматра однос историје и фикције у прози Радослава Петковића, теоријску основу има у студији Линде Хачион *Поетика постмодернизма: историја, теорија, фикција*. Осим издвајања и интерпретације значајних особина пишевих романа у светлу теоријских претпоставки о историографској метафикцији, пажња је посвећена и начину на који се у његовим есејима разобличава идеолошка заснованост знања о прошлости, као и односу историјског детерминизма и људске природе склоне насиљу и злу.

У трећем поглављу дисертације разматра се однос истине и фикције, а интерпретација се заснива на студијама Кете Хамбургер *Истина и естетска истина* и Корнелија Кваса *Истина и фикција*. Закључено је да, поред вере у метафоричку, парадигматичну истину књижевности и уметности, Петковић заступа став о оправданости трагичног људског напора да се кроз (ауто)имагинирање превазиђу условности егзистенције омеђене историјом.

Четврто поглавље посвећено је појединачним примерима и семантичким, односно наративним импликацијама интертекстуалних веза између Петковићевог стваралаштва и књижевне традиције. Њихова разноврсност и многобројност потврђује значај дијалога са књижевним, филозофским, теолошким и научним текстовима, као и са другим врстама уметности. Посебна пажња посвећена је врло сложеним и значењски богатим везама које се остварују између Петковићеве прозе, с једне, и питагорејско-платонистичко-неоплатонистичке, односно хришћанске мисли, с друге стране.

Пето поглавље разматра дијахронијски развој фигуре приповедача у романима Радослава Петковића, а теоријску основу ове анализе представља студија Франца Штанцла *Типичне форме романа* (чему се придружују и теоријски ставови Жерара Женета, Вејна Бута и Шломит Римон-Кенан). У овом поглављу указује се и на иновативне модификације жанрова какви су хроника, дневник, мемоари, биографија, пикарески роман, роман образовања, авантуристички и љубавни роман, односно детективски (криминалистички) жанр.

Шесто поглавље посвећено је елементима фантастике у Петковићевој прози, њиховој семантици и наративној функцији. Анализа присуства и улоге фантастике у пишевом

стваралаштву заснива се на типологији коју предлаже Сава Дамјанов, а којом се издвајају ониричка фантастика, хорор, пројекција сакралног, фолклорна фантастика, научна фантастика, делирична фантастика и фантастика реалности. Елементи фантастике у Петковићевом стваралаштву припадају разноврсном систему поступака и стратегија којима се, у кључу историографске метафикције, упућује на онтолошка колебања и суштинску текстуалност представљеног света.

Слично томе, и хронотоп је у Петковићевим делима обликован тако да се у први план истакну референцијална и онтолошка удвајања. Њиховој анализи посвећено је седмо поглавље дисертације, у којем се такође представљају најважнији градови Петковићеве прозе, пишчев дијалог са Броделом у контексту књижевног представљања Медитерана, особености алтернативних светова пишчеве прозе, као и семантика просторних симбола и хетеротопија какве су у ауторовом опусу кућа, биоскоп, гробље, острво, кула, море, брод и други.

Осмо поглавље дисертације посвећено је јунацима Петковићеве прозе, као и начелним ставовима писца о ономе што суштински одређује људску егзистенцију. У том смислу, судбина типичног Петковићевог јунака посматра се као репрезентација особеног антибајковног модела.

У закључном, деветом поглављу синтетички су представљени најважнији резултати истраживања.

1.2. Радослав Петковић – биографија и библиографија¹

Радослав Петковић рођен је 21. јула 1953. године у Београду.

Још као студент Групе за југословенску и општу књижевност Филолошког факултета Универзитета у Београду (године 1978) у часопису *Књижевна историја* објавио је чланак, написан првобитно као семинарски рад, „Проблем простора у прози Владана Деснице“. Исте године поменути текст је као сепарат објавило и издавачко предузеће „Вук Караџић“. Ментор семинарског рада о семантици и симболици простора у Десничиној прози, који је награђен I наградом Матице српске, био је професор Душан Иванић.

Године 1979. издавачко предузеће „Рад“ објавило је први роман Радослава Петковића – *Пут у Двиград*, овећан наградом „Милош Црњански“.

Записи из године јагода објављени су 1983. у издању београдског „Рада“, а овај роман ће издавачка кућа „Филип Вишњић“ 1986. године штампати Брајевим писмом.

Од 1982. до 1987. године Радослав Петковић био је главни уредник часописа *Књижевна критика*.

Године 1985, у оквиру библиотеке „Знакови поред пута“, издавачко предузеће „Рад“ објавило је роман *Сенке на зиду*, који је ушао у најужи избор за Нинову награду.

„Визет, пас и ђаво“, приповетка која је семантички и наративно најавила збирку прича *Извештај о куги*, објављена је 1987. године, у часопису *Књижевна критика*.

Од 1988. до 1994. године Радослав Петковић радио је као секретар Задужбине „Иво Андрић“.

Године 1989. објављена је прва Петковићева приповедна збирка – *Извештај о куги*, за коју је добио Андрићеву награду.

Године 1993. „Време књиге“ објавило је најнаграђиванији и свакако најпознатији роман Радослава Петковића – *Судбину и коментаре*, овећан најугледнијим књижевним наградама за најбољи роман или најбољу књигу године – Ниновом и Борбином наградом, наградом „Меша Селимовић“ и наградом клуба Jazzbina и Радија Б92.

¹ Значајан део наведених података представљен је у „Хронологији“, додатку приређеној прози Радослава Петковића, у: *Радослав Петковић*, приредила Нина Живковић, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2023, стр. 302–304.

Прву књигу есејистичке прозе – *Оглед о мачки* – „Време књиге“ објавило је 1995. године.

Године 1998. из штампе излази *Човек који је живео у сновима*, Петковићева друга књига приповедака, награђена Виталовом наградом за књигу године.

Генерални директор Завода за уџбенике и наставна средства Радослав Петковић био је од 2001. до 2004. године. Исте године, поводом јубилеја Нинове награде, гласовима књижевних критичара роман *Судбина и коментари* увршћен је у десет најбољих Нинових романа.

Друга по реду есејистичка књига – *О Микеланђелу говорећи* – у издању „Стубова културе“, објављена је 2006. године, исте године када се писац трајно настањује у Новом Саду.

Наредне године објављена је следећа Петковићева књига есејистике прозе – *Византијски Интернет* (издавач су такође „Стубови културе“).

Захваљујући роману *Савршено сећање на смрт*, објављеном 2008. године, Петковић се по трећи пут нашао у најужем избору за Нинову награду, а овај роман је 2009. добио књижевну награду „Борисав Станковић“.

Књига *Употреба вилењака*, избор текстова штампаних читаве две деценије у угледним недељницима, првенствено *Нин-у* и *Европљанину*, објављена је 2008. године.

Исте године Радослав Петковић је добио награду „*Ramonda Serbica*“ за целокупан приповедачки опус.

Године 2009. именован је за заменика покрајинског секретара за културу Аутономне Покрајине Војводине.

Текстови штампани у београдском дневном листу *Блиц*, чији је редовни колумниста Радослав Петковић био више од десет година, објављени су 2010. године у књизи *Догађај године*.

„Службени гласник“ је 2011. године објавио књигу *Средњовековни путовођа*, насталу у сарадњи са угледним византологом Радивојем Радићем.

У часопису *Међај* је 2015. године објављена приповетка „Мала комедија забуне“, као део романа у настајању (*Ритам нереди*).

Наградом „*Душан Васиљев*“ овенчана је Петковићева књига есеја *Колумбово јаје*, објављена 2017. године.

Фестивал „Будва, град театар“ 2021. доделило је Радославу Петковићу награду за књижевно стваралаштво „*Стефан Митров Љубиша*“.

Године 2022. писац је одликован наградом за целокупно приповедачко дело од изузетне уметничке вредности – „*Вељковом голубицом*“.

Исте године, објављено је (пето) допуњено издање романа *Судбина и коментари* (наслов додатог дела је „*Фатална госпођа Ризнић и друге судбине*“). Овај додаток хронологијом збивања претходи „*Малој комедији забуне*“ и још једном потврђује постепено настајање новог романа.

Радослав Петковић је и преводилац прозе Данијела Дефоа, Гилберта Кита Честертона, Џ. Р. Р. Толкина и Роберта Луиса Стивенсона – 1986. објављена је Толкинова кратка проза *Фармер Гил од Бута* (издавач је био „Рад“), 1987. године изашли су из штампе преводи Честертоновог романа *Човек који је био четвртак: кошмар* и кратке прозе *Тајне оца Брауна* (у издању „*Нолита*“ и Издавачког предузећа „*Филип Вишњић*“), 1994. године објављен је Петковићев превод Дефоовог романа *Година куге* („*Време књиге*“), а 1998. године превод Стивенсонове књиге *Клуб самоубица* („*Стубови културе*“).

Дела Радослава Петковића превођена су на француски, енглески, немачки, грчки, мађарски, словачки, словеначки и бугарски језик.

Пишчева проза увршћена је у антологије савремене српске књижевности на француском, енглеском и италијанском језику, а налази се и у тематским бројевима немачких и пољских часописа који су посвећени српској књижевности.

1.3. *Поетика* – књижевнотеоријско одређење и аналитичке импликације

Иако настао као одраз структуралистичког теоријског приступа књижевности, начин на који Цветан Тодоров дефинише појам *поетика* могуће је применити у интерпретацији дела и издавању најзначајнијих поетичких карактеристика писца чије стваралаштво происходи из особеног савременог – значајним делом постмодерног – погледа на свет.

Структуралистички приступ који појединачни текст види као „испољавање једне апстрактне структуре“ (Тодоров 2000а: 9), поетику дефинише као дисциплину која настоји да издвоји и опише опште законе у основи стварања одређеног књижевног дела (Тодоров 2000а: 13). У оквиру најшире одреднице, којом се, пре свега, мисли на теоријску дисциплину која изучава књижевни дискурс, налази се основа свих ужих одређења, па се тако, поред унутарње теорије књижевности, овим термином може означити и „избор одређених могућности у књижевном стваралаштву (у области тематике, композиције, стила итд.) који је извршио један аутор“ (Тодоров 2000б: 41), односно *поетика* одређеног писца. Промисљање о пишевој поетици без сумње ће пажњу посветити и поетици одговарајуће књижевне епохе или правца.

Новица Петковић, попут Тодорова, настоји да прецизно представи нијансе у значењу које ваља имати на уму приликом употребе појма *поетика*, због чега теоријску поетику описује као научну дисциплину, а иманентну поетику као предмет проучавања научне дисциплине. Скуп описаних и дефинисаних појмова проширује се експлицитном и имплицитном поетиком писца, које се огледају у ономе што писац каже о свом делу или књижевности уопште, односно у ставовима и одликама стваралаштва које је могуће уочити у самим текстовима (Петковић 2000: 130).

Поред поменутих, треба навести још неке дефиниције које се односе на поетику писца, а које могу указати на пут којим ваља поћи у процесу изналажења онога што је чини.

Гаспаров наводи да је циљ поетике „издвајање и систематизација елемената текста који учествују у формирању естетског утиска о делу“ (2000: 91–92), док Сегре истиче како *поетика* обухвата „целокупност семиотичке структурације којој писац (уметник) прибегава у чину давања форме својим инвенцијама“ (2000: 86). У *Речнику књижевних термина* који је уредила Тања Поповић наводи се да је *поетика* писца дисциплина која настоји да утврди систем стварања одређеног аутора (РКТ 2007: 539).

Наведене дефиниције указују на неколико важних претпоставки – опус аутора нуди могућност за уочавање система идејних, жанровских, изражајних и других константи, које проистичу из пишчевих „инвенција“, односно његовог мисаоно-емотивног склопа и садржаја, што код читалаца и интерпретатора ствара одређени естетски утисак и претпоставку о начину на који су поменуте инвенције добиле одговарајућу форму.

У дефинисању, представљању, систематизацији и разумевању поетичког система једног писца у једнакој мери ваља узети у обзир експлицитне и имплицитне поетичке назнаке похрањене не само у ауторском опусу, већ и у интервјуима, предговорима, поговорима и другим појединачним текстовима публикованим у књижевним часописима, недељницима и дневним листовима, чиме ће бити вођено истраживање најзначајнијих поетичких одлика прозе Радослава Петковића.

С друге стране, процес изналажења поетичких карактеристика ауторске прозе неминовно се суочава са изазовима које је Борислав Пекић описао на следећи начин: „У теоријским коментарима књижевне праксе крије се научном методологијом инспирисан покушај да се у равни интелигенције објасни нешто што се у истини збива у равни интуиције (а интелигенција му је тек мање-више спретни посредник, да се баш не каже – мање-више срећни менаџер); покушај да се уметност из зоне без-мерног, недокучивог, случајног преведе у зону са-мерљивог, сазнајног, нужног, где се, као сваки фабрикат, може испитивати, процењивати, стандардизовати“ (1993: 23–24).

1.4. Исходишта поезике Радослава Петковића

У основи поетичког система Радослава Петковића уочавају се два супротна става, односно особена поетичка двосмисленост, која се испољава на различитим наративним нивоима пишчевог стваралаштва.

Реч је, на првом месту, о скептичној идеји о неосвојивости и недоступности истине, саобразна постмодернистичком доживљају света и стварности. Она је у делу Радослава Петковића доследно и често, експлицитно и имплицитно исказана, па се тако у граничним књигама есејистичке прозе – *Огледу о мачки* и *Колумбовом јајету* – у временском распону од две деценије, донекле понавља, потврђујући непроменљивост уверења да живимо „у свету у којем већина нас осећа да на свако питање постоје најмање два одговора – а да, најчешће ниједан од њих није ни поуздан ни коначан“ (ООМ, 161)², односно да аутор, и поред разних мена које време доноси, остаје скептичан „према могућности да се доспе до ствари по себи“ (КЈ, 35)³.

На самом почетку текста под називом „Име и слика“, писаног поводом првог издања српског превода романа *Добар војник* Форда Медокса Форда, Петковић се пита о постојању коначних одговора на питања која човека заиста муче и интересују, и открива дилему о подударности конструисаних представа о епохама, догађајима и стварима и поменутих ентитета по себи. Ауторов одговор није једнозначан, већ сугерише да постоје људи који верују у могућност спознаје објективне истине, али и они који (попут већине писаца 20. века) такву могућност у потпуности одбацују (1996б: 736–737).

Радослав Петковић себе сврстава у другу групу и описује првенствено као скептика, мада је прихватио да се његова дела квалификују као постмодернистичка, приметивши да својим писањем заступа и остварује начела књижевности постмодернизма (1994в: 3).

Појам истине често се доводи у везу са појмовима смисла и реда, па се тако у експлицитном наводу, овога пута романескног приповедача, у *Судбини и коментарима* чује исти скептични глас који као утопијску представља намеру обједињавања свих прича, исписивања историје целог света и човечанства, која би се стога могла описати као тежња ка енциклопедијском свеобухватању:

„Тако је сваки тренутак времена нека врста прашуме чије преобилно, болесно бујно растиње чине безбројне приче што сумануто бујају на све стране. [...] Покушај да се сама прашума опише потпуно је узалудан: захтевало би то исписивање једне опште историје света и то онакве какву нико никада није написао нити хоће – сањао је Данило Киш у својој *Енциклопедији мртвих* – историје која би обухватала апсолутно све приче [...].

Дакле, онај ко прича једну причу не чини ништа друго него покушава да у том привидном хаосу огромног дрвећа, пузавица и скривеног, блиставог цвећа – кажемо привидном хаосу јер је лако могуће да ту заправо постоји ред и смисао тешко доступан људском оку – извуче у први план, дакле исприча, оно најбитније, а потисне, дакле прећути, оно што му се не чини важним, често зато што би га приповедање и тих детаља неминовно одвело у немогуће: у исписивање оне опште историје света. Зато је свако приповедање тако непотпуно и зато увек ратује са временом“ (СИК, 289–290)⁴.

Две године пре романа *Судбина и коментари*, у часопису *Нови видици* објављен је Петковићев текст „Шљунак и звезде“, који показује дијахронијски развој мисли касније укључене у роман.

² Скраћеницом ООМ упућује се на цитате преузете из књиге: Радослав Петковић, *Оглед о мачки*, Београд: Време књиге, 1995.

³ Скраћеницом КЈ упућује се на цитате преузете из књиге: Radoslav Petković, *Kolumbovo jaje*, Novi Sad: Akademska knjiga, 2017.

⁴ Скраћеницом СИК упућује се на цитате преузете из књиге: Radoslav Petković, *Sudbina i komentari*, Beograd: Laguna, 2013.

Ту се, на првом месту, као значајне теме Петковићеве прозе уопште, помињу логика, која се формира дуго и постепено, али која може да повеже и оправда наизглед удаљене ентитете (Петковић 1991: 231) и изненадно искрсавање фрагмената „неког бившег смисла“ (Петковић 1991: 232). Затим се, у контексту свести о фрагментарности књижевних, тј. приповедачких покушаја, представља суштинско начело Кишове *Енциклопедије мртвих*, као и универзалног приповедачког сна о целовитости, смислу и истини:

„Испричана буквално као сан, Енциклопедија мртвих и јесте сан о некаквом огромном каталогу у којем је живот сваког појединца забележен до најситнијих детаља – забележен, па тако и сачуван, не онако фрагментарно и у крајњој линији хировито како то чини књижевни приповедач [...]. Има дубље и суровије ироније, не знам колико је ње и Киш био свестан, у прибегавању, макар метафоричном, Енциклопедији као последњем прибежишту смисла, јер саме енциклопедије не означавају ништа друго до скуп фрагмената насумично поређаних, осим ако човек није склон вери да је азбучни ред уистину утемељен у самом поретку ствари. [...] Произвољност и немоћ; ни само приповедање, наравно, није ништа друго. Зато тако добро запазимо и запамтимо ретки тренутак у којем нам се учини да се фрагменти спајају по логици једног вишег смисла, као када се додирне судбина испричаног и онога који је причао; тада се – знам да говорим о људској судбини и да ова реч може звучати непримерено – истински обрадујемо јер нам се чини да смо натрапали на трагове могућности успостављања праве везе међу стварима захваљујући којој оне престају бити тек пуки фрагмент хаоса – непојмљивог или реда – у који нам никада није дано да проникнемо. Али су овакви тренуци ретки; у сваком случају, довољно ретки да имамо разлог да сумњамо да нису ништа више од хировите случајности, а ипак довољно чести да нам правдају снове“ (Петковић 1991: 232–233).

Иронијски призив у размишљању о енциклопедији примећује се још и раније, у роману *Записи из године јагода*, где је поводом сећања главног јунака, сликара Видака, на информацију коју је некада прочитао, у вези са Ларусовом енциклопедијом записано: „[...] дебеле књижурина препуне слова и речи у којима неодлучни може потражити решење за своје недоумице јер се васколико знање света ту може наћи распоређено по абecedном реду“ (ЗИГЈ, 68–69)⁵.

Универзализујући и свеобухватни напори који претендују на освајање и систематизацију знања о свету и историји у целисти, карактеристични, на пример, за епоху просветитељства, директно се супротстављају осведоченој постмодернистичкој сумњи у могућност досезања правих, јединствених, апсолутних и вечних истина, али су ти напори, како истиче Стефано Ерколино у тексту „Енциклопедијски модус у модернистичкој и постмодернистичкој књижевности“, ипак једна од значајнијих особина постмодернистичке прозе (в. Ерколино 2016).

Упркос експлицитно израженој сумњи у могућност приповедања опште историје света, Петковићева проза у целини открива присуство карактеристичних особина енциклопедијског модуса, што је последица наслућивања смисла који је „тешко доступан људском оку“ (СИК, 290) и за којим писац непрестано трага.

Свест о недостижности утопијског циља не укида напор да се до њега дође, спознаја немогућности остварења сна не укида га у потпуности у писању, односно егзистенцији, о чему имплицитно сведочи приповедање о историчару Антонију Ловасу и његовом сну о обнови златног доба *Двиграда* у роману *Пут у Двиград*:

„И много касније, у њему је живела та нада, или не ни нада, већ дубоко скривена очаравајућа сумња, сулуди сан што је ницао из дубина утробе на ужас и подсмех разума, како би било потребно, чак довољно [...] једнога часа потпуно поверовати да јеси Иван Ветручић, и та би

⁵ Скраћеницом ЗИГЈ упућује се на цитате преузете из књиге: Radoslav Petković, *Zapisi iz godine jagoda*, Beograd: Rad, 1983.

вера у новостворени живот као ужарено, сјајно језгро озарила цео град и преобразила га у тајанствени Двиград Ветручићевих дана“ (ПУД, 68)⁶.

Тако и нада која се свесно доживљава као илузија, ипак утиче на Петковићев наративни свет и појаву елемената енциклопедијског модуса у њему.

У вези са енциклопедизмом у контексту постмодернистичке књижевности, Ерколино примећује парадоксалну ситуацију у којој проза (енциклопедијског типа) настоји да свет сагледа и представи у синтетичком захвату у тренутку када је тај свет постао плуралан, односно мултицентричан и када се завршио процес релативизације великих модернистичких наратива (в. Ерколино 2016: 130). Ерколино не пориче да је таквим енциклопедијским пројектима својствена парцијалност, и истиче својеврсну нелогичност: свест о сложености света и знања које је потребно да би се он обухватио, није спречила писце да у значајном броју пишу енциклопедијска дела. И не само то – могуће је да „писање енциклопедијске прозе никада неће престати јер је оно удружено са дубоком и неутаживом потребом да се шири илузија могућности стварања поретка, а самим тим и контролисања хаоса егзистенције“ (Ерколино 2016: 130).

Енциклопедијски модус доводи се у везу са утопијском вером каква је постојала у модернизму и односила се на особен универзализујући сан (Ерколино 2016: 128). Додирне тачке Петковићевог (постмодернистичког) стваралаштва и начелних поетичких ставова модернизма уочава Силвија Новак Бајцар, наводећи како се аутор не либи да, попут представника српског модернизма, постави кључна телеолошка, онтолошка, епистемолошка и егзистенцијална питања, иако су одговори на њих несумњиво другачији од оних које нуди модернистичка парадигма (Новак Бајцар 2015а: 189).

За описивање особеног односа између скептицизма и утопијских стремљења пишчеве прозе грађу пружа и Петковићев текст „Острво детињства између раја и пакла“, у којем се испитује природа утопијских представа у различитим (књижевним и филозофским) пројекцијама детињства.

У том тексту Петковић утопије дели на природне и институционалистичке, а класичне идеализујуће идеје (чији су представници Исус Христ, Русо, Ткачев и др.) о детињству као добу најближем (изгубљеном) рају супротставља савременијим визијама, попут Голдингове или Кундерине, које осећање наде замењују осећањем страха, представљајући децу као Другог, односно странца. Ако се деца доживе као нешто страно и далеко, као метафоричко острво „које се појављује пред очима путника“ (Петковић 1985а: 92) и које као такво може да буди лепе снове, али и страх, онда су те супротне пројекције, према Петковићевом мишљењу, не последица промене самог феномена детињства већ начина на који се он доживљава, односно промене пројекције чији је утопијски карактер нарушен (Петковић 1985а: 94).

Описана промена израз је несумњиво модерног осећања „да вредности не постоје, да су оне историјски и културно релативне и да је њихова привидна универзалност заправо само израз врло конкретне идеолошке функционалности“ (Петковић 1985а: 94).

Наводећи да је криза утопије криза поверења у свет, Петковић размишља о томе колико је такав релативистички став, који се често и у позитивном контексту помиње као врста победе човека над сваким тоталитаризмом и сваким обликом насиља, заиста ослобађајућ, истичући како је негативан однос према насиљу или тоталитаризму један могући вредносни став, исто колико и њихово прихватање, и да стога, опет из перспективе релативистичког мишљења, нема права нити могућности да било шта осуди.

Поменути став, према Петковићевом мишљењу, неминовно води „неуротичној пројекцији света у којој путнику непознато острво не буди више наду, па чак ни Одисејеву радозналост, већ једноставно страх који произилази из сигурности да је пред њим острво Киклопа [...]. Од таквог острва могуће је побећи – или га уништити“ (1985а: 94–95).

⁶ Скраћеницом ПУД упућује се на цитате преузете из књиге: Радослав Петковић, *Пут у Двиград*, Београд: Стубови културе, 1997.

Скептична свест јесте одлика пищевог стваралаштва, али она није деструктивна нити паралишућа, већ постоји упоредо са сталним покушајима да се хаос преоблиља посложи и осмисли. Ти покушаји често се реализују наративним поступцима који припадају енциклопедијском модусу.

Енциклопедизам у Петковићевом стваралаштву постоји као особина целокупног опуса, као обележје жанрова (првенствено романа), као карактеристика појединачних текстова и интертекстуалног система веза које аутор успоставља; неизоставни је део нарације неких романескних приповедача, одлика светова који се у Петковићевој прози обликују, основа есејистичких промишљања и тако даље.

Могло би се рећи да се енциклопедијски модус у Петковићевом стваралаштву остварује у оба вида која Ерколино истиче: као 1) енциклопедизам, и 2) метаенциклопедизам, који подразумева рефлексију о самом енциклопедизму (уп. Ерколино 2016: 131). Ерколино наводи и критеријуме Едварда Менделсона, које је неопходно испунити да би се о одређеном наративу могло говорити као о енциклопедијском, а ти критеријуми се у вези са Петковићевом стваралаштвом посматрају не у контексту појединачног дела, већ целокупног опуса – тако Петковићева проза заиста представља систем који се може описати као „изобилна синегдоха знања“ (Ерколино 2016: 132) јер пружа увид у историју различитих технолошких постигнућа (најпре у роману *Сенке на зиду* и књизи *Византијски Интернет*) и европских културноисторијских токова; у процесу пародијске релативизације и инкорпорирања читалачког искуства аутора, она промишља плуралност књижевних жанрова и стилова; у богатом интертекстуалном дијалогу указује на друге врсте уметности (осим књижевности) и свакако заузима истакнуто место у корпусу српске (постмодернистичке) књижевности (уп. Ерколино 2016: 132).

У тексту „Острво детињства између раја и пакла“, а у вези са савременом критиком утопијских замисли, Петковић разматра и модерну рецепцију Платонове филозофске мисли, која уме да превиди њене важне семантичке нивое. Платон би, према Петковићевом мишљењу, указао на чињеницу да у својој визији идеалне државе није хвалио персијску деспотију, него замишљао уређење које би постојало у складу са врлином. И ту аутор такође упућује на парадокс: ако из постмодерне перспективе одбијамо да до краја дефинишемо врлину, како можемо осуђивати персијску деспотију. Наведена дилема треба да упути не на одустајање, већ на потрагу за одговорима: „Нигде се Одисеј не би искрцао да његов страх није био прожет надом; а ако је Итака вредела повратка, та се вредност стекла тек лутањем. Што је битно друкчије од живота на Итаци која нам се не свиђа уз паралишући страх од Полифема“ (Петковић 1985а: 94–95).

Дакле, наспрам поменутог паралишућег страха који постмодернистичко „оспоревање самих основа знања“ (Радоњић 2016: 24) може изазвати, Петковић истиче наду, која увек подстиче путовање, и тај процес непрестаног трагања и поред сумње да се на његовом крају крије извесна коначност, јесте оно суштинско што одређује пищево стваралаштво, али и судбине његових јунака.

Сумњи се, у Петковићевом промишљању, последично и стваралаштву, придружују трезвеност и опрезност. О томе аутор, у предговору књиге *Догађај године*, наводи следеће: „Нисам присталица апсолутног релативизма, не мислим да ништа није ни добро ни зло, али потребно је ову сумњу имати на уму, те стварима приступати са извесном дозом опреза, смерности“ (ДГ, 5)⁷.

У Петковићевом тексту „Је ли било...“ (увршћеном у књигу *Догађај године*) описује се став суочавања са светом и посматрања његових збивања и промена, који би се могао описати као примеран за целокупну Петковићеву прозу – реч је о напору

⁷ Скраћеницом ДГ упућује се на цитате преузете из књиге: Радослав Петковић, *Догађај године*, Београд: Завод за уџбенике, 2010.

„да се свет сагледа у свој својој сложености, да се суочимо са чињеницама онаквим какве јесу, за нас пријатне или непријатне, и да на основу тога саобразимо своје понашање, своје поступке. То није увек оно што желимо, сигурно није оно што сањамо. Али јесте оно што можемо“ (ДГ, 17).

Помињање Платона у тексту „Острво детињства између раја и пакла“ упућује на сложеност Петковићеве прозе која настаје у расцепу између два супротна става.

Јер, Платон о коме писац размишља, у исто је време и филозоф који је схватао да свет далеко надилази поимање и перцепцију човека, да живимо у пећини окружени сенкама ствари, и филозоф који се усудио да сања утопијске снове и гради визије идеалистичког типа.

У односу на Платонов пројекат идеалног друштва, Петковић сагледава и извесну цивилизацијску, односно историјску константу. Реч је о проблематичноста, ако не и палости људске природе – утопија није нужно неодржива сама по себи, она је неостварива јер су људи, који би требало да је реализују, по својој природи далеко од савршенства, па отуда идеалистичке предлоге не могу да прихвате без колебања (уп. Петковић 1996в: 37).

У роману *Савршено сећање на смрт* скептични сведок пропасти Византије – монах Филарион – каже:

„Можда неко, после много труда и животног напора, или тек у трену, Божанском милошћу, као Изабраник, спозна праву и потпуну истину. Можда. Само што ја таквог нисам срео, мада сам срео неколицину оних који су веровали да јесу Изабраници. Али ја добро знам колико је и Платон опрезан када говори о крајњим стварима, колико често говорећи о њима користи само наизглед ситне и мале речи – можда и ако. А Сократ пред смрт каже како ниједан разуман човек не може тврдити да је заиста све тако како нам је управо детаљно објашњавао, али да јесте племенито веровати да је тако или некако слично ономе што је, о крајњим стварима, тек подучио своје ученике“ (СНС, 240–241)⁸.

У тексту „Клађење Кавказа“ Петковић списатељску позицију француског ренесансног писца Мишела де Монтења описује као скептичну, али активну: „Истину не поричем никада, каже он; али он за њом трага кроз противречја и искушења немајући при томе наду да ће је икада спознати“ (2016: 88).

Одабрани цитати потврђују уверење писца да се не може до краја веровати у истинитост изреченог, у откривање тајне, али да је и поред тога „племенито веровати“ (СНС, 241) у могућност проницања смисла. У додиру убеђења и веровања, израста проза која испитује однос истине и фикције, самим тим и историје и фикције, и проза која своју племениту веру жели да посведочи у богатом дијалогу са претходницима и савременицима. Опус који у свој наративни свет инкорпорира историографију, филозофију, историју уметности, културну историју, теологију као систем се може метафорички описати цитатом из Кишове књиге *Горки талог искуства*:

„Мој идеал је био, и остао до дана данашњег, књига која ће се моћи читати, осим као књига при првом читању, још и као енциклопедија [...], што ће рећи: у наглост, у вртоглавом смењивању појмова, по законима случаја и азбучног (или неког другог) следа, где се један за другим тискају имена славних људи и њихови животи сведени на меру нужности, животи песника, истраживача, политичара, револуционара, лекара, астронома, итд., боговски измешана са именима биља и њиховом латинском номенклатуром, с именима пустиња и пешчара, с именима богова античких, с именима предела, с именима градова, са прозом света. Успоставити међу њима аналогију, наћи законе подударности“ (1990: 21).

⁸ Скраћеницом СНС упућује се на цитате преузете из књиге: Radoslav Petković, *Savršeno sećanje na smrt*, Beograd: Stubovi kulture, 2008.

Семантичке импликације оваквих замисли и пројеката описао је Горан Радоњић у књизи *Фикција, метафикција, нефикција*, и његова запажања поводом Кишових исказа могу бити драгоцене и у процесу тумачења поетике прозе Радослава Петковића.

Радоњић сматра да се у описани текст, за који је карактеристичан енциклопедијски модус, инкорпорирају различити наративни и ненаративни елементи, међу њима и „проза света“, што може упућивати на текстове (прозу) који долазе из света и на свет који се доживљава као текст (Радоњић 2016: 215). Ова двострукост у вези је са двострукошћу разумевања процеса писања, који делом постаје процес читања, и подразумева „интерпретирање фрагмената, текстова који се уводе (и који се том интерпретацијом прерађују, преобликују, свде на ‘меру нужности’), и интерпретирање цјелине, новог текста који се од тих фрагмената конструише“ (Радоњић 2016: 215).

У исто време, овакав приступ, према Радоњићевом мишљењу, захтева читаоца који тражећи аналогije заједно са аутором пише текст (2016: 215) и који се у рецепцијском процесу креће кроз епiku као кроз поезију, „успостављајући односе међу фрагментима, тражећи начин да створи неку конструкцију“ (2016: 263).

Тако настаје проза александријског синдрома, коју одликују документарност, цитатност, интертекстуалност, нова контекстуалност, поетичка ерудитност, имагинативност и ауторефлексивност (уп. Пантић 1998: 57).

И са начелно поетичког и са књижевноисторијског аспекта било би оправдано представити најзначајније аналогije које постоје између важних поетичких ставова Радослава Петковића, с једне, и Данила Киша, односно Борислава Пекића, с друге стране.

Реч је о писцима чије су интертекстуалне везе у литератури често истраживане, посебно у погледу поигравања одређеним жанровским конвенцијама и документарношћу,⁹ као и у вези са ерудитношћу, интелектуалном скепсом, тематско-мотивским кореспонденцијама и сродностима у композиционим одликама приповедних збирки, а овом приликом треба поменути и сродност коју је истакао сâм Петковић у интервјуу „Чар открића“: „[...] овде бих могао додати да са њима имам макар једну сличност, окренутост ка светској књижевности којој се овде понекад подсвесно а понекад [...] сумануто свесно, жели умањити значај уљуљкивањем у илузију како све оно што нам је потребно можемо пронаћи у свом дворишту, негде око тарабе. Киш и Пекић су последњи које би таква прича радовала“ (1999: 17).

Поред већ поменуте намере да цео свет обухвате речима, што их чини писцима „хомеровског дара“, који су у времену наглашеног плуралитета и релативизације самих основа знања изузетно ретки (в. Пантић 1999: 23–24), Киш, Пекић и Петковић настоје да у својим књижевним делима представе не стварност коју деле са својим читаоцима, већ оно за шта они „верују да је стварност“ (Пекић 1993: 24).

Њихов поглед подразумева сумњу у хуманистичку усмереност историје, као и скептицизам у погледу знања и „чуда“ које човеку нуди савремена наука, што су карактеристични ставови постмодернизма.¹⁰

Киш веру савременог човека у научни прогрес описује на ироничан начин:

⁹ Заједничка тачка Кишове и Петковићеве поетике је интертекстуални дијалог са Борхесовом прозом, још једним опусом енциклопедијске, александријске природе, где се, између осталог, може истаћи заједничка склоност ка апокрифним документима. Киш о томе каже следеће:

„У Борхесовом делу се на неки начин *преламају* неке од најзанимљивијих *техничких* иновација модерне приповедачке уметности: поовски поступак занимљиве интриге, коришћење докумената, лажних и правих [...], чиме се прави *двоструки обрт* у односу на читаочеву рецепцију: читалац може, дакле, да чита причу невино, на нивоу сижеа, сижејне грађе, а писац може да смишља и да му подмеће ‘документа’ која је сам фабриковао, и да тиме оствари учинак не само уверљивости него и *истинитости* онога што приповеда. [...] ‘документ’ је најсигурнији начин за постизање *уверљивости* и *истинитости*; а шта је друго циљ литературе, сваке литературе, него да увери читаоца у истинитост онога што се приповеда, у истинитост свих књижевних наших фантазија?“ (1990: 115–116).

¹⁰ Реч је, пре свега, о наративу цивилизацијског прогреса и наративу тријумфа науке (уп. Батлер 2012: 23).

„А том данашњем човеку, који верује слепо у сва чуда науке, све је одједном постало јасно, нема више проблема на овом свету или их бар неће бити сутра, и њему је свеједно, као што је сваком добром Хришћанину свеједно што су се рибе умножиле у знаку христовског чуда само један једини пут, па му је свеједно што уз оптимистичка нагађања футуролога о нашој светлој будућности стојимо и дан-данас у потпуном мраку што се тиче битних питања човекових: Одакле смо? Ко смо? Куда идемо? Ко смо и одакле смо у мраку космичких пространстава, одакле смо то дошли на свет са овом свешћу о свету, и да, дакле, живимо у најдубљем мраку теорија и нагађања а да нам наука ту ништа не може помоћи [...]“ (1990: 37–38).

Иронични тон наведеног цитата несумњив је и у следећој Петковићевој реченици из *Огледа о мачки*: „Или једноставније речено, много је ствари на овом свету о којима наша мудрост и не слуги, а старе заблуде се често само замењују новима. То се, најчешће, зове прогрес“ (ООМ, 87).

Пекић истиче да „нисмо кадри контролисати тзв. напредак, да не владамо ни последицама сопствених чиновна, ни својих идеја, чак и када су најплеменитије“ (1993: 105), и да је то разлог агресивности и деструктивности прошлости. У том контексту Пекић, слично Петковићу у роману *Сенке на зиду*, помиње црну и белу магију, чија цена, и поред разлике у намерама и предвиђеним последицама коришћења, увек мора да се плати (1993: 104), што је закључак и Петковићевог романа.

Интерпретирајући тачке пресецања идејних и поетичких координата у приповедним збиркама *Нови Јерусалим* и *Извештај о куги* (делом и у вези са мотивом куге), Тијана Обрадовић (Тропин) подсећа на идеју Борислава Пекића како би у борби око примата и заслуга за пропад цивилизације људска глупост победила кугу, и истиче како Петковић заступа сличан став (Обрадовић 2004: 117). Наведено запажање могуће је поткрепити цитатом из Петковићевог текста „Крлежа, дан после“, где се наводи следеће: „Тако се то, уопште, у историји збива: глупост има задивљујућу мимикријску моћ и у различитим тренуцима се задева у различите маске – таман мислите да сте је се решили, она се јави у новом, заводљивом лику, праћена таламбасима одушевљених следбеника“ (УВ, 64)¹¹.

И у Петковићевој приповеци „Призори из Петстогодишњег рата“ алудирање на Крлежу у текст призива исти мотив, односно цивилизацијски проблем. У деветом призору спајају се фантастичка слика уништавања европских градова „зрацима смрти“ доктора Заркова и алузија на мисли из Крлежине збирке есеја *Десет крвавих година и други политички есеји*: „Рат као такав надасве је загонетан догађај своје врсте; паљење вјештица није појава далеке, средњовековне прошлости, а глупост људска овдје провирује као папак нечастивог“ (ИОК, 17)¹². Петковић свесно упућује на људски фактор у деструктивности историје. Чини се да управо због тога и алудира на следећу Крлежину мисао:

„Рат као такав надасве је загонетан догађај своје врсте. [...] У ратовима јавља се у првом плану људска глупост. Људска глупост је сама по себи елементарна, огромна, свакодневна појава, а чини се да рат дјелује на људску глупост као грмљавина на гљиве: она ниче на свим странама сабласно. Глупост ратна, што је сусрећемо сваки дан на улици, у друштву, по каванама, по новинама, тако је сабласна, да под кораком њеног мамутског стопала здрава памет остаје згњечена као мозак с јајетом на тањиру.“¹³

Кишова и Петковићева мисао такође се сусрећу на плану идеје о историји као особеној маски смрти, која разара идеалну слику света и цивилизацију води ка пропасти (в. Пантић 1998: 38–39).

¹¹ Скраћеницом УВ упућује се на цитате преузете из књиге: Radoslav Petković, *Upotreba vilenjaka*, Zaječar: Matična biblioteka „Svetozar Marković“, 2008.

¹² Скраћеницом ИОК упућује се на цитате преузете из књиге: Radoslav Petković, *Izveštaj o kugi*, Beograd: Stubovi kulture, 2002.

¹³ Преузето из текста Мухарема Баздуља „Змај прати дечака“; в. <https://www.vreme.com/kultura/zmaj-prati-decaka/>.

У интервјуу „Историја као простор маште“, Петковић је, у вези са бомбардовањем Југославије 1999. године, изјавио: „Често сам се тих година сећао Берђајева, који је написао да је историја – катастрофа. Уистину, историја никада није била срећан процес, иза ње су увек остајали милиони личних људских трагедија, а то смо осетили много пута. Историја јесте простор маште, али то није њена најбоља особина“ (2001: 8)

Насупрот томе „литература осмишљава несавршенство света и човека, она тежи [...] ка савршенству, ка осмишљавању живљења, ка осмишљавању смрти“ (Киш 1990: 77).

Уз скептицизам у погледу моћи књижевности да поправи свет, Петковић ипак настоји да одреди природу односа између света/историје и књижевности, и закључује да „књижевност свет засигурно не чини бољим, али нам може помоћи да га, онаквог какав јесте, лакше поднесемо“ (1994а: 19).

У тексту „Смрт – опсесија књижевности“ Петковић пише како су можда горчина и скепса књижевности преслабе да човека одбране од зла, али да „на путу зла могу макар бити знакови који нас упозоравају да не одемо предалеко“ (1992: 1309).

Етичност (не нужно ангажованост) литературе, према пишчевом мишљењу, огледа се и у чињеници да, сведочећи о појединачним трагичним судбинама, „књижевност чини оно за шта се велика историја не занима“ (Петковић 1994б: 8). Она је „увек нова шанса да се проговори о невидљивом: о свему ономе што не звечи и дречи у жељи да запањи и шокира на тренутак; о сваком ко не жуди за петнаест минута славе већ за петнаест столећа памћења“ (Петковић 2011а: 37).

У *Византијском Интернету* Петковић је, поводом проблема византијске економије, написао следеће:

„Економија нам говори да нису били спремни да се споре са Богом али су покушавали да објасне и да разумеју [...].

Све то збуњује, можемо закључити да су људски живот и људска историја тек сурова игра без икаквог смисла; Византинци, као и огромна већина људи који су икад живели, на овакав закључак нису били спремни, нису сасвим искрени ни они који га, попут Сиогана, проповедају: ако је истина, чему проповедати? Чему писати књиге? Принцип економије нам сведочи о напору једне културе да изађе на крај са противречностима људске судбине не прикривајући их“ (ВИ, 72)¹⁴.

Поменуто скепса, али и нада можда најснажније провејавају у најмање изговорених речи – на питање „Шта књиге мењају?“, у интервјуу „Чар открића“, Петковић даје одговор који, иако врло кратак, представља значајну апологију књижевног стваралаштва у време када је сваки вид естетског ангажовања био у извесној мери девалоризован. Аутор каже да књиге мењају мало, али „мало није увек и тако мало“ (1999: 17).

1.5. Стваралаштво Радослава Петковића и српска књижевност постмодернизма

Прве назнаке постмодернизма у српској књижевности јављају се шездесетих и седамдесетих година 20. века. Александар Јерков у студији *Нова текстуалност* наводи да преломни тренутак представља 1965. година, када су објављени романи *Баштва, пепео* Данила Киша, *Време чуда* Борислава Пекића и *Моја сестра Елида* Мирка Ковача, чиме је створен основ за покретање питања постмодерне у српској књижевности (1992б: 16–17, в. Јерков 1992а: 11).¹⁵ Ову идеју Јерков је поновио и 1993. године у разговору о српској књижевности

¹⁴ Скраћеницом ВИ упућује се на цитате преузете из књиге: Radoslav Petković, *Vizantijski Internet*, Beograd: Stubovi kulture, 2007.

¹⁵ У интервјуу „Библиотеке су посебан поредак наше реалности“ Петковић каже како и сам припада постмодернистичкој поетичкој концепцији, чији су родоначелници Киш и Пекић (1994г: 746).

постмодернизма организованом у Матици српској, приметивши да је у српској књижевности средином шездесетих година започео прелаз од „недовршених модернизма“ у епоху која дуго није била препозната као другачијост, односно новина (1993а: 366).

Силвија Новак Бајцар у студији *Мане времена: српска постмодернистичка проза пред изазовима епохе*, присуство постмодернистичке свести у српској књижевности везује за седамдесете године 20. века (посебно за стваралаштво Данила Киша).¹⁶

„Непрепознавање“ постмодернизма, које је 1993. године поменуо Александар Јерков, на изванредан начин представљено различитим термилолошким одредницама којима се желела представити нова и другачија књижевност која се јавља крајем седамдесетих, односно почетком осамдесетих година, оличена у стваралаштву Светислава Басаре, Саве Дамјанова, Немање Митровића, Предрага Марковића, Миленка Пајића, Милете Продановића, Ђорђа Писарева, Михајла Пантића, Драгана Великића, Радослава Петковића, Фрање Петриновића, Сретена Угричића, Владимира Пиштала и других. Њихова дела из осамдесетих година представљана су као остварења која припадају „младој српској прози“, „прози разлике“, „формизму“ или „прози осамдесетих година“. ¹⁷ Док последња синтагма упућује на временско одређење, а прва на генерацијски статус и књижевнички „стаж“, синтагма „проза разлике“ указује на поетички отклон од стварносне прозе (оличене у стваралаштву Драгослава Михаиловића, Видосава Стевановића, Милисаве Савића, Мирослава Јосића Вишњића, Моме Димића, Радована Белог Марковића, Јована Радуловића, Радослава Братића, Милована Данојлића, Павла Угринова, Данила Николића и других), остварен, између осталог, и приклањањем наслеђу европског/светског и српског међуратног и послератног модернизма (посебно Киша и Пекића). ¹⁸ Отуда није чудно што су својим „неформалним предводником“ младопрозаисти сматрали Милорада Павића (в. Брајовић 2006: 193).

Затим додаје: „Читао сам обојицу у четвртном гимназије, нешто раније су обојица добили Нинову награду за *Ходочашће Арсенија Његована и Пеишаник* и обе књиге су ми, као некаквом кандидату за књижевност, показале како се на овом језику може данас писати. Мислим да су то први наши писци које сам читао већ помало као писац, не по ономе што сам урадио, јер једва да сам у том часу ишта написао, већ по одлуци да то будем“ (1994г: 753).

¹⁶ Попут Александра Јеркова, она скреће пажњу на чињеницу да развој српског друштва осамдесетих и деведесетих година није имао карактеристике новог друштвеног поретка, односно постмодерног доба (постиндустријско, потрошачко друштво, модернизација, доминација медија и сл.), али да је у самој књижевности нови – постмодерни – дух био јасно уочљив, најпре у лику „младе српске прозе“, чији представници своја прва дела објављују у раним осамдесетим годинама, а посебно упечатљиво деведесетих година 20. века, када је постмодернизам у српској књижевности доживео своју зrelu фазу (уп. Новак Бајцар 2015а: 12–13).

¹⁷ Силвија Новак Бајцар наводи да се активност младих прозаиста из данашње перспективе третира као прва фаза српског постмодернизма (2015а: 46).

Ауторка такође примећује да је од почетка деведесетих дошло до промене у стваралаштву представника младе српске прозе, што ће означити зrelu фазу српског постмодернизма, који је неговао освешћенији однос према историји, романескни облик и брижљиво испредање приче (2015а: 57), што су биле особине Петковићеве прозе већ на самим почецима пишчевог стварања.

¹⁸ Занимљив је податак да је Милисав Савић на округлом столу о енигми постмодерне, организованом 1993. године у Матици српској, указао на поетичке сродности стварносне и постмодернистичке прозе, и том приликом ову другу описао као „најплеменитију игру духа“: „Пошто су све приче већ испричане, разбијају се постојеће или поново, на нов начин, исписују. Разара се фабула, одбацује реалистичка мотивација, руше се принципи класичног обликовања књижевног лика, фрагментаризација постаје централно композиционо начело, основни приповедачки тон се боји иронијом, тематски се исписује и разматра не свет већ сама књижевност, брише се разлика између цитата и сопствене мисли, непрестано се кокетира са читаоцем, ставља се знак једнакости између писања и тумачења текста, преплићу се и спајају разнолики и готово неспојиви наративни дискурси“ (Савић 1993: 376).

Радослав Петковић је у интервјуу „Нема правога начина писања“ поводом поетичких разлика између стварносне прозе и постмодернистичке парадигме у тренутку објављивања романа *Пут у Двиград* (и касније) изјавио: „То време јесте било време превласти једног одређеног типа писања, које мени лично не смета, јер не мислим да ми може сметати то што неко пише друкчије него ја. Нема правога начина писања. Ја сам чак и приватно био добар са неким од тих људи, а човек који је директно заслужан за појављивање књиге ‘Пут у Двиград’ је управо Видосав Стевановић који је један од најизразитијих представника такозване стварносне прозе. Можда је сада, та некаква, условно речено, проза коју својим писањем (не теоријски) заступа последњих година постигла неке

Представници прве фазе српског постмодернизма већином су писали приче, текстове штампали у периодичи (*Књижевна реч, Поља, Нин, Реч*), а прве књиге најчешће објављивали у едицијама „Пегаз“ и „Прва књига Матице српске“.¹⁹

За разлику од самих почетака, обележених кратким нарративним формама, већина поменутих писаца се касније окренула роману, испробавајући различите приповедне моделе и поступке.

Младопрозаисти никада нису формирали јединствени књижевни покрет, нити деловали као организована генерацијска група (уп. Новак Бајцар 2015а: 50), иако је њихово стваралаштво значило несумњиви преокрет у српској књижевности, делом и због јасно издиференцираних поетика, односно поетичког плурализма, јасно уочљивог наспрам система заједничких – постмодернистичких – особина њихових прозних текстова.²⁰

Такође, појављивање младопрозаиста нису пратиле бурне књижевне полемике и дискусије, што се може објаснити следећим разлозима: 1) текстови поменутих књижевника нису изазвали значајно интересовање старијих генерација писаца (на првом месту аутора стварносне прозе); 2) поетички захтев за напуштање референцијалности, аполитичност и друштвена неангажованост нису били у складу са друштвеним очекивањима и актуелним историјским и политичким тренутком, што је круг заинтересованих за „прозу разлике“ у значајној мери сузило, па су се са критичког становишта њоме бавили вршњаци и књижевни саборци младопрозаиста; 3) полемичка енергија искоришћена је у дискусији о Кишовој *Гробници за Бориса Давидовича*, тј. Кишова борба за поетичку аутономију књижевности утрла је пут и обезбедила књижевну слободу генерацији младих писаца који ће се појавити осамдесетих година; 4) у српском књижевном и друштвеном животу осамдесетих година доминантан је био „језик краја“, па тако новитет, односно почетак нечег новог што се рађало није могао да буде јасно примећен и адекватно обележен (уп. Новак Бајцар 2015а: 41, 46–47).

Разлоге овакве ситуације истакао је и Сава Дамјанов, приметивши да су се младопрозаисти појавили у тренутку једног „генерацијског вакуума“, па се тако нису суочили са доминацијом чврсто и јасно успостављеног поетичког модела (2012: 27).

Све ово, заједно са несумњивом естетском вредношћу остварења и способношћу поетичке самоартикулације, погодновало је брзом укључивању младопрозаиста и њихових дела у доминантни ток савремене српске књижевности (уп. Пантић 1992: 1330–1331).²¹

Будући да се наговештаји и примери постмодернистичког преокрета у српској књижевности јављају већ шездесетих и седамдесетих година 20. века, осамдесетих је било могуће пружити систематичнији приказ поменутих поетичких збивања, што је учинио

официјелне успехе, па је помало постала, бар по неким од нас, и етаблирана проза. То се сматра за један доста нормалан процес у књижевности... У књижевности увек имате те смене генерација које су уједно и смене стилова“ (1994в: 3).

¹⁹ У едицији „Пегаз“ своја прва дела штампали су Немања Митровић, Владимир Пиштало, Ђорђе Писарев, Фрања Петриновић, Сава Дамјанов, Сретен Угричић, Милета Продановић, Светислав Басара, Предраг Марковић, Добривоје Станојевић, Вуле Журић, док су у едицији „Прва књига Матице српске“ своје прве књиге објавили Михајло Пантић и Драган Великић.

²⁰ Сава Дамјанов је, анализирајући разноликост прозних концепата у стваралаштву писаца „младе српске прозе“, издвојио приповедне моделе који су сродни реалистичкој парадигми, али и дијаметрано супротне концепције, које су у потпуности раскинуле са миметичком парадигмом (уп. Дамјанов 2012: 23).

Радослав Петковић је описао наведену ситуацију на следећи начин: „Мени се опет чини да смо сви ми као писци довољно различити, да би лакше било говорити о међусобним разликама него о сличностима. [...] У случају ове генерације лакше би се могло говорити о неком заједничком сензибилитету – ако се хоће, чак на приватном плану – него што би било лако дефинисати неку заједничку поетику. Мислим да су критичари имали прилично муке трагајући за заједничким називом за генерацију, те се лутало од младе прозе, бар док је овај епитет имао смисла, преко ‘прозе разлике’ до садашњег термина ‘постмодернизам’ који већ сам по себи није нарочито чврсто дефинисан, те га је управо зато могуће прихватити“ (1994г: 747).

²¹ Године 1992. објављена је *Антологија српске прозе постмодерног доба* Александра Јеркова, која је представља вид институционализације „младе српске прозе“, односно њеног утемељења у најновију традицију националне прозе (Паовица 1994: 904).

Предраг Палавестра у студији *Критичка књижевност: алтернатива постмодернизма*, објављеној 1983. године.

Палавестра *критичку књижевност* дефинише на следећи начин:

„Појам *критичка књижевност* јавља се аналогно појму критичка теорија и служи за одређивање и семантичко изоштравање како спољашњих тако и унутрашњих уметничких, културно-антрополошких и друштвено-историјских конотација, естетских форми и етичких значења једног новог стилског усмерења у књижевности данашње епохе – усмерења које представља непосредну стваралачку, естетским средствима проведenu, дијалектичку негацију догматске књижевне идеологије и нормативне праксе вулгарно-марксистичке књижевне теорије социјалистичког реализма“ (1983: 143).

Са аспекта тумачења прозе Радослава Петковића, посебно ваља скренути пажњу на запажање Предрага Палавестре да се, у форми *критичке књижевности*, већ од седамдесетих година, формира књижевност која „рачуна са реалистичким искуством, али сама не може бити искључиво реалистичка, поготову не у смислу класичног миметичког реализма или дидактичких значења старог критичког реализма. [...] критичка књижевност тежи једном вишем и свеобухватнијем реализму који се слободно креће у свим спољашњим и унутрашњим просторима људске стварности, у физичким и метафизичким сферама човековог ума и тако прилагођава свим формама и жанровима књижевног стварања“ (1983: 146).

Описујући *критичку књижевност*, која се развијала у тадашњем друштвено-историјском контексту српске (и југословенске) културе као „један од најзначајнијих конститутивних чинилаца алтернативности постмодернизма“ (1983: 18), Палавестра поменуто алтернативност види у неколиким елементима: 1) у измени идеја, садржаја и телоса постмодернистичке у односу на модернистичку књижевност; у тражењу алтернативних путева и коришћењу, тј. стварању помоћних медија; 2) у тежњи за новим интегралом (о чему пише Ихаб Хасан, кога Палавестра цитира), који се „супротставља општој дисперзији идеја и анархији мерила“ (1983: 12); 3) у наглашеној потреби за „што већом полифонијом и за широким плурализмом уметничких стилова, значења и опредељења“ (1983: 12). Отуда управо алтернативност Палавестра види као једну од најважнијих особина постмодернизма, која „може бити нешто као заједнички називник, тј. срж и смисао свих стваралачких импулса у култури епохе“ (1983: 12–13).

И поред ауторских, односно поетичких разлика и издиференцираних индивидуалности у оквирима српског постмодернизма, могуће је било уочити и неке суштинске заједничке карактеристике, које, насупрот претпоставкама о растакању смисла у књижевности постмодернизма, Палавестра види као тежњу ка одређеном смислу, односно трансценденцији:

„Поетика постмодернизма подразумева, пре свега, критички однос књижевности према свим облицима стварности, критичку трансценденцију бесконачних и дубоких противречности савременог света, обузетог технолошком револуцијом и идеолошким антагонизмом, падом људског морала, буђењем нових форми културе и општим распадом индивидуализма. Плурализам и богатство идеја, стилова и опредељења, равноправност свих стваралачких метода и њихов демократски дијалог у непрекидном дијалектичком прожимању и допуњавању, омогућили су да постмодернистичка књижевност развије иманентно утопијско визионарство слободне маште и нову поетику наде, да превлада отуђење језика, да користи традиционалне духовне вредности националних култура и да се, насупрот насиљу, конституише као једна алтернативна идеологија епохе“ (1983: 15).

Вишеструке су промене и динамичка кретања која у оквиру књижевности постмодернизма Палавестра уочава: 1) карактеришу је промене у поетици жанрова, изазване њиховим „естетичким прилагођавањем новој критичкој вишезначности, трансформацији стила и ширењу реалистичке оптике“ (1983: 15); 2) то је књижевност „обузета [...] променама у свом хронотопу“, окренута успостављању „нове, аутономне темпоралности“ и ширењу

„унутрашњих временских микросистема“ (1983: 15); 3) она затворене форме и системе трансформише у отворене; 4) конституише нове, алтернативне форме приповедања, руши табуе и проширује тематска поља; 5) она „продире и задира у готово све облике субкултуре и културе за масовну потрошњу, као и у саму културу маса – тривијалну или популарну књижевност забавног карактера, љубавне и херц-романе, авантуристичке, шпијунске и криминалистичке романе“ (1983: 16).

Као најважније карактеристике српског постмодернизма поменуте у Палавестриној студији, које своју улогу имају и у интерпретирању Петковићеве прозе, ваља издвојити следеће: 1) књижевност постмодернизма захваћена је дубоким преображајем форме и значења, усмерена ка изоштравању свог телоса, одређена разгранаванем стилских фигура и претварањем критичке енергије сумње у креативну енергију катарзе (Палавестра 1983: 15)²²; 2) неки њени аспекти су „отпор терору историје“, „фантазмагоричност“ историјских кретања, „измена положаја приповедача“, усмеравање пажње ка микросистему појединачних судбина, испитивање и освајање забрањених области (Палавестра 1983: 18); 3) ова књижевност одликује се још и новом, критичком осмишљеношћу фантастике, ироније и гротеске, утопијским визијама друге стварности и алтеративним формама приповедања (Палавестра 1983: 18).

Ала Татаренко, у монографији *Поетика форме српског постмодернизма* (2013), такође упућује на значај форме и иновативних наративних стратегија, истиче настојање да се измени књижевна парадигма, као и иронијски однос према идеологији, али и великим нарацијама, с тим да њена запажања поводом младопрозаиста упућују на изузимање књижевности из друштвене ангажованости (што као закључак није усамљен случај): „Генерација постмодерниста из осамдесетих преузела је од претходника [...] занимање за формалне проблеме, усмеривши своје напоре на промену књижевне парадигме, а не на усавршавање стварности помоћу књижевности“ (2013а: 18).

Мишљење самих писаца о књижевним збивањима осамдесетих година 20. века изречено је и у извесном смислу систематизовано на округлом столу 1984. године.

У разговору о поезији, прози и књижевној критици овог периода учествовали су књижевни критичари и аутори.

Као повод за окупљање Предраг Марковић истакао је број и квалитет остварења, али и њихову „другачијост“ у односу на дотадашњу и тадашњу књижевну продукцију.²³ Он је указао на утицај уредничког и преводилачког рада Давида Албахарија на стваралаштво осталих представника „прозе разлике“, отпор према стварносној прози, значај интертекстуалност, напуштање референцијалности; скренуо је пажњу на постојање радикалних разлика унутар „младе српске прозе“, али и у односу на Албахарија,²⁴ на космополитски дух и антиутопијске (пред)осећаје ове генерације, као и на плодотворни однос „младе српске прозе“ и (генерацијске) критике (1985: 88, 89). Марковић је издвојио важне одлике „младе српске прозе“: специфичан пародијски однос према литературној оставштини,

²² У тексту о разлозима обнове (духовне и књижевне) традиције у књижевности српског постмодернизма, Милан Радуловић уочава све снажнију тежњу да се „помоћу уметности обнови религиозна духовност, тачније да се објави иманентна религиозност уметности, они религиозни доживљаји који су прирођени самој природи уметности“ (1991: 666). Поменуто запажање, које кореспондира са Палавестриним претпоставкама, има улогу у разумевању несмирене Петковићеве запитаности, која трага за егзистенцијалним упориштем и склоништем, иако сумња у могућност његовог изналажења.

²³ Посебан повод била су три наслова објављена 1984. године: текст Ивана Негришорца „Алгебра црног велосипеда“, објављен у *Књижевној речи*, затим књига Михајла Панћића *Искушења сажетости* (библиотека „Прва књига Матице српске“) и антологијски избор Александра Јеркова *Господар прича*, објављен као темат часописа *Република*, бр. 9, у Загребу.

²⁴ С друге стране, у тексту „Питање (тезе) о ‘младој српској прози’ (почетком осамдесетих)“ Сава Дамјанов приметио је да су наративни поступци попут напуштања начела класичне реалистичке прозе, експериментисања са различитим облицима текстуалне организације, метапоетичности или пародирања у стваралаштву генерације писаца из осамдесетих година били присутни у прози седамдесетих година (и у Албахаријевом стваралаштву), и да су их младопрозаисти интегрисали у своје стваралаштво као већ освојен концепт (2012: 22).

инфантилизацију тачке гледишта приповедача или јунака, фрагментарност, сажетост, метатекстуалност, ироничност, формалну ишчашеност, напуштање експлицитне референцијалности, распад мимезе, измицање објективно проверљивих текстуалних елемената, протејске преображаје једних сегмената у друге, напуштање претпоставке у могућности досезања једне и јединствене истине и свођења света на „псеудообјективну“ меру, по узору на Анштајна (1985: 88, 89). Још неке одлике ове књижевности, поменуте у Марковићевом излагању, јесу делимична херметичност, свесна експерименталност, неухватљивост и елитистичка оријентисаност. Отуда она места која читаоца подстичу да конструише смисао у овој прози имају доминантну важност (1985: 89). Марковић је указао и на дух александризма, на литературу као егзистенцијално упориште, јер писац ове генерације „сва животна искуства пропушта кроз своје настајуће или раније настале литерарне механизме и на тај начин проверава њихову вредност“ (1985: 89).

Добривоје Станојевић је актуелну прозу назвао „формизмом“, указујући тиме на разарање традиционалних жанрова, које прати конструкција нових уз несумњив допринос литерарне игре, што све скупа упућује на егзистенцијалне недоумице аутора и дилеме које се тичу форме, али и њихову намеру да пишу прозу у којој се не верује причи већ начину на који је она испричана (1985: 89). Метапрозним елементима младопрозаисти огољују и у исто време промишљају властити поступак (1985: 89). Такође, важно је истаћи Станојевићево запажање да сам поступак често „задобија улогу ‘демона сумње’, који води у ненаглашену фантастику“ (1985: 89). Истичући поступак тривијализације, у виду скривених алузија, парафраза, преузимања тема и стилова тривијалних клишеа и жанрова, Станојевић као пример оваквог поступка наводи и прозу Радослава Петковића, истичући да поменути аутор спретним прожимањем традиционалних приповедних форми и упоришта, метапрозног и интертекстуалног слоја, обликује своје романе као репрезентативни пример формизма (1985: 89).

Изнете тезе Добривоја Станојевића кореспондирају са идејама Саве Дамјанова, предоченим децембра 1983. године на округлом столу о „младој српској прози“, одржаном у Дому културе „Студентски град“ у Београду. Дамјанов је указао на чињеницу да се младопрозаисти „све више приближавају доминацији конструкцијског начела“ (2012: 23) јер је све значајнији „покушај да се искуства иновације, експеримента и разградње интегришу у нову форму“ (2012: 23), обухватну, инвентивну, вишегласну и разгранату.

Намеру изналажења интегративне форме, али и смисла у српској прози осамдесетих година истиче и Михајло Пантић, примећујући да уметнички чин „више није етички (ангажован) коректив стварности, већ место хипотетичког окупљања њених распаднутих хаотично лутајућих, произвољних фрагмената“ (1992: 1332–1333).

Такође, Дамјанов упућује на потрагу за „логиком“ ирационалног и „рационалношћу“ алогичног, напуштање линераног/континуираног прозног дискурса, и интересовање за фантастично, бизарно, алтернативно, ирационално и гротескно (2012: 24–25).²⁵

Ђорђе Писарев је на поменутом округлом столу из 1984. године указао на несрећно заобилажење термина *постмодерна* у трагању за термином који би описао суштину стваралаштва генерације осамдесетих, јер овај појам упућује на радикалну критику традиционалне уметности, хладну и прибрану потрагу за новим у садржају и форми, на текст као самодовољну игру и превласт *poiesis*-а над *mimesis*-ом (1985: 90).

Радослав Петковић је такође учествовао у разговору о „младој српској прози“ и том приликом своје излагање посветио проблему „стварности“ у књижевности. Аутор је указао на пресек, односно „упад“ (1985а: 90) који у дугу традицију миметичке/реалистичке традиције у српској књижевности чине младопрозаисти. Упозоравајући да се такав прекид доминантне линије не дешава први пут, Петковић је имплицитно указао на модерничко наслеђе којем

²⁵ Милан Радуловић упућује на тежњу српске књижевности постмодернизма да текст посредује симултану стварност и дочара „једновремено бивствовање многих видова, различитих нивоа и бескрајних потенцијала егзистенције, унутрашњу испреплетеност, космички ритам и динамику оствареног и могућног бивствовања“ (1991: 658–659).

се млада српска књижевност приклонила и приметио како се таква измена десила и са Растком Петровићем, Црњанским, затим Радомиром Константиновићем, па Давидом Албахаријем (1985б: 90). Петковић је изразио сумњу у традиционално поимање реализма као облика „природне форме“ (1985б: 90) којима се опонаша стварност, што и роман треба да оствари. Аутор је истакао да роман „није никаква природна форма, већ чисто литерарна која намеће одређене захтеве“ (1985б: 90), а да је доживљај реалистичке као природне форме приповедања проистекао из дуге традиције миметизма и навике која се развила и код писаца и код читалаца. Интересантно је цитирати и следећу Петковићеву мисао: „Оно што ми се чини занимљивим, а понешто и проблематичним, то је та грижа савести, осећање да се не пише из стварности, него из књига, као да и књиге нису део стварности“ (1985б: 90).

Сагласно са цитираном идејом је запажање Милана Радуловића да у постмодернизму рефлексија о уметничкој техници доводи до хипертрофираности књижевне форме у погледу самосвесности. У постмодерној прози се, тако, представљају „сами унутрашњи простори приче; простор приче, а не просторност живота, оквир је у којем се догађају разнородне животне ситуације, духовне визије, чулни осећаји“ (1991: 662).

Запажања о „младој српској прози“, односно књижевности осамдесетих, сродна су онима која се везују за књижевност деведесетих година, а од почетка последње деценије 20. века о стваралаштву исте генерације говори се као о књижевности српског постмодернизма/постмодерне.

Радуловић упућује на процес обнове традиције који произлази из сумње у будућност и технички прогрес. Враћање у прошлост повезано је са реафирмацијом и реактуализацијом традиционалних облика духовности и традиционалних уметничких форми (Радуловић 1991: 639–640). Није без значаја за тумачење Петковићевог опуса Радуловићева претпоставка да се у српској књижевности деведесетих година 20. века изнова успоставља контакт са патријархалном и хришћанском културом, односно усменом и црквеном литературом, при чему је реафирмација овог слоја (српске) књижевне традиције посебно уочљива и остварена на општем духовном плану – „[...] патријархална и хришћанска духовност као да се пуније исказују у делима која су тематски везана за савремени живот него у онима која су и тематиком смештена у стара времена“ (1991: 642).

За разумевање прозе Радослава Петковића значајно је и Радуловићево запажање да је у постмодернизму дух рационалистичко-просветитељске цивилизације доведен до саморазарања, због чега је постмодернизам „прелазно доба, она кризна духовна ситуација у којој је једна цивилизација открила своју унутрашњу негативну суштину, бесмисао и расприрођеност, а још није сазрела клица нове цивилизације и културе“ (1991: 664), односно период у којем су у потпуности спознати крај историје, наличије вере у прогрес и у избавитељску моћ утопијских замисли.

Несумњива сложеност и изазовност овакве (писатељске) егзистенцијалне ситуације, појачана уметничком рефлексивношћу и сензибилношћу, наглашене су у тексту Михајла Пантића „Puzzle“ (1993), у којем се о савременом, постмодернистичком писцу говори као о „естетичком сметлару“: „Он, бродоломник књижевности, плута светом, несагледивим морем сензација и утицаја. [...] Кроз нашу свест струји толико утисака, информација, језика, цитата, догађаја, да писац, заправо, постаје нека врста проточног медија који свет прихвата крајње фрагментарно, у себи прерађује *отпатке* најразличитијих значењских система и типова говора, и свему томе, док склапа *своју* причу, даје ауторски знак“ (1993: 332). Притом и сама књижевност функционише на сличан начин – она, деведесетих година у Србији, „преживљава тако што се мења, растаче и реинтегрише у великом, прастаром океану писања“ (1993: 334).

Ипак, у књижевности постмодернизма подухват склапања сопствене приче увек се изнова доводи у питање под дејством сумње у концепт истине. Због тога, значења у српској прози постмодернизма клизе, као што се и слика света растаче, „плута и дрхти у медијуму

језика“ (Пантић 1992: 1333), а писцу преостаје непрестано осцилирање између пола скептицизма/сумње и универзалне људске потребе за коначним одговором.²⁶

Почетак 21. века обележен је синтетичким погледима на српску књижевност с краја 20. века. Тако је 2002. године Сава Дамјанов објавио рад под називом „Српска постмодерна проза на крају 20. века“, указавши на чињеницу да је овај тип прозе доминантно обележио последње две деценије 20. века у српској књижевности. У постмодернистичкој прози Дамјанов је уочио превазилажење конфликта реалистичке и модернистичке концепције, и синтезу продуктивних елемената непосредније и даље књижевне традиције (2002: 73). Као најважније иновације постмодерне прозе истакао је тежњу ка синтези креативне и херменеутичке димензије, истицање аутопоетичког карактера прозе, експерименте са жанровима, „покушај радикалног проширивања граница књижевности и говора о њој“ (2002: 73), концепцију прозе као ARS COMBINATORIE, инсистирање на „веродостојности илузије“ и интензивирање коауторске улоге читаоца (2002: 74–76). Постмодерна проза легитимисала се као истинска промена и изразила кроз „критичку димензију“ (2002: 74) која је била усмерена ка целокупној књижевној и цивилизацијској парадигми, самим тим и према логоцентризму модерне културе Запада. Постмодернистички текст је наглашено полиморфан, дисперзиван и разгранат, и у исто време прерушен у нелитераре обрасце (енциклопедијски, речнички, научно-аналитички, документаристички, журналистички и тако даље) (2002: 74–75).

Развој српске књижевности постмодернизма Ала Татаренко посматра кроз три фазе: 1) фазу протопостмодернизма, који се везује за шездесете и седамдесете године 20. века и стваралаштво Данила Киша, Борислава Пекића и Мирка Ковача; 2) фазу високог постмодернизма, који се развија осамдесетих и почетком деведесетих година, у прози Милорада Павића, Светислава Басаре, Саве Дамјанова, Немање Митровића, Васа Павковића, Михајла Пантића, Радослава Петковића, Милете Продановића, Владимира Пиштала и др.; 3) фазу постпостмодернизма – коју ауторка смешта на крај 20. и почетак 21. века, када стварају представници друге фазе и млађе генерације: Владимир Тасић, Владимир Матијевић, Александар Гаталица и др. (2013а: 27–34).

Као важне поетичке одлике стваралаштва представника високог постмодернизма Ала Татаренко истиче окренутост форми и иновативност наративних модела, која произлази из фикционалне транспозиције постмодернистичких теорија, радикалних експеримената авангарде и личних, оригиналних открића самих аутора (2013а: 31). Она упућује и на коришћење корпуса тривијалне и жанровске књижевности (2013а: 33), на нивелацију жанровских граница, што за последицу има различите наджанровске, ванжанровске и интержанровске експерименте, обрасце и остварења (2013а: 34). Ауторка издваја и реактуализацију старих модела, поништавање границе између фикционалне и нефикционалне књижевности, и значај фрагментизације, дисперзије, дисконтинуитета (2013а: 120–123). Поред тога, од великог су значаја „експанзија“ филозофске и књижевнотеоријске мисли у уметнички процес“ (2013а: 111), интересовање за филмску технику, и технику стрипа (2013а: 113), што је такође важно имати на уму у интерпретацији Петковићеве прозе.

Уз свест о предоченом поетичком контексту постмодернистичке књижевности, којој стваралаштво Радослава Петковића несумњиво припада, потребно је јасније одредити место ауторове прозе у оквирима диференцираних линија и токова српског постмодернизма.

У тексту Михајла Пантића под називом „Тезе за поетички каталог прозе осамдесетих“ (1992) износи се запажање које ће важити и за будућу рецепцију Петковићевог стваралаштва – реч је о особеној издвојеној позицији аутора, разлици у односу на магистрална кретања

²⁶ Марко Паовица сматра да је у стваралаштву српских писаца постмодернизма очигледна амбиваленција између деконструкције жанровских модела, с једне, и реинтеграције садржаја, с друге стране. Он такође сматра да свеprisутна интертекстуалност представља тежњу ка синтези (1994: 900), што као идеју наводи и Радоман Кордић у тексту о Петковићевом роману *Судбина и коментари* (в. Кордић 1993).

Постмодернистички парадокс уметности комбиновања Дамјанов уочава у чињеници да она обједињује креативно-конструкцијско комбиновање одређених елемената у Дело, али у исто време те елементе подвргава иронији, пародији, пастишу, персифлажи, метадискурсу и тако даље (2002: 74).

„младе српске прозе“, касније и књижевности постмодернизма, због чега је пишчеву прозу тешко позиционирати, односно сместити у одређену поетичку групу. Пантић указује на доминацију кратке форме у прози осамдесетих, њен антиепски карактер, потврђен, између осталог, прожимањем прозе и поезије, што происходи из већ поменутог фрагментарног осећања и разумевања света (1992: 1331). Међутим, из таквог контекста јасно је издвојен Радослав Петковића, будући да једини своје стваралаштво започиње романом (1992: 1330).²⁷ Овакав списатељски почетак проистиче из особеног уживања у приповедању, у испољавању хомерског дара,²⁸ што ће у вези са поетичким одликама Петковићеве прозе у књижевној критици често бити истицано.

Наклоњеност роману представљена је као посебност и у тексту Васе Павковића „Покушај типологије младе српске прозе“, објављеном такође 1992. године.

Другачијост Петковићевог списатељског почетка представљена је не само са поетичког, већ и са „институционалног“, делом и комерцијалног аспекта:

„Приметно је [...] да веома мали број писаца генерације о којој говоримо, објављује првенац код већег издавача. Такав изузетак су Радослав Петковић и Миленко Пајић, који су стартовали код београдске ‘Просвете’. [...] форма кратке приче за издаваче није комерцијална као роман и етаблиране куће су природно опрезне према младима“ (Павковић 1992: 84).

Ипак, Павковић ће у накнадном представљању овог свог текста (1993. године) истаћи и једну много важнију особеност позиције Петковићеве прозе. Наиме, у настојању да типологизује српску прозу осамдесетих, Павковић је издвојио пет група: 1) преформулисану реалистичку прозу (чији је најрепрезентативнији представник Михајло Пантић, а неким својим делима припадају јој и Светислав Басара и Фрања Петриновић); 2) фикцијско-фракцијску прозу, која се темељи на Борхесовом и Кишовом приповедном моделу (остварена у прози Предрага Марковића, делом и Милете Продановића и Миленка Пајића); 3) интимистичко-лирску прозу (коју је писао, на пример, Мирослав Тохољ); 4) фантастичку прозу (коју представљају дела Немање Митровића, Владимира Пиштала, делом Небојше Ћосића и Милете Проданова); 5) метафикцијску прозу (Писарев, Угричић, Дамјанов, Орлић, Вукасовић, Симоновић, Журић, такође и Великић, Басара и Петковић, у *Извештају о кући*) (Павковић 1992). Током излагања на округлом столу Матице српске 1993. године, Павковић је истакао да ван назначених подела, односно издвојених група постоје писци естетски несумњиво вредних остварења, међу којима је посебно указао на Радослава Петковића и Драгана Великића (које овога пута није сврстао у групу метафикцијске прозе) (уп. Павковић 1993: 397).

Силвија Новак Бајцар је као најзначајније фигуре српске књижевности постмодернизма у студији *Мане времена: српска постмодернистичка проза пред изазовима епохе* издвојила Давида Албахарија, Радослава Петковића и Горана Петровића. Сваки од поменутих аутора представник је једне постмодернистичке линије – Албахари аутотематске, Петковић кишовске, а Петровић павићевске/фантастичке. Ипак, ауторка и сама истиче како су Петковићева (као и Великићева) дела у извесној мери изван главне струје „младе српске

²⁷ Уп. Живковић 2023: 7–8.

²⁸ Поседовање хомерског дара у стваралаштву одређеног писца испољава се његовом способношћу „да у свом стваралачком чину и у свом опусу активира све језичке потенцијале, језичко памћење, сва знања, сва искуства, све пројекције и све временске модалитете у њему похрањене и да отуда, језиком из језика, створи интегралну визију света. Ако је свет, и по Хомеру и по Библији, створен од речи, онда су писци хомерског, интегралног епског дара заправо следбеници оног централног творачког принципа на којем, право говорећи, почива целокупна књижевна уметност“ (Пантић 1999: 9). Став таквих писаца је да је уметност облик спознања света и њихова књижевност због тога „обухвата буквално све духовне дисциплине и дословно све облике духовности. На пример: мит, религију, историју, антропологију, психологију, социологију, поезију, филозофију и тако даље“ (Пантић 1999: 9).

прозе“ , најпре због оданости дужој – романескној наративној форми, у оквиру које се одржава и категорија референцијалности (2015а: 47).²⁹

Желидраг Никчевић је, критикујући „преекспонираност“ Петковићевог романа *Судбина и коментари*, ипак нагласио како је

„за разлику од Албахарија, Басаре, Писарева, Дамјанова и већине осталих, Петковић [...] од самог старта приврженији еволуцијској дисциплини. Можда се не би могло рећи ‘промишљенији’, али свакако више обузет аспектом обећавајућег садржаја, док се на плану форме ту подразумева стабилна и према читаоцу релативно благонаклона стратегија писања – које јесте високозахтевно, јер барата знањем и развија се водећи рачуна о медијској конкуренцији, али се темељни споразум о читању не нарушава. Не предузима се онај радикални искорак приписан метафикцији: из модернистичког гесла ‘нека је проклет обичан читалац’ овде још није изостављен колико-толико утешан придев“ (1994: 370).

Бошко Томашевић је, вршећи типологизацију српске прозе деведесетих година 20. века, издвојио фикцијско-факцијску, интимистичко-лирску и фантастичну прозу, роман с аутобиографским усмерењем, конвенционални роман и метапрозни роман, а међу ауторима који комбинују све наведене моделе, поменуо и Радослава Петковића (2004: 94).³⁰ Иако га сам Томашевић не помиње као једног од наследника кишовског духа енциклопедизма, јасно је да и Радослав Петковић, попут Албахарија, Басаре, Великића, Пиштала, Вуковића, Писарева, Пантића, Тохолја и других које аутор наводи, припада приповедачкој матрици која користи различите поступке карактеристичне за борхесовско-кишовску парадигму.

Да се издвојеност Петковићевог опуса одржала у контексту зреле фазе постмодернизма, потврђује и „Кратка историја преобиља“ Тихомира Брајовића.

Брајовић издваја две доминантне романескне струје на размеђи 20. и 21. века: 1) традиционалну линију новоисторијског (ревизионистичко-утилитаристичке оријентације) и грађанско-обновитељског романа (културно-обновитељске оријентације),³¹ и 2) постмодернистички роман, који се раслојава у три подтипа: 1) борхесовско-павићевски, односно маниристички;³² 2) албахаријевски или хомологистички³³ и 3) карневалиски тип (у Басарином стваралаштву).³⁴

Скрећући пажњу на могуће подтипове доминантних линија и њихова дотицања, односно прожимања, Брајовић примећује да постоје и такви писци, попут Петковића и Великића, који „стоје по страни“ (2006: 205) у односу на издвојна литерарна кретања.

²⁹ Уп. Живковић 2023: 8–9.

³⁰ Уп. Живковић 2023: 8.

³¹ Поменуте типове романа карактерише фикционализација новије националне историје, честа симбиоза белетристичко-фикционалног и утилитарно-прагматски, односно колективно-просветитељски инспирисаног разрачунавања с прошлошћу, извесна културно-обновитељска тенденција (у грађанском роману), али и, што је веома важно, приклањање провереним приповедним проседима, односно традиционалним моделима, с циљем освајања читалачке пажње и разумевања (в. Брајовић 2006: 188–192).

³² Реч је о антимиметичком третману историје, којим се проблематизују њене званичне истине, што се на наративном плану реализује сужејно-композиционом линераношћу и занимљивим жанровским решењима, уз „борхесовски“ костимирану и „орнаменталну“ тематизацију историје као постмодернистички слободне слике, при чему изостаје њена озбиљна, телеолошки усмерена реконструкција (в. Брајовић 2006: 194).

³³ У овом подтипу, који баштини стилско-изражајни минимализам новије англо-америчке књижевности, превредновању су изложене природа знања о историји, односно прошлости, али и природа самог фикционалног текста који ту историју тематизује (в. Брајовић 2006: 200).

³⁴ У оквиру овог подтипа реализује се тематизација екс-југословенске и српске историје с краја 20. века у виду представљања „изокренутог света“ уз издашно коришћење изругивања као кључне фигуре (в. Брајовић 2006: 201).

1.6. Опус Радослава Петковића – романи, приповетке, есеји

На питање о списатељским афинитетима у погледу књижевних жанрова, Радослав Петковић је у интервјуима без двоумљења себе описивао првенствено као романијера, као присталицу ширег наративног маневарског простора. Једном приликом изјавио је: „Увек сам себе сматрао превасходно романијером, чак и у тренутку када за то није било никаквог оправдања, када једноставно нисам имао написану ни страницу романа, а једва неки покушај прозе“ (1999: 17).

Упитан о односу романа и приповетке, односно кратке приче, Петковић је у разговору „Сјај поморанце на столу библиотеке“ изјавио:

„Не мислим да треба било оптуживати, било бранити једну или другу форму. Вероватно је у питању варијанта посебног талента зашто се људи опредељују за кратку или дугу форму [...]. Нико још није успео да установи која је дисциплина заправо тежа. И једна и друга захтевају сопствени квалитет. Кратка прича, док се ради, захтева већу прецизност. Предност кратке форме над романом је да писац може урадити књигу прича од којих је једна сјајна, неколико осредњих, а понека чак и лоша и – она сјајна прича остаје. Али, ако напишете роман у којем има добрих делова, али се у целини не може оценити као такав, онда сви добри делови пропадају. Роман, као негде и маратон, захтева умеће тактизирања, опрашта ситније непрецизности које кратка форма не опрашта“ (1990а: 46).

У истом разговору Петковић је есеј дефинисао као „покушај креативне инспирације“, који није „ни теорија ни литература“ (1990а: 47), и који често може да настане као последица читања инспиративних текстова јер „књига која му се допадне, потиче човека на писање“ (1990а: 47).

Међусобни однос фикционалне и есејистичке прозе, односно њихову блиску повезаност у свом стваралаштву, Петковић је представио као намеру и напор да се елементи есеја примењују у писању, овога пута обликовани у кључу литерарне функције.

Такође, аутор је есејистичку прозу описао и као резултат особене игре тренутка укљученог у њен настанак:

„Нисам увек сигуран колико човек стоји иза својих есеја. Мислим, колико вернички стоји; колико и то није једна игра тренутка док човек пише. У неком краћем временском размаку можемо написати два есеја са доста супротним ставовима. Управо док пише есеј, човеку се може десити да осети колико је мало потребно да промени своје тврђење“ (1990а: 47).

Радослав Петковић је у разговору са Радмилом Гикић Петровић 1996. године указао на још неке важне одлике својих есејистичких текстова (а у вези са *Огледом о мачки*), које ће књижевнокритичка рецепција изнова потврђивати.

У интервјуу „Писцу је потребно да зна где да стави тачку“, Петковић је назначио да је *Оглед о мачки* настао из жеље да се „направи књига која се пише из личног задовољства, да се узме једна тема привидно небитна, мада преко тих привидно небитних тема се много тога прелама и може се много шта видети, и људи се често могу [...] боље сагледати, зато што све сматрају мање битним, јер су опуштенији, самим тим искренији, спонтанији [...]“ (1996а: 4). Наведени цитат указује на личну заинтересованост за изабране теме, искошеност есејистичке перспективе (Епштејн 1997: 12), и монтењевско слободно лутање просторима рефлексије и асоцијација.

У разговору „Књижевност и историја“ Петковић је такође покушао да предочи однос између романа и есеја, истакавши различитост у начину њиховог обликовања, али и упутивши на неслагање са начелним постмодернистичким односом према стварности као референцијалном пољу:

„Нека старинска дистинкција би гласила да се роман заснива на мимезису, дакле некаквом подражавању стварности, а да се у есеју претендује да се искаже некаква истина о стварности. Опет, не можете подражавати стварност а да немате макар магловиту идеју истине о њој, чак и ако сте скептик, те сматрате да се не може доћи ни до какве истине. Свеједно: да би уистину читао роман, читалац, макар накратко, мора прихватити да је то *као* стварно. [...] У есеју отпада то *као да*, аутор есеја нам директније тврди да је то што говори истина, макар то [...] била истина у коју је он једном, у посебним околностима, дакле у часу писања, веровао и нимало га не обавезује да верује и даље. Или овако: у роману постоји мање или више јунака, а у есеју постоји само један, то јест писац. [...] Када пишем роман, морам да водим рачуна о својим јунацима, шта они чине и говоре, треба читаоца некако наговорити да прихвати то ‘као да’; када пишем есеј, тога сам ослобођен. Дакле: много сам личнији када пишем есеј“.³⁵

Иако Петковић више пута наговештава могућност промене ставова који се заступају у есејима, читаоци се, упознајући његову есејистичку прозу, могу осведочити да промене ставова, посебно драстичних, нема, између осталог и зато што аутор избегава да у вези са било којом темом заузме чврст став, који би понудио као апсолутну истину.

Овоме у прилог иде и запажање да су фундаментални мотивско-тематски систем, кључне и препознатљиве (симболичке) слике, егзистенцијалне ситуације и наративне стратегије били оформљени у Петковићевој прози ако не на самом почетку, онда свакако у почетним фазама пишчевог стваралаштва – до 1989. године. У овом контексту посебно је интересантна класична борхесовска прича „Петар Влатковић. Живот и дело“ (1989), која у форми фикционалне биографије антиципира важне теме и дела Петковићевог стваралаштва.

Први Петковићев роман – *Пут у Двиград* – настао је на размеђи високог модернизма и постмодернизма. Подељен је у седам поглавља: „Хроника града Двиграда“, „Он“, „Антонио Ловас“, „Ивана“, „Трактат о сећању“, „Ја“ и „Легенда о граду Двиграду“.

Предочена структура указује на неколико важних особина Петковићевог стваралаштва уопште. У овом се роману међусобно супротстављају, али и огледају, односно значењски допуњују уводно и завршно поглавље; та поглавља уоквирују радњу романа, али у исто време утичу на запитаност читалаца у погледу истинитости исприповеданог и својим садржајем стварају основу за сематичку отвореност целокупног текста.

Првих шест поглавља приповеда главни јунак романа, који се у уводном поглављу легитимише као приповедач, али остаје неименован, што је такође карактеристично за Петковићево стваралаштво – или је јунак неименован или се у имену крије богата семантика. Одсуство или присусутво имена јунака значењски је маркирано и укључено у испитивање његовог идентитета. Перспектива хомодијегетичког приповедача наткриљена је приповедањем хетеродијегетичког приповедача у завршном поглављу романа, које анулира „истинитост“ наративног садржаја, па тако и „Хронике града Двиграда“, која настаје као приређени рукопис.

Хомодијегетички приповедач примењује стратегију псеудообјективног приповедања у прва три поглавља романа – приповеда у трећем лицу о сопственој младости и младићким боравцима у приморском граду Двиграду. Тиме се на очигледан начин упућује на разлику између приповедачког и доживљајног „ја“, али овакво наративно решење има и друге семантичке импликације које ће бити представљене.

У првом пишчевом роману успоставља се систем релација и типова јунака карактеристичних за Петковићеву фикционалну прозу – наспрам хомодијегетичког приповедача (који и сам једним делом има хроничарске намере) обликује се фигура, односно лик двиградског историчара/хроничара Антонија Ловаса, који испитује историју споменика подигнутог у част славног двиградског ренесансног песника Ивана Ветручића. Део наратива заузима и приповедање о неуспелој летњој љубави приповедача и Иване, са чиме је повезана идеја о човеку као суштински усамљеном бићу.

³⁵ В. <https://www.vreme.com/kultura/knjizevnost-i-istorija>.

Пар приповедач – историчар ствара основу за романескно испитивање две кључне теме Петковићевог стваралаштва – једно је питање личне прошлости и њеног смисла, док се друго питање односи на оно што би се условно могло назвати колективном, историјском прошлошћу, начинима њен презентације и њеном загонетношћу. Све то удружено је са приповедањем о смрти, великој опсесији пишчеве прозе, и са ауторским поигравањима поетичким одликама појединих жанрова – првенствено хронике.

Приповедање у 1. лицу (у поглављима „Трактат о сећању“ и „Ја“) приповедача који сагледава свој живот, који се сећа, али који не може да проникне у сва значења и токове сопствене прошлости, односно судбине, као што је то случај са историјом уопште, указује на пишчев став како потпуне спознаје нема ни у једном од токова промишљања и трагања, чиме се постмодернистички сугерише „нестајање сваког осећаја историјског континуитета и сећања“ (Харви 1996: 27). Зато су у овом роману важни мотив варљивог сећања и приповедање о покушајима да се реконструише лична историја – што је повезано са мотивом фотографије, а што ће семантички и наративно бити додатно развијено у роману *Сенке на зиду*.

У роману *Пут у Двиград*, као и у осталим Петковићевим делима, пресецају се епистемолошке дилеме и измене приповедачких равни, што је значајна карактеристика (пост)модернистичке књижевности – Брајан Мекхејл наводи како се епистемолошка несигурност модернизма претаче у онтолошки плуралитет постмодернизма и обратно (2004: 11).

За поменути роман карактеристични су још неки препознатљиви мотиви, односно симболи Петковићеве прозе – на првом месту мисли се на мотив мора које има географски, историјски и културноисторијски значај, али које представља и метафизичко пространство; затим на мотив медитеранског гробља и чемпреса – дрвета мртвих, успомена и заборав; на мотив (медитеранског) града (Двиграда), који је као имагинарно место обликован на основу аутобиографског искуства борављења у граду Ровињу.

Роман *Пут у Двиград* можда и највише од свих Петковићевих дела, настоји да помири и оправда све неправедности људске судбине и условности проницања у тајну историје и прошлости, што открива сâм крај поглавља „Ја“: „Јесен је близина пада; ваљда је ту једно од највећих умећа, корачати ивицом, али непаралисан страхом од ње, не бежећи уназад као псето подвијена репа, умети бити срећан, умети бити, и сву неизвесност која још чека поздравити радосно једним великим МОЖДА“ (ПУД, 168–169).

Будућа ће дела, посебно она настала осамдесетих и деведесетих година, у великој мери нагласити тамне контуре свих изазова са којима се сусреће људско постојање наткриљено смрћу и смештено у оквире историје.

Роман *Записи из године јагода* репрезентативни је представник високог модернизма у српској књижевности, где се, уместо развијеној, кохерентној причи, предност даје самом процесу приповедања, који причу разбија у фрагменте. У мотивском варирању и промишљеном распореду фрагмената огледају се Петковићев приповедачки дар, али и стратегије које ће аутор и касније примењивати. У другом по реду пишчевом роману мотивско варирање остварено је у оквирима романескних слика, ликова, уоквирених прича, фрагмената и призора, што ће бити случај и са ауторовим збиркама приповедака, док ће у његовом каснијем романескном стваралаштву најпре бити повезано са цитирањем и алудирањем на одређена књижевна дела, историографске изворе, филозофске и теолошке списе и тако даље. Такође, распоред фрагмената који не прати фабулу, односно хронологију приче, а из чије структуре треба да се изроди извесни смисао, биће и у будућности одлика Петковићевих романа; баш као и особени начин „именовања“, тј. формирања наслова засебних поглавља текста.

И у роману *Записи из године јагода* Петковић се користи техником пронађеног рукописа – подељеног у два засебна дела (први обухвата „Лето“ и „Јесен“, други „Зиму“ и „Пролеће“), при чему се поменути делови разликују и по рукопису којим су писани. Поменути делови се међусобно логички потиру, али семантички допуњују, успостављајући свет текста

као категорију која доминира у односу на проживљено искуство главног јунака – сликара Видака.

То се искуство одређује и Видаковим дистанцираним и непроживљеним односом према другим романескним ликовима, чиме се развија идеја о човековој усамљености, наговештена у *Путу у Двиград*. У првом делу романа Видаку су придружени стјуардеса Нена, сликареви отац и тетка, пријатељ музичар Ђорђе, Скодлар, Наручилац слике (Незнанац), неговатељица у дому за стара лица и други, док су у другом делу обликовани ликови медицинске сестре Марије, мајке, Видакове тетке, а чињеница да се Скодлар и (нешто другачији) Незнанац појављују и у овом делу *Записа* има евидентну семантичку тежину.

И у овом роману, приповедање је псеудообјективно (уп. Пантић 1987: 181–182), али је оно и метанаративно усмерено – приповедач детаљно представља све разлоге одабране наративне позиције.

Семантика целокупног текста, тј. узајамног односа његовог првог и другог дела посведочује Петковићев став који ће и касније бити предочен у домену судбина појединих јунака – одлуке, поступци и избори ликова немају пресудан утицај на смер којим се њихов живот креће чиме се (чак и у равни изабраног приповедног модела) испитује идеја о оправданости људског активизма.

У исто време, исписивање рукописа има оправдање (питање домета такве акције, с друге стране, проблематизовано је), и ту се Петковићево стваралаштво сусреће са наслеђем српског модернизма, јер је управо писање једини вид могућег обрачунавања са егзистенцијом, непотпуном и незадовољавајућом – писање је алтернатива животу (уп. Радосављевић 1999), али и покушај његовог сагледавања, разумевања и трагичког сукобљавања са Ловцем. Оно је исто толико неизбежно, колико је неизбежна и сама смрт.

Карактеристични јунак модернистичке књижевности – уметник, у овом случају сликар – једнако се представља као онај који пише и као онај који слика, а у том свом приповедачком напору Видак свесно крши правила дневничког бележења, не би ли сведочење о личном искуству преобратио у модус хронике, односно летописа.

Свест сликара дистанцираног од других људи (то је његова универзална особина и поред разлика које међу деловима записа постоје), али и од живота, представљена је у различитим видовима – као свест душевно, односно физички оболелог човека, чиме се у Петковићев опус уводи и мотив лудила, што ће и у неким будућим делима имати директне реперкусије на начин моделовања приповедног света, као и на само приповедање.

Са становишта наративних стратегија, ово је роман у којем се уочавају и примери успостављања интертекстуалних веза, али не у оној мери у којој ће тај поступак бити остварен у каснијим Петковићевим делима. Такође, и елементи фантастике тек су наговештени, постоје више као део свести самог јунака и његових жеља, него као елемент наративног света.

Могло би се рећи да представљени романи, прва два Петковићева дела, припадају првој фази његовог стваралаштва – одликују их наративне стратегије карактеристичне за књижевност модернизма и протопостмодернизма, али се у њима већ јасно назначују питања постмодернистичке провинијенције (посебно у првом) и теме карактеристичне за целокупно Петковићево стваралаштво (и у другом роману).

Јунаци о којима се приповеда већ су зреле личности, као такве их читалац упознаје, они промишљају о свом досадашњем животу, осећају неку врсту дистанце у односу на сопствено биће из младости или уопште прошлих дана. У роману *Пут у Двиград* реч је о односу према превазиђеним заблудама младости, док је у другом роману дистанца у односу на себе самога повезана са неприхватањем условности људског живота – омеђености временом и суштинске одређености Другим – што су важне теме есејистичке прозе у књизи *Оглед о мачки*.

Друга фаза Петковићевог стваралаштва почиње романом *Сенке на зиду*, у којем аутор наставља исписивање замишљених, фикционалних хроника, овога пута у ширем контексту који се не везује само за појединачну судбину и задобија прецизне историјско-географске координате.

Како је то већ у литератури примећено (в. Новак Бајцар 2015а), наративни простор се шири, приповедне стратегије постају карактеристично постмодернистичке, прича се богата и усложњава, цитати и алузије на друга књижевна дела су многобројни и увећава се распон њихове функционалности, мотивско варирање постаје сложеније, још јасније се, посредством изабраних приповедних поступака, упућује на историју као наративни дискурс, књижевност се повезује са филмом и другим облицима уметности и тако даље. На тај начин се у *Сенкама на зиду* ствара врста паралелне историје – историја Европе у другој половини 19. и првој половини 20. века огледа се, тумачи и проблематизује тако што јој се супротставља, односно напоредо са њом сагледава историја немог филма.

Развој главног јунака – Ивана Ветручића (чијим се именом ствара веза између првог и трећег Петковићевог романа, посебно у погледу неких елемената хронотопа) – прати се од његовог детињства, па роман укључује елементе романа васпитања, док јунаково путовање од Истре, преко Краљевине Србије и средње Европе до Лондона и, поново, Београда, призива у наратив елементе пикареског романа. Отворени крај повезује романескни текст са криминалистичким модусом, уз елементе фантастике, која је много експлицитнија у односу на претходна два романа.

Роман је замишљен као колаж пет већих целина („Слике насликане светлошћу (1876–1904)“, „Покретне слике (1904–1910)“, „Време комедије и хорора (1910–1920)“, „На путу ка звучном филму (1920–1927)“ и „Епилог“), од којих свака за себе представља текст настао у поступку монтирања грађе. Семантика романа рађа се из односа одабраних фрагмената, од којих неки представљају издвојене биографије, каталоге филмова, синопсисе њихових сценарија, кратке изводе културне историје, сажете прегледе значајних етапа технолошког развоја, огласе, плакате итд. Самим тим, с почетком друге фазе појачава се утисак о енциклопедијском модусу у Петковићевој прози.

Борхесовско приповедање можда је најочигледније у збирци приповедака *Извештај о куги*, која долази након три романа, па је и склоност ка формирању семантички јединственог наратива у којем постоје нескривене везе међу деловима, евидентна и у њој. Везу између ове књиге и свог првог романа Петковић је описао на следећи начин:

„‘Двиград’ има више игре са историјом, преко централне приче о споменику и његовом аутору, да би се испоставило како је заправо све једна фикција. И личност којој је споменик подигнут, и лик на том споменику, и да је сам аутор споменика проблематичан. У том смислу ‘Извештај о куги’ је враћање мотиву првог романа. [...] То јесте игра, односно има елементе игре. Зато и почиње првом причом која је чиста игра са историјом где се замишља једна историја која се могла збивати“ (1990а: 47).

Јунаци и мотиви селе се из једне у другу приповетку, а прва и последња прича („Призори из Петстогодишњег рата“ и „Док Плима траје“) временски и значењски затварају приповедни оквир збирке (којој припадају још и приче „Извештај о куги“, „Градитељ вешала“, „Харонови мемоари“, „Петар Влатковић. Живот и дело“, „Кратка историја бесмртника“, „Моје игралиште за голф“ и „Дечак са реке“). Већ сами наслови текстова откривају интерес за документарне жанрове, који се даље трансформишу и учествују у борхесовској игри са веродостојношћу наратива, јер се измишљене биографије, догађаји и подаци представљају као залог фактографске истине.

Интересантно је и инкорпорирање елемената тривијалне књижевности, назначено у ликовима Леголаса, Кирбија и Заркова (у последњој причи). Јасно је да се њиховим именима алудира на свет епске и научне фантастике, стрипове и криминалистички, односно детективски модус.

У вези са елементима масовне културе и оправданошћу њиховог присуства у „озбиљној“ литератури, Петковић је приметио да се „уживање у стрипу, научној фантастици и криминалистичком жанру јавља и због тога што они, свако на свој начин, надокнађују потребу за причом“ (1990а: 48), па су наведени елементи подсетник да је књижевност

„претерано заборавила на причу, можда је сувише почела да се бави сама собом“ (1990а: 48), што, према пишевом мишљењу, свакако није добро.

У поменутом контексту, треба навести и следећу Петковићеву мисао:

„Везаност за причу и извесно осећање досаде над оним типом литературе која се сувише бави сама собом просто сматрам неком својом особином која никога не обавезује. Открио сам је, заправо, откривши склоност ка неким од такозваних ‘паралитерарних жанрова’ – научној фантастици, пре свега – и тада сам схватио да је ту задржана поштено испричана прича [...]. Али је ту особину поштеног причања приче такозвана озбиљна литература у неким тренуцима запостављала. Мени се то чинило као извесна списатељска нарцисоидност која ме је, као читаоца, замарала, те као писац нисам осећао да имам право да пишем на онај начин који као читалац не волим“ (1994г: 747).

Осим тога, управо Леголасова појава сугерише важну особину научнофантастичне литературе, коју Петковић описује као постепено смиривање првобитног усхићења технолошким развојем, што је резултирало тиме да писци научне фантастике „метаморфозирају древни арсенал чудесног једном створен у митовима и бајкама“ (Петковић 1989: 37).

Оправданост честих поређења Петковићеве књиге са приповедним збиркама Киша и Пекића (*Енциклопедијом мртвих* и *Новим Јерусалимом*) готово да је очигледна и сличности су несумњиве:

- 1) све три збирке грађене су као хомогени приповедни циклуси, у оквиру којих приче функционишу као целина (уп. Обрадовић 2004: 117) и прате једну доследну и логичну хронологију;
- 2) разлика би могла бити та што код Петковића нема наглашеног истицања идеолошких, репресивних и тоталистичких система, већ се историја посматра као неумитна сила, у свом универзалном облику (в. Новак Бајцар 2015а), али се у исто време скреће пажња и на деструктивни потенцијал скривен у људском бићу;
- 3) евидентан је поступак иронизације, трансформације и пастиширања традиционалних жанрова који претендују на документарност, при чему надређени хроничар ових збирки приређује туђа сведочанства и актуализује судбине анонимних појединаца (уп. Татаренко 2009: 208);
- 4) тако се, поред конструисаног света, у питање доводи и употребљен наративни поступак усмерен ка документаризму (уп. Новак Бајцар 2009: 217–218).

Постмодернистичку игру коришћења јунака популарне књижевности Петковић наставља у свом најпознатијем и најнаграђиванијем роману – *Судбини и коментарима*. У њему је лик Корта Малтежанина обликован по узору на чувеног стрип јунака Корта Малтезеа. Идеју о врту који служи промени животне приче Петковић је преузео из једне од епизода из Малтезеовог живота, оне која се везује за тајанствену Венецију.

Како сам аутор сведочи, мотив чаробног врта служи да се оствари веза између три временске равни и тројице јунака (в. Петковић 1994г: 749), чија се судбина обликује по моделу спиралног кретања – прве две књиге романа прате судбину руског морнаричког официра Павела Волкова, који са Крфа долази у Трст као учесник сложене политичке игре у неизвесним временима Наполеонових освајања и ратова између Француске, Аустрије и Русије на самом почетку 19. века.

О животу и судбини Павела Волкова приповеда ауторијални приповедач, док са изменом временске равни и јунака долази до промене приповедачке перспективе, па је тако нарација у трећој књизи романа замишљена као непоуздано сећање („вежбе из памћења“) хомодијегетичког приповедача – историчара Павла Вуковића, савременика и сведока идеолошких послератних превирања у комунистичким републикама – Југославији и Мађарској (20. век).

Епилог романа („Summa“) остварен је у виду унутрашњег монолога загонетног грофа Ђорђа Бранковића, чиме се временске координате романа спуштају у 18. век.

Из предоченог се да закључити како је у свом четвртом роману Петковић остварио најобухватнији просторно-временски опсег збивања, који ширином захвата кореспондира са готово непребројивим интертекстуалним везама.

Читање историографске грађе, које је претходило писању романа, допринело је успешној реконструкцији духа времена и представљању историјских збивања, баш као што су и градови Трст и Будимпешта верно представљени. Међутим, паралелно са процесом аутентизације наратива и грађења илузије о његовој веродостојности, одвија се и обрнути процес – историјским чињеницама придружују се анахронизми, историјским личностима књижевни јунаци преузети из туђих текстова; градови постају текстуалне референце, а референтна стварност нарушава се елементима фантастике и знацима алтернативног света (чудесног врта).

Паралелизам судбина јунака обликује се у контексту Петковићевог промишљања о човековом одговору на притисак историје, чиме се остварује континуитет са идејама романа *Пут у Двиград* и покреће тема (ауто)имагинирања, док је у погледу проблематизације и растакања идентитета (главних) јунака овај роман сродан *Сенкама на зиду*.

Уметничка вредност четвртог Петковићевог романа значајним се делом заснива на мотивским варирањима унутар наратива, а читалачко уживање у приповедању зајемчено је спретним коришћењем жанровских модела (пустоловног, љубавног, шпијунског романа).

Романом *Судбина и коментари* завршава се друга фаза Петковићевог стваралаштва. Он представља естетски врхунац наглашено постмодернистичке фазе, постмодернистичке у погледу изабраних наративних стратегија, јер се особине историографске метафикције овде најјасније, најочигледније издвајају и назначују.

Трећа фаза Петковићевог стваралаштва започиње првом књигом есејистичке прозе. *Оглед о мачки*, који се тематско-мотивски везује за другу приповедну збирку, *Човек који је живео у сновима*, доноси извесну промену у Петковићево стваралаштво, што је, размишљајући о односу према историји, аутор описао не као радикални заокрет, већ као промену која је учинила да у први план дођу „неке ствари које су већ постојале, али можда више у позадини“, док су се неке друге „из првога плана [...] опет повукле, али постоје и даље“ (1999: 17).

У другој збирци приповедака у извесној су мери скрајнуте карактеристичне наративне одлике, али и теме постмодернистичке прозе – прожимање (псеудо)документарности и фикције, поигравање онтологијом текста, упућивање на реторички статус историографског дискурса, особено коришћење фактографских чињеница, алудирање на историјске личности и догађаје, семантички важно присуство анахронизама и слично.

У *Огледу о мачки* тежиште је на промишљању људске егзистенције кроз дијалог са различитим филозофским и теолошким традицијама, а питања која су у том дијалогу дотакнута, постала су саставни део мотивско-тематског слоја књиге *Човек који је живео у сновима*.

Наредну кохерентну целину, у смислу функционалног прожимања фикционалне и есејистичке прозе, чине дела *О Микеланђелу говорети*, *Византијски Интернет* и *Савришено сећање на смрт*. Тај спекулативни талас наставиће се и у књигама *Употреба вилењака*, *Догађај године*, *Средњовековни путовођа* и *Колумбово јаје*, што упућује на превласт есејистичког у четвртој фази Петковићевог стваралаштва.

Оглед о мачки је есејистичка проза, која није омеђена границама појединачних есеја, али се у оквиру тог асоцијативног и интертекстуалног ткања могу уочити неке важне идејне целине. У њему се, поводом наизглед не тако важне фигуре – мачке – размишља о разноврсним питањима: покреће се питање односа према Другом, разматрају се саме основе филозофских и уметничких кретања у доба ренесансе, испитује се проблем самоубиства, митолошки и симболички потенцијал мачке и тако даље.

На нивоу интертекстуалности остварује се дијалог са великим бројем истакнутих мислилаца, теолога и књижевника, различитих естетских, филозофских и других уверења. У тексту се помињу (према оквирном редоследу увођења у текст) Конрад Лоренц, Луис Керол,

Честертон, Френсис А. Јејтс, Жан Делимо, Алфред Жари, Дорис Лесинг, Александар Дима, Т. С. Елиот, Тома Аквински, Марсело Фићино, Пико дела Мирандола, Ђодано Бруно, Корнелијус Агрипа, Мартин Лутер, Жан Калвин, Плотин, Дејвид Гарнет, Луј-Фердинанд Селин, Николај Берђајев, Жан Бодријар, Михаил Булгаков, Борис Пастернак, Василиј Розанов, Јулија Кристева, Марина Цветајева, Буда, Милан Кундера, Жан Кокто, Игнације Лојола, Жан-Пол Сартр, Свети Фрања, Свети Сава, Фјодор Достојевски, Свети Николај Велимировић, Ц. Г. Бајрон, Мишел де Монтењ, Лешек Колаковски, Јохан Хојзинга, Јохан Скот Еригена, Јургис Балтрушаитис, Бернар од Клервоа, Леонардо да Винчи и други.

Поводом прогона мачака током касног средњег века, Петковић интерпретира основне поставке неоплатонизма, закључујући да његов утицај на филозофску мисао ренесансе открива један нестабилан свет, и да су у таквим приликама највише страдали они који ни за шта суштински нису били криви, између осталог и мачке. Прогони мачака (и вештица) појачавају се у оним периодима када човек престаје да искрено и снажно верује у до тада успостављени систем, када долази до промене виђења света и губљења вере. Веза између пољуљаности света и неоплатонистичке филозофије у извесном смислу је и аутоинтерпретативни путоказ, који посебно светло упира ка роману *Савршено сећање на смрт*.

За разлику од мистичности неоплатонизма, и разних спиритуалних пракси са њим повезаних (које ће Петковић тематизовати у роману из 2008. године), схоластички дух, у чијој је основи мисао Томе Аквинског, био је доминантан у раном средњем веку, у време када се веровало у могућност изналажења коначних и јасних одговора на постављена питања. Интересовање за ренесансу у Петковићевом стваралаштву постаје још јасније у контексту ауторовог истицања да се у то време свет разуме тек као пећина илузија која нуди само нејасне одразе истине (ООМ, 47). Наведена идеја блиска је ставу апостола Павла да се у овоземаљском животу види мутно, као у одразу огледала, и саобразна Петковићевом скептицизму. Неоплатонизам спознају света разумом сматра другостепеном, што је важно и за тумачење приповедне збирке *Човек који је живео у сновима*.

Директни цитати, парафразе и алузије постоје као посебан вид инспирације, као стални изазов за промишљање тема какве су: узроци и последице амбивалентног односа човека према природи, који се у различитим епохама испољавао у виду обожавања, односно омразе; однос цивилизације/културе и природе; однос човека према Другој; прихватање туђе индивидуалности, самосвести и слободе; питање људске одговорности у односу са другима и разлике између одговорности и љубави; избор између општежића и искушеништва (самосталног трагања за истином или проповедништва); заводљивост генерализација и апстракција које штите од одговорности и непосредног доживљаја ствари;³⁶ крвожедност која се у свом најинтензивнијем виду не јавља у свету природе, већ у људском свету; теодицеја и оправданост патње не само људи већ и читавог живог света; оправдање ратова и крвопролића у готово свим религијама света и тако даље.

Кратко представљање неких значајних тема и идеја из *Огледа о мачки* ваља закључити истицањем да у целој књизи аутор животињу – мачку – посматра као огледало човека, његових жеља, ускраћености, изазова и духа времена у којем живи. Петковић отвореним оставља питање да ли се у прожимању различитих пројекција мачке може наслутити и њен истински лик и есеј завршава ставом да пред извесним питањима треба застати и суздржати се од анализе: „Ако већ живимо у свету у којем већина нас осећа да на свако питање постоје најмање два одговора – а да, најчешће ниједан од њих није ни поуздан ни коначан [...] – не треба баш

³⁶ „Што више волим човечанство, све више ми се гади појединачни човек, каже један јунак Достојевског. Апстрактно се још и може волети ближњи свој, тврди Иван Карамазов, па чак понекад и из далека, али изблиза – готово никад.“ (ООМ, 116)

„Шиндлерова листа, славни Спилбергов филм говори, између осталог, о драми човека који се нашао у ситуацији да се са апстракцијама суочи, и који има храбрости да прекорачи границу оправдања које оне нуде, да се суочи са лицем појединца не заклањајући се иза именица у множини и апстракција.“ (ООМ, 117)

нападати све својом похлепном радозналешћу која има кобније последице чешће него што смо спремни да признамо“ (ООМ, 161).

Радослав Петковић је другу књигу прича, *Човек који је живео у сновима*, писао са жељом да она означи врсту „поетичке промене“ (Петковић 1999: 17), засноване на приповедању о темама којима се до тог тренутка није експлицитније и садржајније бавио, јер свака нова књига „има пуно оправдање свога настанка само ако је друкчија од ранијих“ (Петковић 1999: 17).

Човек који је живео у сновима је књига која тематизује суштинска питања људске егзистенције, али не толико у вези са контекстом историјског детерминизма колико у вези са универзалним одликама људског бића и душе – склоне греху и злу, неспремне да прихвати епифанију чуда, уморене савременим животом, усамљене и празне.

Отуда не изненађује што су неке од изабраних наративних форми парабола, новела и сократовски дијалог (уп. Владушић 1999: 373), као ни то што је збирка осмишљена тако да приче из времена рађања хришћанства („Павле у Риму“, „Прелаз преко Стикса“, „Уместо закључка“) уоквирују текстове који тематиком припадају савременом свету и животу („Теолошки дијалог у савременом окружењу (1)“, „Објава“, „Смањивање“, „Град, свитање“, „Христ над Земуном“, „Човек који је живео у сновима“, „Теолошки дијалог у савременом окружењу (2)“). У причама које алудирају на хришћански свет и текстове, реч је о тежини преломних времена, што Петковић доследно представља у својој прози, док је наративно испитивање суштине савременог живота и начина на који се људи односе према пројави чуда у земаљској егзистенцији повезано са елементима фантастике.

Радослав Петковић је у разговору „Чар открића“ изјавио да први период хришћанства у овој збирци представља метафору за тренутак у којем човек доноси судбинске одлуке, што се у контексту предочених историјских околности највише односило на људе који су живели у римском културном и политичком кругу (1999: 17). Међутим,

„такав тренутак није обавезно везан за историјске околности, тј. везан је само ако оне кореспондирају са неким личним предиспозицијама и збивањима, треба много тога да се поклопи – а заправо ни онај којем се све дешава који се нашао у том одсудном тренутку, не зна шта се све морало поклопити. У литератури се, макар на симболичном плану, то мора образложити, зато бирамо одређени историјски тренутак, пад Рима или болест, свеједно, зато у књизи и постоје приче као што је ‘Прелаз преко Стикса’, али и једна крајње ‘модерна’, ‘Смањивање’“ (1999: 17).

Петковићев интерпретативни закључак у вези са Честертоновом прозом (представљен у тексту „Ред и пустиловина“) могао би се искористити у представљању идеје коју збирка *Човек који је живео у сновима* можда жели да предочи читаоцима: „Стварност, чак стварност овог предметног света, много је дубља и комплекснија него што материјалистички и атеистички дух може признати; он је неспособан да се на прави начин суочи са њом јер је већ прихватајући своје материјалистичко и рационалистичко одређење, прихватио сопствену ограниченост“ (УВ, 165). Вреди скренути пажњу и на следеће редове: „Пошто је једном уобразио да је у стању да реши сва питања, рационализам је присиљен да ограничи слику света; да ствари проглашава немогућим и невероватним зато што се не уклапају у његова правила“ (УВ, 165).

У тексту „Ред и пустиловина“ Петковић цитира Берђајева и његову идеју да признавање свих комплексности и противречности тајне постојања није доказ слабости рационалног приступа, већ би могао бити доказ његове снаге, „а највећа слабост разума очитује се баш у рационализацији јер рационализам не може трансцендирати, у рационализму разум не може пријећи властите границе, узвисити се над собом, међутим је баш у том трансцендирању сва снага разума, виша тековина спознаје“ (УВ, 166), и то је оно што и Петковић својом другом књигом приповедака жели да поручи.

Почетак четврте фазе пишевог стваралаштва природно је означио нешто дужи временски размак између две објављене књиге – осам година након друге збирке прича,

Радослав Петковић је објавио другу есејистичку књигу – *О Микеланђелу говорећи*. Трећа и четврта фаза пишевог стваралаштва по много чему су сличне, а оправдање за њихово раздвајање проистиче једино из тематског преокрета, односно жеље да свака нова књига донесе нешто ново у сâм опус.

У књизи *О Микеланђелу говорећи* тема промишљања је семантика, односно симболика градског језгра чешке престонице Прага, које се посматра као (репрезентативни идеолошки) знак. Широким интерпретативним луком – у оквиру којег се испитује преношење неоплатонистичких идеја кроз првобитно хришћанство, папску идеологију и уметност ренесансе, паралелно са представљањем идеје о предестинацији, која ће утицати на теолошке и филозофске системе Светог Августина, Томе Аквинског, Цона Виклифа, Јана Хуса, Мартина Лутера и Жана Калвина – Петковић наткриљује идеју о идеолошком предзнаку урбанистичких решења и њену потврду налази у барокном наслеђу Прага, али и у каснијим рецепцијама тог наслеђа у оквирима чешког националног бића.

Поменуто књига уклапа се у дотадашњи Петковићев идејни систем и због тога што открива снажну узрочно-последичну везу међу историјским догађајима, процесима и токовима, сугеришући тако да свака „прича“ своје корене има у удаљеним збивањима, односно причама које се тек називу или се чак не могу ни назрети, као што може условити будућност на начине којих људи нису свесни. Да би се увид проширио, потребно је много интерпретативног напора, знања, али и свести да ствари најчешће нису онакве каквим се на први поглед чине. О разлици суштине и привида сведочи и латентна иронијска представа савремених туриста, који најчешће, несвесни тога, прихватају понуђене, идеолошки усмерене, интерпретације (на пример, у оквиру туристичких водича), наивно верујући да је оно што су чули и прочитали истина.³⁷

Петковић нуди могућа решења, настоји да уочи везе и аналогije, да природу догађаја, између осталог, сагледа и на основу последица које су произвели, али ни у једном тренутку не претендује на апсолутност и непогрешивост изнетих закључака.

Настојање да се направи јасна разлика између информација и знања, да се освести значај одговорног и промишљеног приступа теми јасно је назначено и у књизи *Византијски Интернет* (која, према речима самог писца, чини идејну целину са претходно представљеним делом). Интригантност наслова проистиче из семантичке супротстављености у синтагми спојених појмова – за разлику од интернета који је примеран за савремено доба, и који своју снагу заснива на обиљу кратких информација лишених ширег увида и контекста, Византија је древна творевина која је постојала читавих десет векова, и која својом сложености обавезује на озбиљан и свеобухватан приступ. О таквом приступу сведочи списак литературе коју је аутор користио, а који ће бити детаљно представљен у другом поглављу тезе.

Дијалог са бројним књигама из области историје, филозофије, теологије, културне историје и књижевности, омогућава аутору да дође до важних закључака:

- 1) појам *Византија* (као и *Визант*, *Грк/Грци*) показује како језик може бити подложен идеолошком контексту и у том смислу скривати истину;
- 2) споменици културе и уметничка дела, као део историјског и културног наслеђа, могу се, управо захваљујући свом симболичком потенцијалу, присвајати и користити у сврху грађења нових традиција;
- 3) идеологеме више сведоче о онима који их користе, него о ономе поводом чега се изричу;
- 4) са опрезом треба приступити свим писаним сведочанствима, па се тако поводом *Тајне историје* византијског историчара Прокопија (у којој је сасвим очигледна нетрпељивост према византијској царици Теодори), Петковић пита „колико читајући Прокопија сазнајемо о неким византијским женама, а колико о једном

³⁷ Детаљније истраживање ове теме предочено је у раду „Један могући туристички водич – *О Микеланђелу говорећи* Радослава Петковића“. В. Марковић 2019б: 257–269.

ставу о женама?“ (ВИ, 76) и додаје да су западноевропски читаоци често полазили управо од овог текста трагајући за истином о Византији;

- 5) Прокопију се у том смислу придружују и Гистав Шлумбергер, писац *Византијске епопеје* и монографије о Нићифору Фоки, као и драмски писац Викторијен Сарду, који су својим текстовима такође посредовали идеју о фаталној жени и тиме утицали на рецепцију византијског наслеђа у 19. и 20. веку;
- 6) идеја о статичности византијске историје и културе настала је као израз одређене идеологије (на првом месту, просветитељских уверења једног од њених најпознатијих заступника – Едварда Гибона), а та идеја противречи сасвим извесној чињеници да је византијска историја била врло динамична и сложена;
- 7) значај византијске мисли потврђују жива размена идеја у домену науке, технике и технологије између Истока и Запада, као и чињеница да је Византија била посредник између античке и ренесансне филозофије и уметности;
- 8) свака идеализација једнако је штетна као и деградација, и „што се човек озбиљније бави историјом то му је теже да нађе јасну и једноставну поделу на ‘добре’ и ‘лоше’ момке, осим, наравно, у националистичким историографијама где смо ‘ми’ увек добри а ‘они’ увек зли“ (ВИ, 46);
- 9) историја и истина неписмених врло је мистериозно подручје.

На крају, Петковић закључује да је намера текста „Византијски Интернет“ (првог у истоименој књизи) била да се представе разноврсна и могућа виђења Византије, која ни сама није хомогени појам – „са много разлога можемо говорити о постојању више Византија – западноевропска, ‘православна’, руска као специфична варијанта ове, али и турска, како можемо наслутити код Памука“ (ВИ, 173).

Представљени приступ Византији текстуални је доказ да увек „расуђујемо на основу онога што имамо“ (ВИ, 175). Византија се у том контексту може посматрати „као ризница појмова које узимамо и потом их користимо у складу са сопственим схватањима“, односно као „виртуелна мрежа [...] којом лутамо и склапамо нове целине“ (ВИ, 175).

Књига *Византијски Интернет*, поред представљеног текста, садржи још два – то су есеји „Досадни писар и Муза“ и „Зашто је Платон био болестан?“. Поменути наслови јасно откривају обрнуту хронологију у погледу одабраних историјских личности и епоха – последњи есеј припада најранијој – античкој – епохи, а књига *О Микеланђелу говорећи* претходи *Византијском Интернету*. Тако је и у редоследу објављивања књига очигледан карактеристичан поступак Петковићеве фикционалне прозе – поигравање хронологијом.

У есеју „Досадни писар и Муза“ исцрпни увид у промене облика у којима се писана реч могла појавити (свитак, кодекс, штампана књига) и представљање начина на који се може посматрати однос усмене и писане речи (где је најважнија Платонова критика писма), као и однос писане речи и различитих идеолошких пројеката, служе да се покаже како не треба пренагљивати у доношењу негативних закључака поводом сваке нове технологије (у овом случају мисли се првенствено на интернет), јер је и сама штампана књига, чија се вредност данас не доводи у питање, настала као технолошки производ. Петковић у овом, као и неким другим текстовима, заступа идеју да су промене изазване технолошким постигнућима неизбежне, али да је писана реч увек проналазила начин да свој живот настави – без обзира на конкретни облик у којем се то чинило.

Упозоравајући на контрадикторност антитехнолошких опредељења, Петковић издваја и неке парадоксалне процесе које је штампа омогућила: с једне стране, она је учествовала у стварању нација и националних држава, али је, с друге стране, јачала осећање индивидуалности и посебности, као и критички дух појединца (ВИ, 240).

Интерпретирајући природу, контекст и значај промена кроз које је пролазила писана реч, Петковић заузима врло промишљено и опрезно становиште, упућујући на чињеницу да на појаву интернета треба гледати као на још једну очекивану станицу у континуираном технолошком развоју, као и на то да могућу смрт штампане књиге не треба разумети као одраз

суноврата човечанства. Будући да тај догађај пројектује у хипотетичку будућност, Петковић отвореним оставља питање хоће ли човечанство тиме више добити или изгубити.

О сложености приступа сведочи и врло богата литература коју је аутор користио (а која се овде наводи у оригиналу): Françoise Waquet, *Parler comme un livre*; зборник *Histoire de la lecture dans le monde occidental, sous la direction de Guglielmo Cavalio et Roger Chartier*; Albert V. Lord, *The Singer of Tales*; Eric Havelock, *Preface to Plato*, према Walter J. Ong, *Orality and Literacy*; Roger Chartier, *Culture écrite et société*; Henry Petroski, *The Book on the Bookshelf*; Henry Chadwick, *The Church in Ancient Society*; Elisabeth L. Eisenstein, *The Printing Revolution in Early Modern Europe*; Lucien Febvre et Henri-Jean Martin, *L'Apparition du livre*; A. P. Kazhdan and Ann Wharton Epstein, *Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries*; Benedict Anderson, *Imagined community*; Roger Chartier, *Inscrire et effacer* и тако даље.

Поводом есеја „Зашто је Платон био болестан?“ у уводном представљању Петковићеве прозе треба рећи да се у њему анализирају могући разлози због којих Платон није присуствовао Сократовој смрти, а на основу загонетне реченице из дијалога *Федон* – „мислим да је Платон био болестан“ (ВИ, 278). Након детаљно предочених аргумента, Петковић закључује да се Платон, нетипично за филозофа и Сократовог ученика, уплашио смрти, а есеј завршава скептичном идејом о једној универзалној ситуацији – недостатку података на основу којих би се могло просуђивати о било којој изабраној теми.

Истраживање византијске прошлости довело је Радослава Петковића до филозофа чија се мисао појављује на самом заласку византијске културе, односно цивилизације – Гемистоса Плитона, представника неоплатонистичке, неопаганске, па чак и нехришћанске идеје.

Према речима самог писца, Гемистос Плитон је један од двојице „снажних“ ликова романа *Савршено сећање на смрт*.³⁸ Други је Филарион – приповедач и активни учесник збивања, у исто време монах, али и Чаробни стрелац, демонско биће које ће седам година касније, у оквиру Петковићевог стваралаштва, свој живот наставити у лику *Vilovskog* (јунака приповетке „Мала комедија забуне“, а затим и додатка роману *Судбина и коментари* „Фатална госпођа Ризнић и друге судбине“).

Фиктивни јунак не само демонске већ и врло скептичне природе, Филарион у наратив уноси елементе окултног трилера, док начин на који се обликује Плитонов лик – у значајној мери у складу са историјским подацима (што не искључује имагинацију) – доприноси дијаметрално супротном утиску, односно намери аутора да роман обликује и у складу са карактеристикама „костимираног“ романа.

Успелој реконструкцији епохе и збивања из 15. века (при чему је посебна пажња посвећена опсадама Града из 1422. и 1453. године) допринела је литература консултована током писања *Византијског Интернета* (уп. Канић 2013а: 146), али је она у обликовању романа имала и нешто очигледнију улогу – хетеродијегетички приповедач (који наткриљује перспективу хомодијегетичког приповедача Филариона) обилато и семантички врло смишљено у приповедање уклапа цитате из византијских хроника, историја, теолошке литературе, Платонових дијалога, неоплатонистичких, Плитонових и езотеријских списа, Јејтсове поезије и прозе и тако даље.

Тако се у Петковићевом опусу још једном остварује већ препознатљив приповедачки принцип који рачуна на рађање смисла из вешто уклопљених појединачних целина и фрагмената, при чему се у оквиру самога текста остварује вишесмислено мотивско варирање и поигравање темпоралним линијама.

Идеја о метемпсихози, на коју алудира наслов романа, пројектује се у семантичку и структуралну раван текста, пресудно утиче на његово обликовање и смисао, због чега ће интерпретација *Савршеног сећања на смрт* у оквиру дисертације значајним делом бити заснована на анализи односа између инкорпорираних спекулативне грађе и романескног текста.

³⁸ В. <https://www.laguna.rs/laguna-bukmarker-radoslav-petkovic-svi-moji-junaci-su-putnici-unos-1048.html>

Радослав Петковић је, по сопственом признању, дуго прижељкивао прилику да у вези са актуелним друштвеним и политичким дешавањима пише својеврсне прилоге и приказе, који при томе не би били текстови публицистичког типа, нити би својим садржајем остајали на нивоу дневно-политичког (уп. Петковић 1996а: 4).

Да је аутор у овој намери успео, сведоче текстови објављени у књизи *Употреба вилењака*, који су настајали у временском распону од отприлике двадесет година и објављивани у недељницима *Нину*, *Европљанину* и *Времену*. Петковић у предговору књиге наводи да се, по питању припадности (односно извора), посебно издвајају две групе – прву групу чине текстови објављивани у *Нину* током 1994. и 1995. године, а њихов одабир био је одређен и намером да се изаберу текстови „са мање јасног политичког набоја“ (УВ, 5). Другу групу чине текстови који су излазили у двонедељнику *Европљанин*.

Анализа садржаја књиге показује да су текстови подељени и семантички – у првој групи доминирају теме људског зла, притиска историје и њених механизма који се понављају и којима сви подлежу, оправдања насиља, одговорности сведока једнако као и учесника, зла које вреба; описују се путеви и разлози настанка легенди, њихов односа према историји; раскринкавају поједине заблуде (рецимо оне везане за стандардне претпоставке о медитеранском крајолику); проблематизују уврежене идеје у основи српског друштва (каква је она о разлици и раздвојености села и града, која датира још од времена Вука Стефановића Караџића); тумачи симболички потенцијал простора кућне библиотеке као „могућности посебног света“ (УВ, 50) и тако даље.

Друга целина настаје у дијалогу са стваралаштвом Мирослава Крлеже, Борислава Пекића и Марка Твена и њена се садржајност заснива на три важне теме које се значењски допуњују, а покрећу их три засебна текста: „Крлежа, дан после“, „Историја као судбина“ и „Лица смеха“. Поводом Крлеже разматра се однос идеологије и књижевности, упућује на заблуде стваралаштва у контексту свесно изабране идеје, али се истиче и то да вредност Крлежиног стваралаштва проистиче из универзалних питања људског постојања, која такође тематизује. Текст о Пекићевом стваралаштву биће у тези детаљније представљен, па је овде довољно рећи да има својеврсну аутоинтерпретативну улогу, јер се у њему испитује сложен однос између књижевности, историје и људске судбине. Есеј „Лица смеха“ упућује на несумњиви субверзивни значај хумора у књижевности, што је, у исто време, поетичка одлика Твеновог стваралаштва која није у довољној мери прочитана.

Трећу групу чине текстови „Волети своје чудовиште“, „Митови једне генерације“, „Смрт је бедан писац“ и „Употреба вилењака“. Они, израстајући из дијалога са филмском, музичком и књижевном уметношћу, упућују на скривена значења човекове фасцинације чудовиштима, откривају величанственост непрестане трансформативности уметничког израза у трагању за суштином (поводом филмова Стенлија Кјубрика), али и могуће парадоксе судбине писца у контексту лицемерног друштвеног живота (на примеру биографије Оскара Вајлда).

Чињеница да је четврти део књиге предвиђен за само један текст, под називом „Ред и пустиловина“, сведочи не само о личном читалачком уживању у Честертоновој прози (теми овог текста) већ и о значају суштинске недовољности рационалног приступа мистерији постојања, коју у вези са делима енглеског писца Петковић издваја као једну од доминантних идеја. Елементи аутопоетичности у овом тексту огледају се у приказаном интересу за криминалистичку, односно детективску књижевност (што ће бити детаљније представљено у петом поглављу тезе).

Наслов друге књиге у којој су објављени изабрани текстови, претходно штампани у новинама, овога пута (највећим делом) у дневном листу *Блиц – Догађај године* – метафорички упућује на питање које Петковић често поставља, односно актуализује – како је могуће спознати значај одређених догађаја којима се сведочи – „[...] у људским животима није лако одредити који је догађај велики или мали у часу када се збива, већ то није увек једноставно ни касније, када се све, истински или привидно, оконча. Историчари се споре око значаја разних догађаја, сагледавајући их различито“ (ДГ, 5).

У вези са тиме, аутор у предговору књиге још једном истиче да су критеријуми разврставања догађаја условљени личним уверењима, а ова опет идеологијом и духом времена.

Притом и овај избор, као и онај начињен у *Употреби вилењака* настоји да избегне опасности политичке обојености: „[...] нисам ни спреман да прихватим како је политика – оно једино вредно у људском животу, чак и ако се таквим чини“ (ДГ, 5).

Селектовани текстови подељени су у 8 тематских целина: „Догађај године“, „Сребреница“, „Деца и људи“, „Серб, Антал“, „Смрт књиге“, „Муке с Нобелом“, „Људи и звезде“, „Мапе градова“. Ове целине обухватају велики број тема и питања које Петковић континуирано, од самих почетака свог стваралаштва, испитује и фикционално, односно есејистички обликује. Нека од тематских упоришта су:

- 1) испитивање и интерпретирање друштвених појава, прилика и проблема (уређења војске, проблематичног односа образовања и примене знања, односа наталитета и задовољства животом у одређеној земљи, насиља у школама, расизма и тако даље), при чему се упућује на значај и легитимност заузимања ставова који су другачији од оних које заступа већина;
- 2) питања етичког карактера – проблем рецепције сребреничких жртава и насилника доводи се у везу са опасном појавом и ширењем свести да они који припадају „нашој“ страни имају оправдања за све што чине: „Идеја је опасна јер успоставља једно правило понашања по којем ‘ми’ смемо све, или макар смемо више него други и да то може, у крајњој линији, бити оправдано“ (ДГ, 32). Превазилажење таквог става и окретање изворној вредности чојства омогући ће да се избегну расправе на националној основи, попут оне између Срба и Хрвата, и анимозитети који „воде право – или равно – у савремену историју као крвави карневал, чији учесници весело ђипају млатарајући прад(ј)едовским сабљама. Маске се мењају, али насиље и глупост остају као константе“ (ДГ, 34);
- 3) позив на озбиљнији приступ учешћу у изградњи и раду државних институција, чиме се гради традиција која има вредност;
- 4) видови злоупотребе наивних – посебно деце; хумана намера текстова који разматрају ову тему је да се јасно нагласи како никако не треба бити равнодушан према туђој патњи, да се зло не сме правдати туђим злом, да је наивне и невинне потребно сачувати, поштедети, заштити од зла и опасности, између осталог и тако што ниједно зло неће остати прећутано и некажњено, јер „када се једном суспендују неке норме, када се једном испољи разумевање за њихово кршење, ствари се тешко враћају у раније стање“ (ДГ, 51);
- 5) неминовност промена које технологија уноси у људски живот, представљена без намере да се оне унапред одреде као негативне;
- 6) савремени спортски и културни догађаји као спектакли у којима се заборавља на чар игре, питање цензуре, класичне (туристичке) заблуде, чак и климатске промене сагледане у светлу идеје да је боље спречити немиле догађаје него се касније борити са њиховим последицама.

Књига *Средњовековни путовођа* настала је као резултат дугогодишње сарадње Радослава Петковића и византолога Радивоја Радића, професора на Филозофском факултету Универзитета у Београду. Тако су у књизи обједињена два текста, али и два дискурса.

У Петковићевом тексту „Путовање или Двосмисленост“ већ је насловом упућено на важне метафоре/симболе целокупног стваралаштва овог писца – на путника и путовање, али и двогубост, односно двозначност света који се посматра из перспективе епистемолошког и телеолошког скептицизма.

У овом тексту, који садржи и кратак путопис из пера самог аутора (поводом путовања по западној Словачкој 2004. године), значајно место има интертекстуални дијалог са средњовековним путописима, путописцима и путницима (неки од њих су Свети Сава, Доментијан, Адам од Уска, витез Бертандон де ла Брокијер, Гилберт де Ланој), али и

реферирање на улогу и значај путовања у животу Мишела де Монтења, чиме се испитују проблеми репрезентација крајолика кроз који се пролази, у контексту промена духа времена, књижевноисторијске епохе, намера са којим се путопис пише, самим тим и идеолошке или практичне позиције коју аутор заузима.

Паралелно са представљањем условности које су диктирале настанак средњовековних (и свих осталих) путописа, Петковић наглашава истоветност њихове рецепције и упозорава:

„[...] врло је велико искушење, чије су жртве чак и многи историчари, упадања у грешку коју уобичајено зовемо ‘анахронизам’, дакле да ранијим временима, и људима који су тада живели, приписујемо особине и мотивацију нашег времена. Тумачећи мотиве људи прошлости, а поготово Средњег века, прилично смо склони да их видимо као наше савременике, а различитост коју проналазимо као неку врсту свесног оправдања, кетмана, којима се они служе да би се саображавали званичној идеологији свога времена. При томе се потпуно заборавља како оно што видимо као ‘званичну идеологију’ није ништа њима наметнуто од ванземаљаца већ представља систем вредности и веровања које су они сами градили“ (СП, 21)³⁹.

Писање о типовима путника, разлозима, искушењима и облицима средњовековних путовања, удружено је са упућивањем на незаобилазне теме Петковићевог стваралаштва.

Тако се у вези са несрећама које су вребале путнике старијих времена, наводи и следеће: „Наша судбина нас дочекује на разним и неочекиваним местима, у изненадни час, али, зар нас сама метафора путовања не доводи у везу са смрћу? [...] Зар онда оваква метафора путовања као судбоносног чина, увреженост метафоре, не чини и сам акт путовања судбоносним, ако не чак и злокобним?“ (СП, 15). Цитирана дилема може подсетити на начин на који се у Петковићевом опусу представљају истраживање историје и (ауто)имагинирање. И поред несумњиве опасности коју носе, ти су подухвати укорењени у саму суштину људског бића, баш као и путовање, и зато се након постављеног питања даје и (очекивани) одговор: „Па ипак, они путују“ (СП, 15).

Књига *Колумбово јаје* садржи три засебна есеја: „Да ли је било Првог светског рата?“, „На шта мислим када кажу Први светски рат?“ и „Колумбово јаје“. Садржај и семантика ових текстова у тези ће бити детаљније представљени, па се у овом сажетом прегледу Петковићеве прозе истичу само њихове кључне идеје.

Таблоидна заостреност (уп. КЈ, 5) првог наслова, а тако га сâм аутор описује, упућује на питање које поставља и прва Петковићева есејистичка књига – где се у различитим текстовима и пројекцијама, условљеним контекстом, намерама аутора и духом времена, крије истина о одређеном ентитету, појму или феномену (мисли се првенствено на Први светски рат), и може ли се до ње уопште доћи. У потрази за одговором на дату дилему, Петковић, очекивано, у помоћ, али и као провокацију, призива многобројне текстове настале у току, поводом и након Првог светског рата, па се у богати интертекстуални дијалог, чији одговори нису коначни, укључују Марсел Пруст, Гијом Аполинер, Томас Ман, Мирослав Крлежа, Ернст Јингер, Милош Црњански, Херодот, као и бројни извори: „*Enciklopedie de la Grande Guerre I-II*; [...] Jay Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning; The Legacy of the Great War*, edited by Jay Winter; Paul Fussel, *The Great War and Modern Memory*; Christopher Clark, *The Sleepwalkers, How Europe went to War*; Frédéric Rousseau, *Laguerre censurée*; [...] Clausewitz, *On War*“ (КЈ, 26) и други.

У другом есеју, враћајући се једном од својих омиљених писаца – Марселу Прусту, и придружујући му Итала Звева – Петковић промишља условности, разлоге и могуће домете стварања сопствене истине, односно аутоимагинирања. Такође, аутор скреће пажњу на значај „мале“ приватне истине тумачећи њену семантику у оквиру анализе Звевовог романа *Зенова с(а)вест*, али и других књига документарног и мемоарског типа. О доминацији, односно превласти издвојених тема сведочи и изабрана библиографија коју аутор наводи на самом

³⁹ Скраћеницом СП упућује се на цитате преузете из књиге: Радивој Радић, Радослав Петковић, *Средњовековни путовођа*, Београд: Службени гласник, 2011.

крају есеја: „Italo Svevo, *Zeno's Conscience*, tr. with Introduction by William Weaver, Preface by Elizabeth Hardwick; *La Conscience de Zeno*, fr. prevod Paul-Henri Michel, révisé et présenté par Mario Fusco, Écrit intimes, extraits traduits par Mario Fusco, *Préface* par Mario Fusco u Italo Svevo, *Romans*, Quatro Gallimard; P. N. Furbank, *Italo Svevo, The Man and the Writer*; Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu I–VII* Quatro Gallimard, srpski prevod Živojin Živojnović; Julia Kristeva, *Le temps sensible*; Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust I–II*; William C. Carter, *Marcel Proust*; Antoine Compagnon, *Chat en poche*; Scipio Slataper, *Moj Kras*, prev. i pogovor Nedjeljko Fabrio; Roy Porter, *The Flash*; Philippe Monnier, *Venise au XVIII^e siècle*; *Samuel Pepys, The Unequalled Self*, Claire Tomalin; *The Concise Pepys*, with Introduction by Stuart Sim“ (KJ, 90).

Иако се на основу наслова трећег есеја то не може наслутити, његов главни „јунак“ је писац који до тог тренутка већ дуго опседа мисао Радослава Петковића – Мишел де Монтењ. Текст „Колумбово јаје“ читаоцу нуди могућност да уочи извесне сличности између двојице аутора, односно њихових назора и ставова, међу којима је посебно значајана свест о егзистирању у нестабилном свету, из чега произлази намера да се ствари сагледају из више перспектива, као и уверење да другима не треба наметати своје ставове. Управо о томе сведочи и, за ренесансу потпуно нова, парадигма „племенитог дивљака“, коју је успоставио Монтењ, свестан да поступке дивљих племена и њихов канибализам, између осталог, није могуће оцењивати из перспективе европских обичаја, веровања и навика. У исто време, Монтењева идеализација Другог пружа Петковићу могућност да и такав приступ доведе у питање: „да ли идеализација Другог, као радикална супротност одбацивању, произлази из исте немогућности разумевања?“ (KJ, 144).

Монтењ је подстицајна тема за размишљање и зато што је евидентно да су почети његовог бављења писаном речи подударни са напретком нелитерарне амбиције, односно жеље да се ступи у племићки свет истакнутих друштвених улога. Монтењ свој аристократски идентитет укоренењује у писању, што несумњиво подсећа на један од најважнијих ликова Петковићеве прозе – грофа Ђорђа Бранковића. Тако је за Монтења, једнако као за Бранковића, писани текст „напор фиксирања онога што је у стварности недовољно фиксирано“ (KJ, 123).

Сажети преглед опуса Радослава Петковића, уз свест о неминовности понављања појединих закључака изнетих у досадашњој књижевнокритичкој рецепцији ауторовог стваралаштва, имао је за циљ да се сагледа развојност и трансформативност најважнијих мотивско-тематских упоришта и наративних стратегија целокупног Петковићевог стваралаштва. Да би се избегла понављања, идејно богатство представљених дела дато је тек у назнакама, док ће њихове детаљније анализе, а у складу са синтетичким представљањем најважнијих одлика Петковићеве поетике, бити део засебних поглавља ове дисертације.

Предочени преглед Петковићевог опуса потврђује кохерентност и доследност ауторске мисли, али и приступа темама и питањима, као и чињеницу да размишљање о стваралаштву аутора за основу треба да има слику почетног суштаственог нуклеуса, који се континуирано развија захваљујући трансформацијама у приповедном поступку, изналажењу нових тема, уочавању аналогичности и готово непресушном и неисцрпном каталогу прочитаних књига које подстичу на размишљање.

1.6.1. Приче Радослава Петковића у антологијама приповедака

О месту Петковићеве прозе и њеном вредновању у контексту српске књижевности, поред књижевних награда, сведочи и заступљеност ауторових прича у релевантним антологијама.

Приче Радослава Петковића заступљене су у свим репрезентативнијим антологијама српске приповедне прозе, и то не само онима које су посвећене постмодернистичком приповедању, већ и онима које пружају богатији дијахронијски увид.

1) Прича „Харонови мемоари“ укључена је у избор *Најбоље приче 1989*, који су приредили Давид Албахари и Михајло Пантић.

2) Прича „Кратка историја бесмртника“ уврштена је у *Антологију српске прозе постмодерног доба* Александра Јеркова, а о Радославу Петковићу је у „Предговору“ *Антологије* речено да у роману *Пут у Двиград* истражује могућности традиционалне мотивације приповедања, да у *Записима из године јагода* остварује укрштање текстуалних токова, у роману *Сенке на зиду* испитује референцијани статус слике, док у збирци прича *Извештај о куги* идеологију и историјске утопије подвргава борхесовском приповедном преобликовању (Јерков 1992а: 35).

3) Иста прича заступљена је и у *Антологији београдске приче 1, 2* (1994), коју је такође приредио Александар Јерков.

4) У *Савременој југословенској прози: избор из савремене југословенске приповетке* (1997) присутна је приповетка „Градитељ вешала“, док је сам Петковић представљен као романијер, приповедач, есејист кога занимају природа и смисао људских илузија које представљају вид замене за одсутну аутентичност живљења (1997: 220).

5) Прича „Градитељ вешала“ изабрана је и за *Антологију српске приповетке (1945–1995)*, коју је приредио Михајло Пантић, са жељом да „у хронолошком следу, представи поетичку разноликост, уметничко богатство и [...] најзнатнији део вредности приповетке и приповедања на српском језику од 1945. до 1995“ (Пантић 1997: 16–17). О Радославу Петковићу речено је да се суштина његовог приповедања може описати синтагмом „историја у новом кључу“, јер овај аутор „питањима пресека историје и егзистенције о којима махом пише у својим књигама приступа тако што приповедањем конституише у основи антиепску стратегију језичких игара“ (Пантић 1997: 405).

6) Прича „Кратка историја бесмртника“ уврштена је и у избор прича Саве Дамјанова *Постмодерна српска фантастика* (2004), уз приче Павића, Пекића, Киша, Давида, Аћина, Вуковића, Албахарија, Ђургуза Казимира, Пајића, Љ. Јокић Каспар, Басаре, Павковића, Љ. Арсић, Марковића, Пантића, Шепарда, Продановића, Митровића, Пиштала, Петровића, Угричића и Д. Вуксановић.

1.7. Књижевнокритичка рецепција прозе Радослава Петковића

1.7.1. Књижевнокритичка рецепција романа *Пут у Двиград* (1979)

Представљање књижевнокритичке рецепције првог романа Радослава Петковића треба започети двома важним напоменама. Прва је да о његовом несумњивом квалитету (који ће у различитим фазама рецепције бити изнова потврђиван) сведочи награда „Милош Црњански“ за најбољи роман првенаца, чиме је већ на самим почецима Петковићевог стваралаштва потврђена исправност његове искрене и суштинске опредељености за романијерско писање (коју је критика уочила и у касније објављеним збиркама приповедака). Томе у прилог иде и позитивна оцена коју је о рукопису романа дао Борислав Михајловић Михиз, о чему је Петковић сведочио, између осталог, у тексту „Затварање врата“, посвећеном сећању на пријатељство са критичарем.⁴⁰

⁴⁰ „Управо је [...] ‘ровињска веза’ омогућила да рукопис стигне до Михиза и отишао сам код њега са оном мешавином уздрхталости и спремности да будем дрзак, какву ваљда може да има само писац почетник. Михизово мишљење је било повољно и рекао сам да сам срећан што му се допало, јер знам да је, иначе, врло оштар критичар. Друго је када пишете, а друго када некоме у лице треба да кажете да не ваља, одговорио ми је; само га увредите, јер да зна да не ваља – не би тако ни писао. Касније је радо причао како је, добивши рукопис, неколико дана псовао – јер треба рећи човеку у лице да то не ваља, а највероватније је да ваљати неће. И додавао како је имао срећу, јер му се роман допао.“ (Петковић 1997б: 2)

Друго на шта треба скренути пажњу јесте ауторова оцена књижевнокритичке рецепције *Пути у Двиград*, чија репетитивност и доследност показују да је Петковићу било важно да се овај роман прочита на начин који би указао на његове суштинске семантичке линије (донекле запостављене у првом таласу рецепције), али и из перспективе ауторових каснијих дела, што имплицитно указује на несумњиви поетички и семантички континуитет његове прозе.

Тако је у разговору са Ненадом Шапоњом – „Библиотеке су посебан поредак наше реалности“ – вођеном 1994. године, петнаест година након првог издања романа, Петковић упозорио како у њему „постоје, а свакако је постојала таква намера онда када је писан, и неки други значењски слојеви који су, углавном, остали непрочитани. Наравно, не мислим да је све то уистину остварено ни на овом нивоу на којем је остварено у последње три књиге [мисли се на *Сенке на зиду*, *Извештај о куги* и *Судбину и коментаре*, Н. Ж.], али се надам да ће се тај роман опет негде појавити и биће ми занимљиво да видим како ће бити поново прочитан, у кључу тумачења које диктирају касније књиге“ (1994г: 751). Петковић је разлоге за тако нешто видео у својој списатељској младости, која је, с једне стране, онемогућила да он, као почетник, до краја формулише своје идеје (што у апсолутном и коначном облику никада није могуће, али је, како аутор примећује, с годинама све успешније), док је, с друге стране, утицала на начин на који ће та прва формулација бити прочитана:

„[...] када сте млади и почетник [...] суочавате се и са извесном леношћу, инерцијом критике и читалаца који прихватају тек први слој, просто зато што је то све што од вас очекују. Прва књига се не мора писати шаблонски, али се, најчешће, тако чита. Ако се добро прима, прима се са извесним благонаклоним потцењивањем“ (1994г: 751).

Истоветне утиске Петковић је поменуо и у разговору са Радмилом Гикић Петровић, вођеним 1996. године, када је навео да га интересује како ће се после успеха романа *Судбина и коментари* читати роман *Пут у Двиград*. Аутор је том приликом изјавио да сматра како је његов први роман „био запажен али лоше читан онолико колико је читан само у свом првом слоју, само у слоју неке аутобиографске приче лета у коме постоји“ (1996а: 4), о чему су, према његовом мишљењу, писали сви који су ову књигу представљали и оцењивали.

Разговор „Свет је нешто много веће“, вођен са Михајлом Пантићем једанаест година касније и објављен у књизи *Писци говоре* (2007), сведочанство је о непромењеном ауторовом ставу, проишлом, можда, и из чињенице да ни друго издање романа, из 1997. године, није наишло на адекватан одговор критичара. Разлика у односу на претходне разговоре видљива је у томе што Петковић овом приликом јасно открива на шта мисли када указује на недовољну истраженост семантичних слојева романа – за њега је (и са аспекта каснијег стваралаштва) посебно важан „проблем историје, њених истина и лажи, поготово лажи, јер су званичне, школске историје, [...] националне историје, углавном од њих и сачињене“ (2007: 237).

Управо на овај слој романа указао је Васа Павковић у раду (објављеном 1996. године у *Књижевној критици*) о проблематици континуитета идеја у романима из 1979. и 1993. године, и то чак пре другог издања *Пути у Двиград*, које је, према Петковићевом мишљењу, могло и требало да покрене нова читања.

Тај је роман, према Павковићевом мишљењу, један од десет најбољих кратких романа српске књижевности 20. века, који карактеришу упечатљива фикција, „сложеност наративних стратегија“ и „подстицајност сумњи“ (1996: 131). Поменути континуитет Павковић уочава у самеравању и промишљању логике историје, с једне, и смисла књижевности, као човековог одговора на историјску хаотичност, с друге стране, што је повезано са размишљањем о истинитости и аутентичности текста (1996: 131). Као још један важан сегмент првог романа, којим се наговештава будуће Петковићево стваралаштво, Павковић наводи однос индивидуалне људске судбине и историјског фона, односно контекста у којем се она одвија (1996: 133–134). Како критичар примећује, Петковић и у роману *Судбина и коментари* покреће истоветна питања, односно анализира однос између делања појединца и историјског детерминизма (1996: 134, 136). Уочавајући семантичке везе и идејне континуитете у

Петковићевом стваралаштву, у распону од 1979. до 1993. године, Павковић примећује да аутор пред читаоца ставља питање на које је немогуће одговорити – „да ли су наши животи предодређени или ми вољном одлуком можемо ‘променити своју причу’“ (1996: 134), што је питање за чијим ће одговором бити трагано и у оквиру ове дисертације.

Уочени однос између личне судбине појединца и историјског фона може се проширити и на анализу односа *реалне* људске егзистенције и њене идеалне, замишљене, односно *фиктивне* пројекције, што се у пишевом опусу такође разматра, а што ће бити предмет промишљања у поглављу о природи фикционалне истине у стваралаштву овог аутора. У том смислу, баш као и у вези са идејом о фалсификованој и несазнатљивој историји, роман *Пут у Двиград* представља извор идеја које континуирано опседају писца, што је лако уочљиво и у последњој књизи есеја – *Колумбово јаје*.

У раду Татјане Росић „Трг тела или Историја лицем у лице с естетиком: покушај поновног цитирања Југославије у романима *Пут у Двиград* Радослава Петковића и *Via Pula* Драгана Великића“ настанак романа *Пут у Двиград* везује се за најаву постмодерне поетике у српској књижевности, на шта упућују: 1) заинтересованост за мапе, архива, старе рукописе, историјске податке и документе, упркос претпоставци о постмодернистичкој прози као аисторијској и аполитичној, 2) поигравање жанровима, у оквиру којег нефикционално и фикционално мењају места, 3) хипотетичност историје града Двиграда, 4) изневеравање кохерентности мотивације класичне нарације (в. Росић 2008: 376–383).

У интерпретацији симболичког/семантичког значења простора, издваја се претпоставка да град Двиград „представља простор неуспокојене или, чак, непостојеће прошлости – међу сенкама и сабластима које се нуде да изнова буду проживљене и прочитане. Или, чак, по први пут измаштане“ (2008: 377). Ширећи опсег анализираног простора, Росић примећује да је прича о Истри „хипербола која говори о неслућеним размерама хипотетичности историје града Двиграда“ (2008: 378), чему се придружује проблем историјске изолације. Оваквом значењу придодата је и метафора куге која, према мишљењу ауторке, симболизује „сва она места ‘замрачења’ историјског континуитета, која се опиру свим напорима историјске систематизације и уцеловљења (2008: 379). Хипотетичност, а још више уочени дисконтинуитет подразумевају да је „између сабласти заувек одсутне историје и потребе да се она по сваку цену реконструише“ (2008: 379) неопходно посредовање чији су актери и жртве јунаци романа.

Попут Павковића, и Татјана Росић упућује на последице додире историје и уметности, примећујући да је „у сусрету историје и естетике лицем у лице, победило [...] лице трећеразредног вајара, лице ситних људских интереса, узрокујући замену места историјског и естетског“ (2008: 381). Али оштрина поменутог закључка ублажена је уочавањем и нешто хуманије ноте предоченог процеса: „Уместо да верно документује лик великана, Ветручићева је скулптура била верни фалсификат људске потребе да себе и свет око себе улепшавањем учини подношљивијим“ (2008: 381). У овом раду, оно што припада домену естетског тумачи се као облик изневеравања историјске истине: „[...] споменици никада не служе сврси којој су намењени: они не дају почаст историји већ нашој потреби да је естетизујемо; они не чувају сећање на непорецива историјска факта већ на нашу способност да их увек изнова погрешно протумачимо“ (2008: 381).

Кључна питања Петковићевог првог романа, на које су пажњу скренули сам аутор, али и аутори текстова који припадају накнадном, другом таласу његове рецепције, упућују на значај испитивања одговора појединца на историјски детерминизам, што за последицу често има (ауто)имагинирање, које се, као и у случају романа *Судбина и коментари*, може тумачити двоструко: као фалсификат проистекао из ситних, личних интереса, и као трагични покушај превладавања наметнутог, принудног идентитета. Настојање овог рада је да, уз интерпретирање идеја које се везују за поменути проблем, а могу се пронаћи и у роману *Записи из године јагода* и књизи есеја *Колумбово јаје*, настави трагање за могућим одговором на питање о суштинској природи човековог одговора на муку историјског постојања.

1.7.2. Књижевнокритичка рецепција романа *Записи из године јагода* (1983)

И овај би се одељак могао започети ауторовим запажањима. У више пута поменутом разговору са Ненадом Шапоњом, Радослав Петковић је описао лично виђење своја прва два романа, односно замислио себе у улози читаоца/критичара и изјавио:

„[...] читалац је оном првом [књигом, Н. Ж.] остао прилично задовољан, а друга га је гњавила својим непотребним егзибиционизмом. Читаоцу се није баш допао тај писац који измишља свашта, јер не зна, заправо, шта да чини, а било му је жао због неколико добрих епизода потонулих у лошем роману. Помислио је да би писац боље урадио да је роман разбио на циклус прича“ (1994г: 754).⁴¹

Иако сâм Петковић својим другим романом није био задовољан, у малобројним радовима о њему изречено је много више похвала него покуда, са чиме је сасвим оправдано сложити се и што ће и овај рад настојати да поткрепи и потврди.

У приказу објављеном у часопису *Поља* (децембра 1984. године), Драган Великић истакао је ауторову виртуозност у представљању и обликовању хаотичног света сликара Видака, при чему роман ни у једном тренутку није постао херметичан, односно неразумљив за читаоца (1984: 510). Свест јунака кореспондира са утиском да се роман растаче и цепа у низ хаотичних делова, који је све време активан иако се сликарева маштања, халуцинације и самосталне приче („Каталог фабрике лутака“, „Легенда о Летописцу“, „Незнанчева приповест“) везују за главни ток романа (1984: 510).

За разлику од очекиване (и у традиционалној, али и савременој литератури обликоване) сумње сликара у сопствени дар, или фигуре несхваћеног генија или недаровитог уметника, проблем који Петковић у овом роману испитује јесте приказивање света, који је условно „померен“ (1984: 510), представљен из угла обичног јунака на начин који би га учинио занимљивим, као и Видакова сумња у све што га окружује. У складу са тиме је и потпуна релативизација онога што је у роману, на плану садржаја, изнесено, остварена представљањем две подједнако проживљене реалности, као и могућношћу замене јунака једних другима, на шта ће бити указано и у другим текстовима написаним поводом овог Петковићевог дела. Роман *Записи из године јагода* се, према Великићевом мишљењу, развија „без могућности да се сагледа крајња линија, расплињава се и прелива попут боја калеидоскопа, не дајући читаоцу ни у једном тренутку ону варљиву наду да је наслутио могући ток приповедања“ (1984: 510). Тако је у овом роману остварен један универзални облик, који се, зависно од перспективе, читаоцима откива у различитим тоновима (1984: 510).

Поводом романа *Записи из године јагода* Михајло Пантић приметио је да се у време метатекстуалних испитивања Петковић определио за обликовање приче која реферира на стварност, што је за последицу имало приповедање о „савременим, свима познатим, егзистенцијалним стањима“ (1987: 180). Ипак, ауторереференцијалност ни у овом роману није у потпуности укинута, сугерисана је кроз његову сложену форму, па је овај Петковићев текст, према Пантићевом мишљењу, могуће читати у два смера – „као остварење за себе, али и као остварење са успостављајућим релацијама према *другом*, са индивидуализованим одговорима на питања стварности овог времена“ (1987: 181).

„Обичност“ јунака и његово разилажење са светом који га окружује поред Великића уочава и Пантић, наводећи како сликар Видак „води ничим издвојен живот, свакодневан, обичан, са неуспелим покушајима дотицања и проналажења неког вишег смисла у бесмислу потпуно истих дана и само површно мењаних односа са људима који га окружују“ (1987: 181). Због тога његов живот одликују и опредељују „немогућност прихватања и потврђивања било какве трајније истине, варљивост и репресивност свих типова друштвених односа [...], потреба

⁴¹ Реч је о обрнутом процесу у односу на истакнуту романсијерску природу Петковићеве имагинације, чиме се на другачији начин изнова упућује на прожимање приповедног и романеског у његовом стваралаштву.

да се побегне у имагинацију (у сликање слике која се никако не завршава), да се склизне преко границе рационалног“ (1987: 181).

Ово је, према мишљењу критичара, роман исприповедан из псеудообјективистичке перспективе, са употребом технике „пронађеног рукописа“, којим се представља једна дисперзивна свест што настоји да „ухвати празнину свакодневља“ (1987: 181–182). То је још и роман *стања*, чија се естетска вредност и успелост заснивају на онеобиченој форми, односно композицији – *Записи* се „склапају деловањем ‘негативног’ и ‘позитивног’ пола ‘приче’, међусобно допуњавајућих, организованих тако да се разрешење (али и сумња у истинитост) исприповеданог увек налази на оном другом крају. Без огледала не можемо знати како изгледа лик, тек присуство и ‘за’ и ‘против’ може створити целу слику о његовом ‘постојању’“ (1987: 182).

У тексту „Збирка нерешених задатака из егзистенције: покушај превредновања романа *Записи из године јагода* Радослава Петковића“ (1999) Иван Радосављевић наставио је, у књижевној критици већ започето, трагање за одговором на питање о сложеној композицији романа и „истинитости“ исприповеданог, скрећући и сâм пажњу на два приповедна тока романа који се својим значењима, према његовом мишљењу, готово у потпуности међусобно анулирају, из чега се рађа још једна загонетка – загонетка смисла света, односно текста (1999: 10, 12). Пишући у трећем лицу о себи, приповедач ствара свој свет, желећи притом да се псеудообјективним приповедањем од њега дистанцира, „не би ли се тиме постојање тог света учинило не само ‘неизвесним’, ‘неодгонетљивим’, ‘тајанственим’, већ такође и наизглед објективнијим, уверљивијим, независнијим од гласа који га, приповедајући, ствара“ (1999: 12). На тај начин стварају се услови да Видак своје белешке у будућности чита „као сведочанство о нечему што се није догађало њему, у једином животу који има, што се одиграло једном засвагда, неопозиво и неизменљиво, већ као записе о неком туђем животу, туђем свету. Тако би записано, у односу на егзистенцију свог творца, задобило један степен објективности, привид независног постојања, чиме би приповедач, како верује, превладао безнадежну једносмисленост сопственог постојања у свом свету“ (1999: 15), што се може разумети и као покушај успостављања одређеног смисла, који се назначује и у тексту Михајла Пантића. Видак се двоструким исписивањем сопствене прошлости, двоструким представљањем у основи исте приче, тој прошлости свети, „два пута је изнова стварајући као свет свог текста, односно – својих текстова“ (1999: 16). У исто време, тиме се потврђује апсолутизујућа моћ текста, о чему је речи било и код Великића и Пантића: „У коначном исходу, кад ‘Записе’ сагледамо као целину, све и јесте и није; на тај начин, приповедач је своју егзистенцију, провукавши је кроз два углавном супротстављена приповедна света, учинио *тоталном* – све могућности су актуализоване, сви избори учињени су по два пута. Нема места жаљењу због било чега учињеног, јер све је учињено и на супротан начин; нема места страху због накнадног фиксирања већ фиксне прошлости записивањем [...], јер све је записано и другачије“ (1999: 16).

У вези са актуализованим могућностима, посебно треба скренути пажњу на Радосављевићеву интерпретацију два супротстављена егзистенцијална модела у тексту представљена – Видак сам себе проглашава и представља лудим и ментално здравим, он је себе поставио у „позицију уклопљености у тај свет, припадања њему, и позицију отпадања од света и преласка у одвојени, супротстављени свет свог лудила, који свему изван себе пориче право на *стварно* постојање“ (1999: 17–18). Друга могућност повезана је са ликом Летописца, који симболизује свесно удаљавање од окружења реализовано променом сопствене природе (претапање у сенку, као својеврсно самопоништавање), а све зарад победе над прошлошћу и историјом, односно ради превладавања света у којем се егзистира. Овде је, према Радосављевићевом мишљењу, реч о „о вољном искључивању из света и заузимању положаја посматрача, уместо учесника, чиме се, по приповедачевом уверењу, стичу услови за победоносно овладавање светом“ (1999: 19). Међутим оно, у исто време, „коинцидира са пропадањем у лудило: одбијање да се у животу учествује одводи у *идиотију*, крајњу усамљеност којом се прекидају све везе са светом у којем онај који га одбија ипак, нужно,

постоји“ (1999: 19). За разлику од самопоништавајуће сенке, Видак себе у другом делу романа доживљава као аутентичну, пуну јединку, док су други за њега тек лутке, односно модели. Иако га спознање суштине сопственог односа према другима застрашује, оно је, према Радосављевићевом мишљењу мање деструктивно од искључивања из света, јер не одводи у лудило; такво сазнање није пријатно, али је с њим егзистенција могућа (1999: 19–20).

Интерпретиране могућности представљају два могућа/испитана модела за досезање аутентичног постојања, оличеног у симболу јагода: „Једење јагоде је покушај спајања с таквим постојањем, присвајање изворности егзистенције, али је то покушај осуђен на неуспех, јер приповедач, осим у лудило, не може побећи од своје свести која га одржава безнадежно одељеним од света у којем је, и не дозвољава му да на то заборави“ (1999: 21). Чињеница да Видак на крају заборавља на јагоде може се, према Радосављевићевом мишљењу, тумачити као прихватање компромиса, по цену одустајања од аутентичне пуноће постојања, што је супротност напуштању света, које за последицу има лудило (1999: 22). Поменуто заборављање такође показује да нема решења за остваривање апсолутне егзистенције, за чиме се писањем бележака, односно записа и трагало (1999: 22). Ипак, према Радосављевићевом мишљењу, остаје до краја нерешено у којем крају романа тражити коначни смисао: „Читаоца овај роман суочава с могућностима избора и аргумената који иза њих почивају, не терајући га да се нужно опредељује, одлучује и суди“ (1999: 22–23), али га наводећи да „постане активно свестан болне немогућности потпуног измирења“ (1999: 23).

Узајамно огледање и самеравање два пола, односно два дела романа, биће представљено и у овој дисертацији – анализом издвојених метапоетичких исказа; упућивањем на саобраћавање приповедања и постојања; истраживањем семантичких импликација уочених мотивских подударана и варирања; испитивањем узрока и последица (не)могућности остваривања егзистенцијалног модела који симболизује Летописац; представљањем симболичког потенцијала кључних тачака романескног хронотопа; и указивањем на место које тај роман има у дијахронијском развоју универзалне приповедачке фигуре у Петковићевом опусу.

1.7.3. Књижевнокритичка рецепција романа *Сенке на зиду* (1985)

Исте године када су *Сенке на зиду* објављене, Александар Јовановић је у приказу трећег Петковићевог романа, под насловом „Нека буде светлост, или кино-оператер као стваралац света“ скренуо пажњу на неке од најзначајнијих особина овог текста, које ће и каснија књижевнокритичка рецепција потврдити и даље расветлити.

Прва је идеја аутора да особине немог филма вишеструко искористи у грађењу, односно обликовању текста (1985: 649). Утицај филма и његовог историјског развоја огледа се, како Јовановић примећује, на плану приче и структуре, односно композиције романа, па је тако „прича о судбини једног заљубљеника у филм испричана [...] језиком филма, то јест, роман о филму оствариван је све време као филмски роман“ (1985: 649).

На спољном плану, утицај филма уочљив је у испрекиданости приповедања разним подацима о фотографији, филмовима које главни јунак гледа и појединим филмским жанровима, што указује не само на Ветручићева интересовања већ и верно осликава атмосферу времена о којем је у роману реч (треба нагласити да је намера представљања епохе константна одлика Петковићевих романа). Издељеност на делове који су монтирани у целину (што је одлика немог филма) уочава се и на плану композиције романа (сваки од четири дела одговара једном раздобљу живота јунака, али и раздобљу развоја немог филма), а на поменутом начелу текст романа организован је „и ‘изнутра’, почев од реченице, преко грађења појединих сцена, па до компоновања романа помоћу многобројних мањих целина / фрагмената, најчешће са засебним насловима“ (1985: 650). Прича о животу главног јунака организована је тако да је оно што би могло бити представљено као жива и динамична радња

разбијено на низ релативно статичних ситуација (посебно у делу текста који се заснива на интерпретацији фотографија). Тако је аутор „претварао кретање у мировање, да би затим, кроз све те фрагменте, исприповедао изузетно живу радњу, у којој се главни јунак све време креће“ (1985: 650).

Друга важна особина романа јесте да се у њему упоредо са причом о филму и његовој историји развија и прича о историји и односу главног јунака према њој. Иако се чини да је Ветручић недотакнут историјским збивањима, Јовановић ову претпоставку доводи у питање, наводећи да човек може бити слободан од историје једино ако упозна њене механизме, и у том упознавању је, ако је то могуће, превлада. Када је реч о Ветручићу, према критичаревом мишљењу, може се пре размишљати о немоћи главног јунака да поменуте механизме упозна, тј. да схвати природу друштвено-историјског контекста у којем живи (1985: 652).⁴²

Критичареву пажњу заокружила је и тајна коју је Ветручић наслутио у кинематографу – иако јунак нестаје у свету филма, Јовановић сматра да он „до тајне не стиже“ (1985: 652–653), што би се као закључак могло даље размотрити, посебно у правцу размишљања како и по коју цену јунак до тајне ипак стиже.

У закључним разматрањима, наводи се да би овај Петковићев роман требало схватити двојачко – као причу о кино-оператеру који није тежио промени улоге пасивног посматрача, али и као модерну бајку о човеку који је свакога дана изнова био узбуђени сведок рађања света из „бескрајних простора таме“ (1985: 653).

Разматрање особене тајне коју филм крије, а Ветручић наслућује, настављено је и у приказу романа који је под насловом „Филозофија двосмисла“ објавила Бранислава Јевтовић 1986. године у часопису *Дело*.

Уочавајући већ поменути фрагментарност, Јевтовић истиче како је романескна прича овог Петковићевог романа „успела да очува јединствени смисао људске судбине у свом темељу, иако јој је, парадоксално, приповедање разбијено на фрагменте“ (1986: 96).

Јевтовић истиче да је на самом почетку романа издвојено трагање за смислом, што као суштина приповедања доводи ово Петковићево дело у везу са образовним романом, тачније његовим „негативом“, јер се јунак и историјска стварност размимоилазе (на шта је упутио и Јовановић), тј. „не долази до усаглашавања душевних чежњи главног јунака Ивана Ветручића са нужностима, прозаизмима стварности након периода ‘зрења’, искуства спознаје Смисла живота и света“ (1986: 98). Друга линија потраге за смислом уочава се у наслућивању тајне филма, чиме се успоставља аналогија између двају светова, оличена још и у чињеници да се оба рађају из светлости. У исто време, ти се светови самеравају „по начелима метафорички схваћене мисли о међусобно супротстављеним огледалима“ (1986: 100). Потрага се у случају трагања за смислом света и историје завршава трагично, што је назначено у судбинама Ивана Ветручића и Милана Кошутића, односно у апокалиптичној представи хаоса Првог светског рата (1986: 98).

Бранислава Јевтовић издваја повлашћену позицију филма, као посебног облика постојања: „Филмска уметност (подручје естетског) као одраз друштвене пропасти ипак је, пишчевом вољом, у реалним оквирима романа, избављена из свеопштег кошмара“ (1986: 98). Повлашћеност филма огледа се и у томе што се друга линија Ветручићеве потраге развијала у правцу спознавања смисла који нуди свет филма, што је представљено његовим преласком у простор тог другог и другачијег света иза кинематографског платна (1986: 99), са чиме је оправдано сложити се.

Године 1986. у часопису *Поља* објављен је и текст под насловом „Реалност означитеља“, чији је аутор Радоман Кордић, а којим је обogaћено филозофско тумачење

⁴² Слично наведеном запажању, и Радоман Кордић сматра да Ветручић ипак плаћа цену слободе од великих идеологема (1986: 399). Бранислава Јевтовић, с друге стране, упућује на трагични завршетак јунаковог сазревања и неусклађености са смислом света и историје.

Петковићевих текстова (остварено и у претходно представљеном приказу Браниславе Јевтовић).

Значај овог текста огледа се, на првом месту, у издвајању (савремених пре него традиционалних) приповедачких модела које Петковић користи и интегрише у складну целину – реч је о видовима 1) документарног поступка, односно борхесовског типа прозе (текст се гради уз помоћ правих или апокрифних докумената); 2) сталне промене дискурса; 3) симболичког посредовања стварности (карактеристичног за латиноамеричку прозу); и 4) дехуманизације приповедања (какво постоји у француском новом роману) (1986: 399). Тако је, према Кордићевом мишљењу, за Петковића, као и за ауторе француског новог романа, важан „ситан истинит догађај“ (1986: 399), његов је приповедач неутралан, односно пасиван (што би се као закључак могло проблематизовати), а главни јунак сличан деполитизованим јунацима француског новог романа будући да је удаљен од историјских догађаја. Обликовање емоционалног и рефлексивног Ветручићевог живота Кордића подсећа на Камија, а нека приповедачка решења на Пекића и Киша, при чему, што је посебно важно, „ништа од свега тога не умањује новину, модерност и особеност“ (1986: 399) овог Петковићевог романа.

Управо у поменутих приповедних моделима Кордић види један од најважанијих наративних елемената, јер они „имају и детерминативну функцију означитеља“ (1986: 399), односно утичу на приповедање и на обликовање јунака.

За Кордића су, осим приповедних модела, означитељи још и филм и фотографија – њима је ограничен опсег мотивације Ветручићевих поступака и разумевања света, и одређена природа приповедања (1986: 399–400).

Означитељску моћ фотографије Кордић истиче желећи да укаже на чињеницу да она као означитељ производи реалност, а не даје илузију живота; у исто време, означитељ је објект приповедања, због чега су у роману обликована „два дела слике стварности: онај с фотографије и онај што се не налази на фотографији, она га претпоставља (овај други део је творевина приповедача, али и означитеља)“ (1986: 400).

Михајло Пантић је, упућујући на књижевноисторијски контекст оновременог остваривања синкретизма између филма и књижевности (у стваралаштву Живојина Павловића, Давида Албахарија, Милана Оклопцића и читаве генерације писаца окренутих експерименту у оквирима кратке приче), истакао како се међу остварењима која су простор сусрета књижевности и филма „посебно [...] издваја роман Радослава Петковића *Сенке на зиду*“ (1987: 185).

У овом роману је, према Пантићевом мишљењу, историја филмске уметности „нека врста замене за историју света, тачније, за период у којем се руше чврсти, нормативни, позитивистички закони претходног столећа и релативизују у духу Ајнштајновог открића“ (1987: 185), због чега је у тексту уочљив „преиначен, прикривен и релативизујућ однос према историји“ (1987: 186). Он је повезан са особеним егзистенцијалним положајем главног јунака, тј. његовим односом према реалности: „[...] трагови ратова, анархистичких и иних завера, пада држава, мистичких покрета, судских процеса и историјских вртложења увек промичу некако мимо Ивана Ветручића, коме је живот на филму ‘стварнији од света’ и истовремено доказ да тај свет постоји. Али, такође, да изван тог света, одељен филмским платном, постоји и неки други, неопипљиви, али стварни свет“ (1987: 186).

Утицај активираних наративних модела Пантић уочава у домену елемената авантуристичког и пикарског романа – „пикарски принцип ‘шта је било даље’ ослобађа аутора обавезе натегнуте ‘психолошке’ мотивацијске мреже“ (1987: 186–187).

Загонетку краја романа, која је била инспиративна за већину читања овог Петковићевог романа, Пантић разрешава у складу са претпоставком о литераризованој филмској структури, због чега је сасвим логично да када и последња „ролна“ истекне, илузија буде „завршена и главни јунак ишчезава негде у белини филмског платна“ (1987: 187).

Завршну оцену романа илуструје следеће запажање критичара: „Петковић је, прекомбинацијом приповедних елемената и поступака, и тражењем њихових сложених аналогија у области филмског искуства, написао књигу у којој се на естетски ваљан начин

огледа релативизам и динамичност филмског начина мишљења. Тако је роман о филму постао роман-филм“ (1987: 187).

Богдан Мрвош је роман *Сенке на зиду* описао као убедљиво и кохерентно дело, којем је „продуктивна досетка“ – поступак преплитања судбине главног јунака и почетака филма – обезбедила „неопходну динамику и ишчашеност који су услов за сваку изгледнију прозу“ (1996: 85) и „радикалније захвате у класичној композицији романа“ (1996: 85). Захваљујући оваквом приповедном решењу, композиција Петковићевог романа је „премонтирана, освежена и сажета до степена који је чини веома модерном, заводљивом“ (1996: 85).

У прози Радослава Петковића Ненад Шапоња као посебно значајну истиче причу о причи, која подразумева изнијансиране подаспекте: приповедање приче, причу о исприповеданој причи, „као и причу о немогућности да се исприча прича“ (1997: 135). Прича је, притом, „последње уочиште фиктивног живота његових јунака, али и црвена нит која се провлачи кроз фабуле његових романа, махом повезујући их међусобно“ (1997: 135). Уз ову, Шапоња као посебно важну истиче и заводљиву моћ Петковићевог приповедања, односно реализацију занимљиве фабуле која је још један гарант „удвостручене оптике читаочевог уживања“ (1997: 136). Критичар сматра да и у роману *Сенке на зиду* Петковић афирмише већ поменути приповедну стратегију „тако што линију животног пута свог јунака Ивана Ветручића прелама кроз рану историју фотографије и филма, односно, двосмислено трагање за смислом на основу оног јединог што писцу још преостаје, на основу отпадака“ (1997: 136), понављајући већ поменути закључак да аутор ствара текст који је облик алтернативне историје.

Линије интерпретације које су у представљеним приказима и критичким оценама започете, могуће је даље развијати у домену испитивања природе и функције елемената фантастике (који се посебно везују за загонетни прелазак јунака у свет филма), семантичких импликација изабраних жанровских модела (посебно васпитног и пикарског романа), затим у погледу интерпретације односа између документарне и фикционалне истине, оличених у различитим могућностима репрезентације и одликама фотографије и филма, као и у вези са испитивањем симболике поменутих разлика и сличности у животним изборима и судбинама јунака овог романа.

1.7.4. Књижевнокритичка рецепција збирке приповедака *Извештај о куги* (1989)

Један од првих приказа прве Петковићеве збирке приповедака, аутора Божидара Зејака, објављен је у часопису *Побједа*, марта 1990. године. У њему је критичар скренуо пажњу на евидентно проширивање, односно богаћење прозног израза „на рачун других облика књижевног и историографског говора“ (1990: 10), који постају извориште имагинације, што, треба нагласити, свакако није представљало потпуну новину у дотадашњем Петковићевом опусу, али је оригиналност жанровског поигравања и прожимања у овом делу дошла до пуног изражаја и додатно нагласила борхесовску линију књижевне имагинације која је доминирала стваралаштвом писаца осамдесетих година 20. века у српској књижевности.

На тематском плану, што ће у каснијим текстовима такође бити дотакнуто и даље диференцирано, Зејак у *Извештају о куги* уочава сликање тамне стране људских дела и поступака, односно читаву једну „естетику рушилачког које само по себи није простор зла, али својим постојањем усмерава на зло“ (1990: 10), што књижевни критичар посебно везује за приче „Градитељ вешала“ и „Извештај о куги“. Такође, он запажа да су јунаци ове књиге „најчешће сами, издвојени и крећу се у свом свијету замки“ (1990: 10), при чему су „изванредни трагачи за овим или оним што зло носи, често [...] у неспоразуму са оним што хоће и што могу“ (1990: 10).

Важно је навести још једно запажање поводом прве Петковићеве збирке приповедака, које ће и у наредним њеним приказима и тумачењима бити потврђено – реч је о особеном виду

алегоричности историје: „Временска дистанца и временска одређења су ирелевантна за ову прозу. Прије би се рекло да су ослањања на историографију, на чињенице, у једном броју приповиједака само ‘помоћни детаљи’ који се не морају памтити или се могу занемарити“ (1990: 10).

Истог месеца и исте године, у часопису *Књижевна реч*, објављен је лирски интониран приказ Браниславе Јевтовић. Поредићи тон четврте Петковићеве књиге са романима који јој претходе, Јевтовић примећује да је у овом свом делу Петковић досегао смирености, озбиљности и зрелије приповедање, које учествује у обликовању сумрачне атмосфере приповедака.

Попут Б. Зејака, она уочава дистанцираност нарације и Петковићеве јунаке описује као усамљенике.⁴³ Као темељну опсесију читаве књиге издваја „опаки преображај човека – од бића са људским особинама и слабостима, до носиоца и представника зла, смрти, расула“ (1990: 21). Петковићева визија је „невесела [...] приповедна визија живота, света, појединачних људских судбина“ (1990: 21), снажно осенчена смрћу. Будући да се у овој збирци најдубља и најискренија људска осећања везују за крвнике и целате, изопштене из дневног и цивилизацијског круга, *Извештај о куги* може се описати као „демонско дело подземља, приповедачка порука из дубина у које ретко крочи човечија нога“ (1990: 21).

Петковићеве приче откривају уплив надређене, више нужности која, ван детерминизма одређеног кривицом и правдом, усмерава ток догађаја („Градитељ вешала“), снагу равнодушног универзума и трагичност живота без илузија („Дечак са реке“), слику модерног, урбанизованог друштва лишеног метафизичког у корист рационализма, намерног да реализује потпуну забрану над смрћу („Харонови мемоари“) и тако даље (1990: 21).

Причу о Петру Влатковићу ауторка представља као тематско језгро књиге, јер његова колебања између рационалног и мистичног, историје и мита, истраживања и контемплације, материјалног и спиритуалног упућују на „приповедачки пароксизам“ (1990: 21) карактеристичан за читаву збирку.

У броју *Књижевне критике* за март–април 1990. године објављен је приказ Татјане Стевановић под називом „Чекајући Андерсена“. У њему је упућено на семантичку заокруженост и хомогеност збирке (наспрам фрагментарности и жанровске разноврсности), у којој се приповеда једна прича – прича о смрти (1990: 160). У књизи се не упућује само на тајну смрти већ и на немоћ многих видова сазнања, због чега је она „добрим делом пародија сазнања“ (1990: 163). Томе се може придодати тема (свеколиког) зла, коју ауторка посебно истиче у вези са насловном причом (1990: 162).

Татјана Стевановић посебно истиче: 1) упечатљивост несклада који постоји између количине цивилизацијског искуства, с једне, и његове немоћи да одгонетне тајну смрти као основног принципа, с друге стране; 2) значај идеје о универзалности смрти, која је најефектније истакнута у „Краткој историји бесмртника“ паралелизмом на нивоу ликова, мотива и идеја; 3) трагање за представљањем различитих облика и видова смрти, која се може трансформисати и у нешто безазлено попут дечака; 4) тема смрти утиче на обликовање осталих тема збирке, па се тако рат открива као дилетантски, вера као немоћна, знање као узалудно, историја као нестварна, живот као наиван а стваралаштво као несавршено (1990: 162). У семантичком прожимању прича „Градитељ вешала“ и „Харонови мемоари“ Татјана Стевановић уочава идеју да „све што је људско не може бити савршено, а све што је савршено такво је јер није људско“ (1990: 162).

Већ поменута приповедна игра и у овом је приказу истакнута, уз упућивање на дијалог који Петковићева проза остварује са „мистификацијама херметичне књижевности и традицијом, уз омаж стрипу и филму“ (1990: 160). Притом се у овој књизи може уочити како „приповедачка иронија и прецизан, често новији језик, граде складно поетично штиво“ (1990: 160).

⁴³ До сличног запажања дошли су и остали књижевни критичари.

Упућујући на разноврсна прожимања (мотивска, тематска, фабуларна) којима су приче повезане, Татјана Стевановић, као и неки други књижевни критичари, поставља питање да ли је *Извештај о куги* збирка прича или нова идеја о роману, што ће се као дилема јавити и у вези са другом Петковићевом збирком, чиме се имплицитно потврђује ауторова нескривена романсијерска имагинација.

Завршна оцена изнета у приказу Татјане Стевановић указује на то да је ово дело које проналази меру, остварује равнотежу између „употребљених облика дистанцираности и демистификоване, али потврђене непознанице трајања“ (1990: 163), што га издваја из генерације савременика, којима је тематски близак, баш као и одбрана Приче, захваљујући чему ова збирка наставља традицију Андрићевог дела и Кишове *Енциклопедије мртвих* (1990: 163).

На закључак да је *Извештај о куги* роман, Јована Попова наводе многобројне везе међу појединим фрагментима збирке (1990: 824). Оправданост овакве претпоставке је у приказу „Читање као детекција“ објашњена чињеницом да Петковић и његови савременици (у складу са поступцима фрагментације и монтаже) роман доживљавају као „збир смишљено издвојених и брижљиво насликаних слика, које ће читалац објединити у својој свести“ (1990: 824).

Настављање Андрићеве традиције приповедања назначено у приказу Татјане Стевановић потврђено је и Андрићевом наградом за књигу *Извештај о куги*. Радивоје Микић је приликом доделе поменуте награде истакао да приче из збирке функционишу као „двоструки текст, као текст у коме постоје најмање два смисаона плана“ (1990: 13), при чему је читаоцу остављено да између њих бира – ако у Петковићевим причама препозна „слободно кретање по прошлости и покушај да се призори из ње евоцирају“ (1990: 13), уживаће у умећу приповедача који некад на изузетно сведеном простору представља мноштво догађаја и људских судбина. Али ако избегне дословно, буквално читање, откриће „да се прошлост и призори из ње појављују само као шифра, само као друго име за збивања из којих се испреда наша судбина, данас и овде“ (1990: 13). Поред уочене карактеристике семантичког, односно мотивско-тематског слоја, Микић упућује и на значајне особине самог приповедања, односно формалне равни. Према његовом мишљењу, аутор (посебно у вези са причом о животу Петра Влатковића) „пази да однос стварног и фиктивног цитирања остане такав да се ни у чему не наруши начело мистификације и тако не прекорачи осетљива граница између приче и есеја“ (1990: 13). Петковићева прича у овој књизи је таква да се примиче различитим врстама (у распону од есеја до научне фантастике) и присваја њихове карактеристике, захваљујући чему се обогаћује сама морфологија приче (1990: 13).

Ненад Шапоња је у тексту „Извесност, приче“, објављеном у часопису *Поља*, дошао до сличних запажања, оцењујући како је *Извештај о куги* „својеврсно огледало ауторових новијих интересовања исписано на размеђима легенде и стварности, фантастике и научне фантастике“ (1990: 244), упућујући такође и на спој карактеристичан за целокупно Петковићево стваралаштво: „Књига садржи искуство Петковићевих романа [...] карактерисаних скоро реалистичким цртежима текстуалне збиље иза којих се скрива постмодернистичка освештеност. И овде књижевност функционише не као огледало ткзв. стварности, већ као огледало битка“ (1990: 244). Поред наговештаја даљих интерпретативних полазишта и закључака, у којима се егзистенција приче представља као истинско средиште Петковићеве прозе, Шапоњини закључци у извесној се мери слажу са већ изнетим – 1) централна тема збирке је смрт, смрт као непорецивост, „нешто што се само по себи подразумева“ (1990: 244); 2) наспрам стварности текста (као маске) обликује се стварност нечег несазнатљивог и недокучивог; 3) таква концепција у функцији је потирања стварносне лакоће; 4) очигледна је семантичка целовитост збирке; 6) евидентна је „неважност садржаја, [...] бесмисленост факата“ јер „кроз сваку [причу, Н. Ж.] може проћи други садржај, друго време, јунаци“, а да она притом остане иста, остане „прича о извесности“ (1990: 244).

Скрећући и сам пажњу на идејну целовитост збирке, Шапоња наводи да би се свака прича могла посматрати у исто време и као „сажетак другог романа“ (1990: 244), али и као део

једне затворене целине, захваљујући међусобној коресподентности прича унутар књиге: „Попут карика [...] приче се понегде додирну, преплету и надопуне, учине се неколицином паралелних историја у свету где се фантазмагоричност једне сусреће са лажном историчношћу друге“ (1990: 244).

Ристо Витанов у већ уоченом борхесовском, полижанровском и полидискурсном приповедању уочава намеру да се варира обликовање неколико битних архетипских тема. Петковићеве се приче „мимикријски час заодевају прегледношћу хронике, имперсоналношћу извештаја, привидном документарношћу двојаког исказа – мемоарског и биографског, или остају метафоре о истим архетипским исходиштима или митовима савремене цивилизације“ (1990: 11).

Поетски најсажетији, најделикатнији и најупечатљивији су: „Извештај о куги“, спознаја узалудности човекове потребе и жеље да победи несавладиво зло; „Градитељ вешала“, својеврстан обрачун с митом о хуманистичкој димензији уметности; и „Дечак са реке“, прича која својом привидном непокретношћу догађаја открива застрашујуће лице бесмисла, поражавајућег „стварања“ и „рађања“ трагедије у привиду постојаности и неизменљивости живљења (1990: 11).

За разлику од приказа романа *Сенке на зиду*, у којем је пажњу посветио функцији изабраних означитеља (приповедних модела, фотографије и филма), у приказу прве Петковићеве збирке прича Кордић упућује на естетски сврховиту игру са историјским дискурсом (1998: 184), чија су формално-логичка начела разорена пародирањем, упливом елемената фантастике и међусобним прожимањем, односно претапањем конвенција прозног и историјског дискурса (1998: 185). Сврху пародирања Кордић види у неутрализацији телеологије историјског дискурса (1998: 185), захваљујући чему историјске чињенице „постају грађа за нову градњу“ (1998: 186), па се исторично открива „у чистој дискурсној“ (1998: 186).

И Кордић као посебно значајну истиче причу о Петру Влатковићу, будући да се у њој одвија „игра с научним дискурсом, са знањем које он претпоставља“ (1998: 191). У овој причи референце имају апсолутну слободу, и једина реалност на коју указују јесте сопствено постојање. Отуда се свако знање и свако значење откривају као привид, а историја као „неизбежно фигуративна, алегоријска, фиктивна; увек је тек текстуализована; увек је већ интерпретирана“ (1998: 192).

Као посебно значајану за разумевање поезике Радослава Петковића треба издвојити карактеристику коју је Кордић уочио у *Извештају о куги*, а то је да се писац „опредељује за бинарни систем“ и „има по два кључа, такорећи, за сваку ситуацију, за структурацију приче и за оно што се некада звало садржај“ (1998: 195).

Уз уважавање представљених интерпретативних закључака и сложене анализе Тијане Обрадовић (Тропин) о семантици и функцији интертекстуалних веза у овој приповедној збирци,⁴⁴ даље истраживање могуће је остварити у правцу додатне аргументације неких већ представљених закључака, њихове систематизације, сагледавања већ издвојених карактеристика у новом (идејном) контексту, као и у правцу тумачења симболике простора појединачних прича.

1.7.5. Књижевнокритичка рецепција романа *Судбина и коментари* (1993)

Представљање књижевнокритичке рецепције Петковићевог најнаграђиванијег остварења треба започети изводом из саопштења жирија за доделу Нинове награде, у којем су, у великој мери, наговештене линије будућих приказа, огледа и студија.

⁴⁴ Резултати ове анализе биће представљени у поглављу о интертекстуалности у Петковићевој прози.

У поменутом саопштењу наводи се да *Судбину и коментаре* Радослава Петковића одликује сугестивно, узбудљиво и суптилно-иронично представљање прошлости (18, 19. и 20. века). Реч је о делу које складно обједињује чињенице и имагинацију, и поседује снажан смисао за уопштавање. Што је још важније, то је роман у којем су остварени највиши домети управо у оним категоријама које представљају саму суштину романеског жанра: „Све што роман чини романом: чар убедљиве приче, сјај сензибилности, дух и тон нарације, која постављајући питања упућује ка многим њиховим решењима – све то овом делу гарантује убедљив квалитет“ (према Егерић 2005: 168).

У првом објављеном приказу романа *Судбина и коментари* (у *Књижевној речи*, новембра 1993), чији је аутор Тихомир Брајовић, указано је на значај интертекстуалне везе са стрипом Хуга Прата *Корто Малтезе*, захваљујући којој се обликује прича о необичном врту – средишње поетичко начело читавог романа.⁴⁵ У најужој вези са поменутиим мотивом развија се важна тема целокупног Петковићевог опуса – тема наметнуте судбине и лажног, неаутентичног живота који јунаци овог романа настоје да превазиђу, постајући тако изузетне фигуре, иако су по много чему другом сасвим просечни. Такав је напор у случају грофа Ђорђа Бранковића повезан са кривотворењем историје, али је као вид промене сопствене „приче“ очигледан и у самом приповедању. Аналогију између егзистенцијалне позиције Петковићевих ликова и наративне позиције приповедача Тихомир Брајовић описује на следећи начин: „‘Живећи’ своје ‘приче’ писац подлијеже условљеностима које обухватају његове јунаке [...]; стога је писање, и поред потенцијално неограниченог избора прича, једнако као и живљење, сапето и лимитирано ‘духом времена’“ (1993: 6). Такве околности на тематском и наративном плану имају сличне последице: „У напору да се отргне од конвенција времена, да узме своју списатељску субину у властите руке, писац романа *Судбина и коментари* одлучује да, попут његових јунака, промјени ‘причу’“ (1993: 6). Супротстављајући се судбини постмодерног писца, Петковић прву причу (о Павелу Волкову) исписује у маниру осамнаестовековних романа, другу (о Павлу Вуковићу) користећи псеудомоарски стил, а трећу (о грофу Ђорђу Бранковићу) коришћењем технике унутрашњег монолога, успевајући тако да опонаша наративне моделе који претходе постмодерном приповедању. Суверено владање приповедним техникама и њихове семантички богате, а формативно ефектне измене, према Брајовићевом мишљењу, оправдавају повезивање Петковићевог опуса са „кишовском поетиком“, која позива на сталну промену ставова и измену приповедног регистра (1993: 6).

На крају приказа Брајовић предвиђа успех Петковићевом роману, уз синтетички преглед његових најзначајнијих карактеристика: 1) ефектног („чудесног“) споја традиционалног и (пост)модерног, различитих жанрова, дискурса (историје и стрипа) и приповедних регистара (патоса и хумора); 2) сталних измена „прича“, стилова и наративних техника; 3) композиционо-естетске заокружености и смисаоне пуноће; 4) изузетног одговора на захтеве за „поетичком и артистичком актуелношћу“, с једне, и (донекле заборављеном, потиснутом) „радошћу читања“ (1993: 6), с друге стране.

У поговору издању романа из 2004. године (из едиције у оквиру које је објављено десет најбољих романа награђених Ниновом наградом) Тихомир Брајовић је закључио да „разборито“ (2004: 384) и „хумористичко-иронијски настројено“ (2004: 386) приповедача *Судбине и коментара* одликује: 1) „нарочито разумевање релације између приче и времена као односа мноштвености и јединствености, парцијалности и недељивости“ (2004: 384); 2) „одсуство наивности у схватању приповедног чина као чина једноставног бележења одвијања и надовезивања догађаја у времену“ (2004: 384); 3) особена (традиционална) укљученост у приповедање, која „не подразумева модернистичку илузију објективности и дистанцираности од тематике и јунака, већ и извесно саучествовање у причи“ (2004: 385); 4) метапоетичка, односно коментаторска моћ и намера (2004: 386); 5) склоност ка повезивању традиционалних

⁴⁵ Мотив врта као симболичког простора активног односа ликова према наметнутој судбини биће предмет интерпретације у готово свим текстовима о овом Петковићевом роману.

и модернистичких проседеа, што за последицу има „хибридног наратора“ и „жанровски хибридно приповедање“ (2004: 388), суштинску одлику Петковићеве поетике (2004: 388).

Та хибридноост се на тематској, односно семантичкој равни огледа у синтези интереса за историјско, с једне, и савремене потребе за ревизијом и проблематизацијом историје, с друге стране (2004: 389–390).

Узимајући у обзир романи који претходе *Судбини и коментарима* (посебно фигуру Летописца из романа *Записи из године јагода*), Брајовић прониче у истинску природу Петковићевог (универзалног) приповедача:

„Овај савремени фикционални Летописац не може [...] више бити имперсонални ‘свезнајући приповдач’ великих историјских романа прошлости, какве су, рецимо, романескне хронике Иве Андрића или – бар једним делом – Црњанскове епске и у исти мах поетски надахнуте саге о судбини нација; он је тек ‘сенка’ тих артифицијелних ‘маски’ и апстрахованих ‘безличних сведока’, располућен између носталгичног сећања на своју повлашћену позицију и неотклоњиве свести о томе да је, као дете епохе скепсе и растакања ауторитета, ‘свих тих предности... лишен’ неповратно, а ‘за себе је сигуран да је само ту сталан и непроменљив, пажљив посматрач слике која се непрестано преображава, мења’, док ‘он мора да постоји као мера пролазности’. Приповедач као лелујава и својих (не)моћи свесна *сенка Летописца у ‘пукотини’*, односно оном ‘уском прорезу садашњости’ који је одлучујући и перманентно покретљив, ‘јер у њему и кроз њега све ствари... мењају и добијају свој облик’“ (2004: 390).

Такав приповедач „својим саучествовањем постаје више од пуког ‘медијума’ или ‘филтера’ романескног свезнања или пак ‘непристрасног’ виђења“ (2004: 390).

На наративном плану, романи Радослава Петковића (посебно *Сенке на зиду* и *Судбина и коментари*, што важи и за *Савршено сећање на смрт*) хибридноост (могло би се рећи и дихотомност, односно двострукоост) остварују тако што „претапају историју и садашњост, односно хроникално-летописну [...] и персонално-делатну или ‘актерску’ инстанцу, знатним делом тражећи и највећим делом проналазећи баш у том прожимању своју целовитост и уметничку сугестивност“ (2004: 391).

Хибридноост на плану обликовања јунака најочљивија је у лику грофа Ђорђа Бранковића који, према Брајовићевом мишљењу, симболизује парадигму историчара и парадигму наратора (до сличног закључка дошла је и Адријана Марчетић), чиме се упућује на посебан однос – неразлучивост – историографије и фикције у овом роману (в. 2004: 392, 393).

У поменутом поговору Тихомир Брајовић наводи и следећа запажања: 1) у роману се представљају човекова немоћ да се одупре историји, с једне, и његова тежња и слобода да је измишља и фалсификује, с друге стране (2004: 394); 2) животне приче грофа Ђорђа Бранковића, Павела Волкова и Павла Вуковића представљају „различита лица исте велике Приче која се одвија у окриљу великог, свеисторијског и свероманескног Времена“ (2004: 396); 3) аутор уочава да се попут јунака који се од историјске судбине избављају бегом у другу „историју“, односно причу, где их поново чека истоветна егзистенцијална ситуација, и приповедање од затворености у историју покушава избавити „формалном“ променом приче, чиме се понавља „круг свеисторијског усуда“ (2004: 399); 4) аналогија између јунака и приповедача остварује се и на плану „измишљања и дописивања животних и историјских наратија“ (2004: 401).

Критичка оцена романа *Судбина и коментари* се у приказу Васе Павковића обогаћује упућивањем на присуство елемената жанровских модела какви су пустоловни роман (у приповедању о биографији и поморским путовањима Павела Волкова, посебно о пловидби бродом „Свети Никола“ из Крфа у Трст), као и љубавни и шпијунски роман, чије се особине уочавају у другом делу романа (у приповедању о тајној Волковљевој мисији и љубавној вези са Катарином Ризнић) (1997: 147).

Павковић је приметио да се интертекстуални дијалог са романима Милоша Црњанског одвија на плану актуализовања проблема сеоба, губљења националног идентитета појединца

и притиска историје којем је човек подложен (1997: 147).⁴⁶ Са последњим наведеним мотивом могуће је повезати и идеју Петковићевог романа да се историјски околности мењају, али да наспрам те промене стоји константа човекове немоћи пред њеном снагом: „Вуковићево суделовање у крвавим будимпештанским обрачуњима из 1956. носи у себи литерарну драматику као морска бура из априла 1806, а разговори његови са мађарским племићем Charnoeviczem описују лук нестајања и губљења (појединца, нације)“ (1997: 148). Као један од централних домета романа Павковић истиче „оптималан тон којим балансира однос фабулативног и коментаторског дела“ (1997: 148).

Судбину и коментаре Александар Јерков описао је као „књижевно дело чије уметничке вредности почивају на епохалним питањима“ (1993б: II). Та је епохалност, с једне стране, сагледана у домену коначног сазревања сложене романескне конструкције коју је више од деценију наговештавао талас „младе српске прозе“, а с друге стране у вези са процесом који Јерков дефинише као „епохално отварање поетике према читању“ (1993б: II). Подстрек за изазовно и „страсно“ читање (комплементарно „страсном“ писању које у вези са овим романом истиче Михајло Пантић) рађа се из двају извора – интересантне приче и сложених интертекстуалних веза, које га чине романом „за znalце и тумаче“ (1993б: II). Посебно је значајно истаћи идеју о функционалном и ефектном коришћењу поменутих равни – „дијалози које Петковић води са историјом идеја и нововековном литературом, са поетиком и његовим коренима, или са утопијама, политичким светом и светскоисторијским судбинама, не би били једнако уверљиви да се не ослањају на једну сложену и богату причу о животу и потрази за идентитетом, на судбину главног јунака“ (1993б: II). Јерков упућује и на аналогију између приповедања и питања о лажном идентитету/идентификацији јунака (чиме се проширује систем аналогија издвојених у Брајовићевим текстовима) – указујући на пастиш као стратегију којом се „скрива изворност приповедног нагона који влада романом“, он закључује да „стратегија пастиша [...] одговара стратегији лажног идентитета јунака“ (1993б: II).

Јерков, између осталог, тумачи дијалог са стваралаштвом Милоша Црњанског као вид повезивања Петковићевог романа са „источним грехом српске утопије“ (1993б: II) – ослонивши се на културну историју српског народа и дух утопије који она баштини, Петковићев текст се обогатио семантичком линијом која је подстицајна и изазовна за читаоце. У исто време, приповедање о самозванцу, грофу Ђорђу Бранковићу, које имплицира утопијску визију, митолошку идентификацију и идеју о остварењу легенде, чини Петковићев роман делом „које се стара за судбину српског народа и коментарише њену историју“ (1993б: II).

Опсежнију анализу функције и семантике интертекстуалности, оличене првенствено у актуализовању традиционалних приповедних модела, 1993. године пружио је Радоман Кордић у тексту „Прича које нема“, објављеном у *Трећем програму*. Аутор примећује да у роману *Судбина и коментари* Петковић „објашњава и читање и писање, заправо, коментарише, исписује идеје читања/писања текста, фикцију читања/писања текста“ (1993: 98). У писању текста, односно приповедању, аутор се ослања на приповедну стратегију прозе 18. века, а у начину на који се овај интертекстуални моменат реализује, Кордић сагледава праву природу Петковићевог приповедања. Наиме, оно што изгледа као стратегија постмодернизма (који суверено влада изабраном и употребљеном грађом, поигравајући се дискурсима) у једном се тренутку потиरे, односно претвара у право уживање у причи,

⁴⁶ Радослав Петковић је, с друге стране, говорио о томе да није имао намеру да се бави националним темама, више од националне судбине интересовала га је прича о малобројној тршћанској заједници: „Многи критичари су после видели у томе националну тематику, покушај наставка *Сеоба*. На памет ми није падало нити ме то занима. Роман се бави судбинама појединаца, а не нација, судбина нације је идеолошко питање које, када се поставља, углавном служи за то да појединца унесрећи. Тек на овај начин судбина нација постаје литерарна тема“ (Петковић 2007: 251).

односно у традиционалном приповедању, због чега Кордић закључује да Петковић и није доследан постмодерниста (1993: 100).

У духу постмодернизма, Петковић користи различите приповедне моделе да би представио варијанте непостојеће приче, приче које нема – приче о грофу Ђорђу Бранковићу. Опонашање модела приповедања из 18. века значајно је зато што формални елементи овакве приповедне стратегије (заглавља, резимеи, садржаји делова приче, обраћање читаоцу) кореспондирају са поетичким намерама постмодернизма будући да апсолутизују и фикционализују фикцију, претварајући је у „стварну стварност, у стварност приче, у једину стварност коју причање може да покаже“ (1993: 102), чиме се, још једном, приповедање представља као суштина приче, и проблематизује однос приче и стварности, односно поверење у историчност историје (1993: 102).

Тако се као исходишта приповедања које апсолутизује фикцију препознају „искушавање (историјске) истине, и истине приче“ (1993: 101), али и приповедање о преображајима одсутне приче – приче коју сваки приповедач покушава да исприча и коју сваки човек, посебно сваки књижевни јунак, настоји да оствари у свом животу. Одсутност приче у Петковићевом роману остварује се и у равни рецепције, јер „Петковић прича причу која се [...] и кад је проживљена, накнадно, у симболичком, образује као (одсутна) прича, коју читалац треба да открије“ (1993: 104). Међутим, постмодернистичко приповедање, иако користи елементе традиционалног приповедања који га оснажују, губи контролу над уживањем у приповедању, што га доводи у питање – Кордић сматра да се постмодернистичка прича распада у тренутку када је писац престао да надзире свезнајућег приповедача и када је почео да ужива у сликама традиционалне приче (1993: 107).⁴⁷ На крају, критичар закључује да је Петковићев приповедач истовремено и постмодерни и традиционални (1993: 117).

У марту 1994. године Мирослав Егерић, члан жирија за доделу Нинове награде, предочио је своје разлоге за глас дат Петковићу, међу којима треба издвојити утиске да је реч: 1) о роману који на нови, сликовит и промишљен начин, без позе и претенциозности, предочава нешто о свету који је предмет ауторове пажње; 2) о приповедном подухвату који се ухватио у коштац са тешким задатком – да представи, односно фиксира причу која непрестано измиче; 3) о књизи којом се фикционализује мисао о човеку као трошном бићу, које, ипак, „настоји да очува природу – та мисао дата је као дискретна свест о размаку између ‘треба’ и може, између живота као циља и живота као морања, нужности“ (2005: 169).

Уз упућивање на лепоту приповедања (иако није реч о историјско-реалистичком роману), метапрозни слој којим се дочарава онтологија приче и значајну улогу скептицизма у књизи, Егерић истиче особену обновитељску енергију Петковићевог романа: „[...] овај роман сматрамо значајним и зато што је, кад се учинило да су у нашем простору истањене истраживачке енергије романа, успео да изрони испод површине ‘мора’ и да отуда изнесе читав сноп драгоцених открића: да је историја такође илузија, да је човек препуштен пространству које га политички ‘усисава’ и да је ипак дужан да истраје у борби са привидима, јер тако осваја своју причу о свету, без које, на изванредан начин, нема ни човека, ни његовог достојанства“ (2005: 171).

Радомир Ивановић у тексту „Шифра говора“, објављеном 1994. године, долази до закључака сличних онима до сада изнетим. Поменути критичар полази од разлога читалачког задовољства и уживања у роману, наводећи да се они, између осталог, крију у „споју два тешко спојива продукциона модела – архитрадиционалног и сасвим модерног, које на чудесан начин обједињава пишчева левантинска умјетност приповједања“ (1994: 9).

У вези са интертекстуалношћу Петковићевог романа, Ивановић разгранав природу, мрежу и семантику уочених веза, наводећи да овим својим романом аутор „показује природну и идеографску повезаност цјелокупног корпуса нове српске књижевности, од

⁴⁷ Супротно томе, Јелена Боровина сматра да неподударње времена приповедања и изабраних традиционалних модуса, уз приповедачеву свест о том дисбалансу, утиче на распадање старе форме приповедања у роману (2012: 371).

Славеносербских хроника [...], Захарија Орфелина и Доситеја Обрадовића [...], преко сродних дјела Милоша Црњанског и Ива Андрића, до пишчевих стваралачких узора у белетристици (Борислава Пекића и Данила Киша) и есејистици (Исидоре Секулић и Милорада Павића)“ (1994: 9). Од великог су значаја запажања којима се Петковићево стваралаштво позиционира у контексту (историје) српске књижевности, запажања која ће и у будућим текстовима о Петковићу бити поновљена: „На прву генерацију писаца Петковић подсећа употребом **омилиа, маритима и проскинитариона**; на другу обновом националног мита и високог стандарда поетског говора [...], док на трећу подсећа снажно испољеном ерудицијом која његовом роману обезбјеђује генолошку одредницу **‘ерудитни роман’**, као ознаку за борхесовки схваћене ‘знаке живота’ и ‘знаке књижевности’, јер све чега се писац дотакне – претаче се у књижевну умјетност!“ (1994: 9).

Ивановић упућује и на лакоћу овладавања књижевним конвенцијама, инкорпорирање елемената књижевних жанрова (историјског, епистоларног, сентименталног, авантуристичког, пикареског, љубавног, психолошког и фантастичног романа), измене стваралачких парадигми, укључивање метатекста, интертекста и паратекста, мајсторско приповедање, померање онтологије у правцу језичке стварности, односно доминацију фикционалног света, и закључује да је роман *Судбина и коментари* „мудросна књига, препуна поетски интонираних апофтегми, дјело узајамног обогаћивања (дјела моделом и модела дјелом), које враћа повјерење у значај стваралачког чина као облика моделовања свијета“ (1994: 9).

Јасмина Лукић је у тексту „Прича и историја“ приметила да је несумњива потврда вредности Петковићевог романа у исто време значила и валоризацију, односно афирмацију тзв. историографске метафикције (што је термин који она прва уводи у рецепцију Петковићеве прозе), као „карактеристично постмодерног прозног модела приповедања у оквиру којег се на посебан начин проблематизује однос литературе и историје“ (1994: 8). Лукић је указала на то да се, поред Киша и Пекића, као значајних претходника, и у вези са генерацијом приповедача чији су представници Петковић, Великић и Басара, може говорити о нарацији која „претпоставља не само критичко већ и значењски парадоксално, али литерарно продуктивно, реинтерпретирање фактографских, историјских предлогака у новом контексту постмодерне иронизације“ (1994: 8). Иако се значајним делом ослања на историјску грађу, Петковић је „уверен да је веродостојан повратак у прошлост заправо немогућ“ (1994: 8), што је блиско и Пекићевом ставу о овом питању. Такође, Петковићев роман јасно показује став аутора да је историја доступна само преко приче, при чему се историјско искуство депатетизује и релативизује, што су све препознатљиве особине историографске метафикције.

Михајло Пантић је у приказу под насловом „Прича из врта са стазама које се рачвају“ упутио на особеност Петковићеве прозе на коју је и до тог тренутка указивао, и због које га сматра једним од најрепрезентативнијих представника српске постмодернистичке прозе: реч је о лепоти синтезе идејног богатства, страсти причања, односно приповедачког дара и умећа обликовања текста, чиме се, имплицитно, као безразложна открива расправа карактеристична за последњу четвртину 20. века о статусу, значају и превласти теме, с једне, или поступка, с друге стране.

Размишљајући о Петковићевом месту у континуитету српске прозе, а у вези са значајним темама националне књижевности (темама расејања, сеоба, емиграције, историјског идентитета) Пантић закључује да Петковић „на уметнички остварен и естетски убедљив начин продужава магистралну линију српске романескне прозе“ (1994: 8), и то не само захваљујући семантичкој равни романа, већ и приповедању о својеврсном људском хибрису, о потреби и жудњи његових ликова да се изборе са „силама немерљивим“, а „по том настојању [...] јунаци Петковићевог романа иду стазама оног врта у српској књижевности којим већ корачају ликови из књига Игњатовића, Андрића, Црњанског, Пекића и Киша“ (1994: 8).

У наведеном приказу сложеност наративних поступака сагледава се у широј перспективи историјске поетике – реч је о роману који

„у себи носи, памти и поетички самосвесно обједињује многе етапе развоја романеског жанра: онтогенеза је кратка и убрзана рекапитулација филогенезе. Петковић се [...] служи искуствима бројних традиционалних и модерних романеских облика: од раних, линеарних хроника и биографија, историја и житија у којима се романескни принцип обликовања света [...] тек назире, преко пикарески, љубавних и псеудоисторијских сторија, па затим романа XVIII столећа у којима се још увек прича изворна прича али и коментарише начин њеног настанка, потом великих романа-идеја XIX века, до ововековних романеских облика (монолошко-асоцијативне, **александријске** или психоаналитичке провинијенције) и најновијих међужанровских истраживања (филм и стрип [...])“ (1994: 8).

Аутор такође упућује на својеврсну аналогију између тематског (судбине јунака) и (мета)наративног плана, али и на везу са писцем и читаоцем: „Пут којим је прошао романсијер [...] – пут од вере у причу, до сумње у њу, па затим у мета-фази, пут од сумње у причу до дефинитивне спознаје да ништа, па ни сама прича, не може компензовати нашу судбинску ускраћеност, нити нас од смрти може спасити – метафорички пролазе све три, на први поглед тако различита главна јунака Петковићевог романа. Ту је тачка њиховог додира, кроз коју, такође, пролазе и романсијер, и читалац [...]“ (1994: 8).

За разлику од Кордића који на плану наратије размишља о непостојећој причи – причи о грофу Ђорђу Бранковићу, али и причи коју читалац треба да реконструише – Пантић о овом феномену говори пре са особеног метафизичког становишта: Петковићеви јунаци се суочавају

„са спознајом да се кључ сваке (па и њихове, па и наше) судбине увек налази у оној причи коју не причамо, у једној од оних безбројних, неизговорених и неизговорљивих прича чије постојање можемо тек наслутити, а које лебде у бескрају вечности. Где почиње вечност, престаје прича, а грозничаво трагање за властитом причом покушај је да, макар варљиво, и макар закратко заборављајући на смрт, спазимо и осетимо одсејај те вечности. Неки тешки, и неми универзални принцип, можемо га назвати Богом, или неким другим именом за Бога, лебди над историјом и над нашим постојањем, и потреба да причу променимо, није ништа друго до потреба да се том принципу приближимо. Онај тренутак у којем се пресече динамизам приче и статичност вечности, Петковић, очима својих јунака, види као онирички, озарени еденски врт, као место у којем осећамо пуноћу Неименљивог“ (1994: 8).

Сумирајући утиске књижевне критике из 1993. године, Милан Орлић потврђује уочене квалитете четвртог Петковићевог романа. Критичар као посебну вредност овог дела и пишчевог стила уопште, истиче његову реченицу: „Смирена и приповедачки лукава, наоко незанимљива и без микронаративних, изразитијих интервенција, без афективних узлета и динамичних падова, с лакоћом и елеганцијом апсорбује све наративне елементе, грађу и садржину, форму и формативну структуру романа. Та, наглашено церебрална способност, основ је квалитативно другачијег момента – композиционо-архитектонске концепције дела и испољена је у оној мери у којој је својствена нпр. Пекићевом опусу“ (1994: 104).

Желидраг Никчевић поводом романа *Судбина и коментари* наводи да Петковићеви текстови уливају „неку врсту класичног поверења“ (1994: 369). Међутим, указујући на изазов који пастиш као одабрани приповедни поступак ставља пред писца/приповедача и на изазов у традицији српске књижевности већ испричаних прича које, у облику интертекстуалних веза Петковић актуализује, Никчевић негативно оцењује домете пишчевог подухвата и каже да је коначни резултат „номадско фабулирање које се нападно размеће својом намером да ни по коју цену не прерасте у чврсту конструкцију, што је још донекле прихватљиво, али је зато приповедни нагон који влада романом [...] очигледно методолошки прејудициран и неадекватан локалним реторичким учинцима“ (1994: 371). Критичар сматра да роман *Судбина и коментари* заостаје за мудрошћу Андрићевог приповедања, да су *Сеобе* са много већом песничком снагом, да он није у рангу Пекићевог псеудоисторијског заноса, као ни Кишовог разоткривања идеологије и идеолошког лукавства Историје, а да се права невоља крије у томе што Петковић настоји да звучи као сви они заједно, „и тада звучи сасвим просечно“ (1994: 371). Зато се Никчевић супротставља неким оценама до тада већ изнетим у критичкој јавности

(на пример, у тексту Александра Јеркова), наводећи да у Петковићевом роману нема „укуса епохалности“ (1994: 372), нити „могућности да књижевност ‘представља привилеговани вид медитације над судбином заједнице’“ (1994: 372).

Ненад Шапоња је и у *Судбини и коментарима* уочио приповедање о причи, које се у овом случају остварује као „низ покушаја да се допре до основне приче, баш оне о Ђорђу Бранковићу, и до истине историје коју он нуди“ (1997: 138). Слично претходним запажањима, и овај књижевни критичар описује као сасвим извесну узалудност борбе јунака да се изборе са својом историјском судбином, због чега је исправније претпоставити да је повод за приповедање и причу у коју јунаци ипак крећу „још једино да би задовољили радозналост читаоца, да би писцу потврдили могућност приче коју је покушао исприповедати“ (1997: 138). Тако је истински главни јунак романа наратор, „који инкарнира моћ писца да се поиграва тзв. историјским и стварним чињеницама, као и његову немоћ да изађе из оквира онога што му језик и судбина допуштају“ (1997: 139) и који „немоћ сублимише путем игре скривања и препознавања различитих нивоа текста за онога који га чита“ (1997: 139). Ипак, чињеница је да је тренутак писања или читања приче „само [...] блесак илузије да се можда још нешто може урадити“ (1997: 139–140). Зато се наслов романа може тумачити као симболичка представа о неумитности судбине коју коментари „оразличују“ тако што од ње, увек исте, граде различите приче (1997: 140).

Интерпретација Браниславе Јевтовић (1994: 752–767) иде за идејом о буђењу самосвести и сумње Павела Волкова, па се у том кључу и путовање бродом „Свети Никола“ са монахом Спиридоном посматра као иницијацијско путовање, време борбе несвесног и свесног, куљања мисли које до тада Волкова, опијеног „церемонијама света“, нису опседале. (Само)испитивање овог јунака наставља се познанством са Доситејем и парохом Викентијем Ракићем, представницима вере у разум, и непоколебљиве, мистичне вере у Божију милост и провиђење.

На трагу наведене претпоставке Желимира Никчевића да Радослав Петковић није досегао домете својих великих претходника је и анализа Мила Ломпара објављена 1996. године под насловом „Црњански и коментари: Радослав Петковић“. Уз бројна и детаљна навођења алузивних и посредних веза Петковићевог романа и опуса Милоша Црњанског, Ломпар уочава и њихову заједничку наклоност ка историји и култури 18. века (1996: 87). Слично претходно изнетим запажањима осталих књижевних критичара, Ломпар уочава да је прича о грофу та која „надсвођује појединачне животне путање Волкова и Вуковића“ (1996: 87), и у лику Ђорђа Бранковића види „историјски знак приповедања и приповедачки сигнал који раскрива поимање саме историје у *Судбини и коментарима*“ (1996: 87). Указујући на другу значајну интертекстуалну линију – књигу историчара Јована Радоњића о грофу Бранковићу – Ломпар упућује на чињеницу да је његова судбина у Петковићевом роману обликована „посредством *историјске* интерпретације“ (1996: 87).

Ломпаров је закључак да Петковићево романсијерско приповедање поједностављује или своди у један ток историчарев разубњени опис Бранковићевог поступка у *Хроникама*, што је последица чињенице да у Петковићевом роману приповедањем руководи идеја самозванства (1996: 88). Наиме, желећи да Бранковића представи као фалсификатора и самозванца, Петковић занемарује широки хоризонт наговештен у Радоњићевој књизи, што показује да он „и није заинтересован за грофову *личност*“, за разлику од Радоњића, који „води рачуна о грофовој индивидуалности“ (1996: 89). Како Ломпар тврди, „танано преливање смисла које имплицира историјско приповедање нестаје у Петковићевој формули која грофов удес своди на идеју самозванства“ (1996: 89). Будући да грофову судбину поима као наиндивидуални случај, као „стереотип којим се открива лаж историјског памћења“ (1996: 89), Петковић, према Ломпаревом мишљењу, превиђа све историјске податке који у Радоњићевој књизи наговештавају одступање од стереотипа (1996: 90). Настојећи да грофов лик представи као формулу, писац је остао веран историјским подацима који ту формулу подржавају, па се тако у овом роману, према Ломпаревом мишљењу, развија раскол између

„експлицитног суда о историји и имплицитне верности њеним знањима“ (1996: 91).⁴⁸ У исто време, „страх од историјског стереотипа створио је постмодерни стереотип“ (1996: 91).

Интертекстуални дијалог са Црњанским анализирао је и Бранимир Човић, упућујући на аналогичне између романа *Судбина и коментари* и *Роман о Лондону*.

Елементе сличности Човић уочава на различитим нивоима структуре и семантике: 1) у амбивалентном односу према третману мотива „страног“ (реч је о позицији Руса у неруској средини); 2) у стапању историјског и савременог; 3) у примењивању модерне интенције комбиновања модела приповедања са активним наратором (чију улогу некада преузимају јунаци) и свуда присутним епским фактором; 4) у загонетним и многозначним насловима, као и насловљавањима сваке главе, у чему се огледа традиционални поступак; 5) у интерполирању делова текста на страним језицима; 6) у комбиновању поступака ретардације и реминисценције, при чему је у *Судбини* репертоар реминисценције преузет из литературе, богат и разноврстан (2004: 369–370).

Анализа наведених аналогича довела је до неколико закључака значајних за разумевање Петковићевог романа: 1) у њему је концепт праволинијског времена повезан са историјском свешћу, док се циклично време повезује са „космолошком“ свешћу, при чему се цикличност и линеарност непрестано преплићу и допуњују, што представља „суштину уметничког времена у Петковићевом роману“ (2004: 371–372); 2) романескно време усложњено је и сижејним временом, временом приповедача и читаоца (2004: 372); 3) уметничко време је непосредно повезано са интертекстуалним везама оличеним у епиграфима, јер су „сви претходни књижевни правци оставили своју слику уметничког времена у зависности од тога одакле је мото преузет: из сентиментализма пресликана је синхронија ауторовог и сижејног времена, из натурализма – ‘зауостављено’ време, а из реализма XIX и XX века – ‘отворено’ време“ (2004: 372).

Марко Недић у тексту из 2001. године („Два фрагмента о роману *Судбина и коментари*“) напомиње да је у структуру романа директно укључена тема културе, књижевности, просвећености и науке, као значајних елемената српског националног бића. На тај начин, Петковић је свој роман обогатио културолошком пројекцијом прошлости, без које би била немогућа целовита књижевна представа о тематизованом периоду српске историје (2001а: 12). Сваки од јунака који припада културолошком домену има јасно одређену функцију, док цитати из њихових дела „имају функцију да ојачају општи културолошки контекст *Судбине и коментара* као једну од њених најзначајнијих тематских и значењских окосница“ (2001а: 12).

И Недић, анализирајући поменути културолошки аспект, скреће пажњу на дијалог остварен са романима Милоша Црњанског, сугерисан у именовању главног јунака првих двеју књига романа, и фикционално обликован као оригиналан и инвентиван наставак започете теме сеоба. Везе су, према критичаревом мишљењу, евидентне и на ширем семантичком плану (о чему је већ било речи), па се и „однос према свету и животу и општем бесмислу који у њима влада до извесне мере преноси из наративне пројекције књижевних ликова Милоша Црњанског у пројекцију главног лика *Судбине* [...]“ (2001а: 12). Недић у вези са поменутиим аспектом уочава и изван критички, односно иронијски однос према Црњанском, примећујући да Петковић тиме показује „да је најбоље и најпродуктивније настављање књижевне традиције оно настављање које иде другачије од ње и које је на изван начин разграђује и доводи у питање, или које бар оставља могућност за то“ (2001а: 12).⁴⁹

Посебно значајан део студије представља интерпретација семантичких потенцијала мотива мора и мотива врта – они су значењски и симболички супротстављени будући да врт симболизује уређен и осмишљен историјски ток, у којем је и човеков положај дефинисан, док

⁴⁸ У том смислу, Ломпар анахронизме у Петковићевом роману тумачи као омашке, лапсусе, док их Ала Татаренко интерпретира као опонашање Бранковићевих *Хроника*, као начин испољавања постмодернистичког разумевања историје, тј. као одлику нарације постмодернистичког историјског романа (2013а: 136).

⁴⁹ Са претпоставком о иронијско-пародијском односу према романима Црњанског слажу се и Адријана Марчетић и Ала Татаренко.

слике мора учествовати у представљању историје као хаоса (слика буре), односно у потврђивању њеног негативног ритма (2001a: 12).

Мотив врта у Петковићевом роману, према Недићевом мишљењу, добија значење једне од кључних метафора живота и постојања у организованом, у колективно уређеном простору и времену, без којих ни појединац, поготово онај који живи у модерном добу, не може да потврди своје индивидуално постојање и вредност. Мотив врта на посредан начин појачава и ону тематску линију *Судбине и коментара* која је заснована на функцији и месту које култура има у историји српског народа (2001a: 12).

Будући да значење врта у таквом романескном контексту могу да имају уобличени производи човековог духа и унутарњег живота, и читав Петковићев роман може се тумачити као један такав врт, као остварење које „нуди ред и организованост врта, односно ред и организованост књижевног дела, уметности и стварања“ (2001a: 12).

Гојко Божовић је роман *Судбина и коментари* оценио као „један од најважнијих романа у српској књижевности последњих деценија XX века“, „врхунско остварење савремене српске књижевности“ и „раскошну обнову приче“.⁵⁰

Књижевни критичар уочава да се о историји код Петковића говори из различитих перспектива и на различите начине: она је сила која судбине узима под своје, а насупротив њој разија се сила приче у којој тајанствени простори историје, али и те судбине постају видљиви. Такође, историја у Петковићевом стваралаштву не представља само велики механизам, чијем детерминизму нико и ништа не може да утекне, већ и систем апокрифних, алтернативних историја, које откривају много више од официјелне, јавне.

Важно је, према Божовићевом мишљењу, истаћи и то да се у Петковићевом стваралаштву, и конкретном роману, о историји говори са великим познавањем, великом упућеношћу, али и дистанцом, па тако „историја постаје залеђе приче, али не и њен смислотворни оквир“.⁵¹

У контексту историјског детерминизма, Божовића посебно интересује спремност појединачних ликова и заједница да своју историјску судбину промене, због чега се као једна од важних тема текста може издвојити индивидуализација избора судбине.

Имагинирање порекла које остварују Волковљеви деда и отац може се посматрати као облик ступања у врт, а заточење Стојана Јовановича (такође фикционализатора историје) у кући као пародија Бранковићевог правога заточења. За разлику од Стојана Јовановича, који фикционализује личну и породичну историју, гроф Бранковић мења сопствену судбину и причу, мењајући притом и судбину Срба и света. Катарина Ризнић на своју судбину даје прагматичан одговор, мали од палубе се такође одлучује за активан став, док Иван Војнович, на пример, остаје пасиван. Будући да промена мора бити истинска и аутентична, у вези са Павлом Вуковићем се може рећи да је његова симболичка промена (замонашење) дошла исувише касно да би имала суштински карактер.

За анализу је подстицајна и студија Павла Илића „Једна дуга седа брада као ‘поетичка легенда’“, објављена 1999. године. Илић упућује на Петковићево интересовање за утицај Бранковићевог подухвата имагинарне природе – писца је занимало „како је оно што је фантазија додала фактографији о овој личности деловало на његово духовно потомство“ (1999: 150), па је у роману показао да је тај утицај обухватао много шире културноисторијске и географске просторе од простора угарских Срба, за које је Скерлић, на пример, везао пресудни утицај легенде о грофу-мученику (1999: 150). Петковићев роман, према Илићевом мишљењу, показује да је легенда о грофу Бранковићу као мученику и деспоту нешто што кроз сва времена и на свим просторима повезује припаднике српског национа (што је симболизовано ликовима Волкова и Вуковића). То је прича која повезује векове и људске судбине (1999: 150).

⁵⁰ Цитати из Божовићевог текста „Зид историје, сенке приповедања“ преузети су са <http://sveske.ba/bs/content/zid-istorije-senke-pripovedanja>.

⁵¹ В. <http://sveske.ba/bs/content/zid-istorije-senke-pripovedanja>.

Интересантна је и Илићева идеја да је монах Спиридон у ствари главни јунак прве књиге романа, при чему је и сâм у најужој духовној вези са легендом о грофу Бранковићу. Он има улогу духовне споне између грофа и патријарха Чарнојевића, с једне, и Волкова, с друге стране, а својом појавом у руском официру подстиче „већ готово угаслу искру националне свести“ (уп. 1999: 151–153).

Повезивањем поменутих јунака се у роману конституише страдалничка вертикала српског национа, коју симболички представљају гроф Бранковић, Спиридон и Волков (1999: 154).

Као и Божовић, и Илић упућује на разлику између нивоа остварености промене животне приче у случају Волкова и Вуковића. У његовој се интерпретацији та разлика заснива на различитим посредницима у покушају ступања у чудесни врт: првом у тој намери помаже Спиридон (метонимијски оличен у кључу који је Волков нашао међу монаховим стварима), док другом треба да помогне мађаризовани потомак породице Чарнојевић: „Њихови посредници су различитих моћи: док је Спиридон страдалник због чувања духа своје нације и њеног оличења (највише и страда управо због грофа Ђорђа Бранковића), дотле је Чарнојевић олако препустио забораву и највеће вредности тога духа: његов језик и историју. [...] Човек који не верује у Бранковићеву причу не може да буде посредник другима да у њу уђу“ (1999: 161). Иако у свом првом покушају не доспева до грофа Бранковића, Вуковић ће у томе такође симболички успети уз помоћ монаха Спиридона, онда када ступи у ред калуђера и промени своје име:

„Тако се после сто педесет година у новом руху појавио не само Павел Волков већ и Спиридон. Он је сада омогућио и Павлу Вуковићу да допре до старца дуге седе браде, али не до оног места где он седи у ‘чудесном врту’, већ онога где леже његови земни остаци у Крушедолу. Ту су му у суседству и земни остаци славног архиепископа Чарнојевића“ (1999: 162).

Слично закључцима Адријане Марчетић о симболичком значају приче коју гроф Бранковић измишља, и Павле Илић примећује да његов прави лик „могу да сагледају они који га траже у бројним слојевима ‘другачијих боја и облика’, који га мање траже у варљивим подацима историје, у том привиду и ‘обмани ока’, а више у легенди, у чијим слојевима се крије ‘истински свет’“ (1999: 163).

У монографији *Историја и прича* Адријана Марчетић је, у вези са романом *Судбина и коментари*, изнела став, сличан већ поменути, да је Радослав Петковић међу постмодернистима у исто време и „највећи традиционалиста“ и „један од највећих иноватора“ (2009: 56).

За разлику од романа Петковићевих савременика, који су у последњој деценији 20. века, били претежно „романи без приче“, *Судбина и коментари* су „роман с ‘правом’ романескном причом“ (2009: 58). С друге стране, заједничка карактеристика овог и романа Петковићевих савременика јесте приповедни интерес усмерен ка историји, тј. промишљању историје као приповедног дискурса (2009: 59).

Петковићев начин приповедања Марчетић дефинише као „интертекстуално развијање сижеа“, односно „интертекстуални сиже“ (2009: 60), што значи да се сиже романа гради „мање или више експлицитним позивањем на друге текстове, књижевне или некњижевне, прошле или савремене“ (2009: 60).

Притом се мисли на веома широк спектар различитих облика реализације интертекстуалности, „од алузије, преко цитата и квази-плагијата, до пародије, парафразе, травестије и употребе општих места, топоса и сталне метафорике, чији је циљ конструисање специфичне романескне структуре“ (2009: 80)

Тако се у том роману не евоцира само догађајна већ и књижевна историја, односно традиција: „Са становишта укупног значења *Судбине и коментара*, повратак [...] књижевној прошлости има пресуднију улогу од приповедања о ‘великим’ историјским догађајима“ (2009: 65).

Поред спољашњег развијања сижеа (оствареног реферирањем на литературу), у роману се остварује и унутрашње интертекстуално развијање сижеа, остварено „повезивањем појединих мотива, симбола, општих места и других елемената из појединих прича у јединствену романескну структуру“ (2009: 66).

Марчетић сматра да је у лику Ђорђа Бранковића писац симболички представио мајстора причања романа и творца измишљених светова (2009: 101), због чега се у завршном делу романа („Summi“) још једном проблематизује однос фикције и историјске истине (2009: 73).

Будући да овакав став више одговара модернистичком уверењу о супериорности уметности над историјом него постмодернистичком скептицизму, Адријана Марчетић се пита о томе шта је, у вези са описаном проблематиком, ауторов лични став. Уз напомену да изгледа као да аутентичност и лепота представљања Бранковићеве спремности да сопственој судбини каже „не“, потиру могућност иронијског односа аутора према надмоћи уметничке истине, Марчетић ипак остаје при становишту да коначног одговора на питање о природи личног ауторовог става нема (2009: 74–75).

Јелена Боровина сматра да се у другој књизи романа *Судбина и коментари* открива жеља наратора да приповеда истину, али да се, насупрот томе, изабрани миметички, традиционални приповедни модел, односно класични историјски роман, открива као „рђава лаж“ (2012: 372), у исто време немоћан да обухвати тоталитет времена и тоталитет приче (в. Боровина 2012: 372–373). У трећој књизи романа (након спознаје о немогућности приповедања у реалистичком маниру), прича о Павлу Вуковићу назива се „меморијском вежбом“; то је „одломак једног дела стварности“ (2012: 373) који не претендује на истинитост, али који захваљујући форми пронађеног рукописа кореспондент са приповедачким моделом карактеристичним за време писања романа (2012: 373). Представљени закључци указују на немогућност приповедања да досегне истину, што Боровина својим радом настоји да докаже: „И писац и историчар се подједнако служе имагинацијом и конструкцијом. Код Петковића овакав закључак имплицира немогућност приповедања истините приче, јер немогуће је описати све приче које су у вези са основном“ (2012: 375). Истина је, с друге стране, укинута и (идеолошким) контекстом који одређује тренутак настајања приповедних и историографских дела.

Према мишљењу Јелене Боровине, лик Ђорђа Бранковића остаје загонетан за све његове тумаче јер чињенице повезане са појединачним интерпретацијама скривају истински грофов лик – „све што остаје и долази до нас јесте коментар о његовој судбини која је увек схема. Услед сопствених ограничења, али и оптерећености предрасудама и теоријама доба, историографија не допире до правога лика“ (2012: 382).

Иако је Марта Kovcs свесна сличних ограничења којима подлеже филм, Боровина примећује да је њен опис сусрета грофа и мора истоветан грофовом сећању у „Summi“, због чега је легитимно запитати се „да ли се у уметности крије кључ“ (2012: 384), да ли „имагинативна реконструкција прошлости нуди дубље увиде у прошле животе“ (2012: 384).

Ипак, коначни закључак Јелене Боровине је да „немогућност да се све исприча јесте ограничење на које мора пристати и историограф и писац“ (2012: 386), односно да је „свако приповедање [...] изневеравање истине“ (2012: 386).

Дефинишући *Судбину и коментаре* као постмодернистички историјски роман,⁵² Ала Татаренко одредницу „историјски“ не везује само за догађајну историју, већ и за историју књижевности, изводећи из тога неколико значајних закључака: 1) у овом роману предмет приказивања једним делом је историјска стварност представљена у делима-претходницима –

⁵² „У роману *Судбина и коментари* у темељ ауторске приповедне стратегије стављен је однос између фабуле и сижеа који нису конгруентни. Фабула одговара судбини (Волкова-Вуковића), док сиже обухвата и коментаре аутора-приповедача, и део ‘Summa’, чији је протагониста носилац знања о другој, књижевној стварности. Ђорђе Бранковић је још једна од маски аутора. Коментари су ништа мање важан део романа, мада они и не покрећу фабулу напред, а то води закључку да је други део сижејне компоненте (изразито постмодернистички, ауторфлексивни и пародијски) јасно наглашен.“ (Татаренко 2013а: 137)

романима Милоша Црњанског *Сеобе* и *Друга књига Сеоба*, а јунаци постају потомци рода Исаковича (2013а: 130); 2) историја књижевности, баш као и догађајна историја, може имати свој алтернативни, постмодернистички ток – „као што се у класичном роману историјске личности претварају у књижевне јунаке, добијајући фиктивне, домишљене црте и биографске перипетије, тако се код Петковића јунаци историје књижевности подвргавају поновној транспозицији“ (2013а: 133); 3) јунаци књига других писаца мењају своју причу у Петковићевом роману (2013а: 134); 4) оно што је у Петковићевом роману миметично, у ствари је мимезис литерарне стварности (2013а: 138).

1.7.6. Књижевнокритичка рецепција књиге *Човек који је живео у сновима* (1998)

Новица Петковић је поводом друге збирке прича Радослава Петковића приметио да је реч о аутору који је подједнако добар и као романописац и као приповедач (1999: 167). Слично запажањима Јована Попова и Татјане Стевановић поводом *Извештаја о куги*, и Новица Петковић (у чему није усамљен) збирку *Човек који је живео у сновима* посматра као скуп прича које се „брижљиво уклапају у целовиту књигу“ (1999: 167), чиме се остварује „прелазак од мањих приповедних јединица на већу – романескну“ (1999: 167). Због тога смисао сваке од њих појединачно зависи од смисла целине којој припадају, и само уз уважавање тог контекста треба их интерпретирати (1999: 167). Ауторску интенцију изградње целовите књижевне конструкције и посебну пажњу посвећену структури збирке, Петковић повезује са приповетком „Уместо закључка“, чији наслов метапоетички упућује на функцију и место приче у надређеној целини и „читаочеву пажњу преноси са равни тематике на раван композиције“ (1999: 167). Сложеност збирке огледа се у постојању унутарњег и спољњег оквира – док спољњи представљају приповетке с хришћанско-легендарно-историјском подлогом, које омогућавају дубину временске перспективе, унутарњи оквир чине приче у облику теолошког дијалога, које својим временским одређењем одговара осталим приповеткама из савременог доба и поставља питање о „(не)могућности божјег чуда у савременом свету“ (1999: 169–170). Као и у *Извештају о куги*, и у овој је књизи реч о особеном егзистенцијалном положају Петковићевих јунака, које Новица Петковић описује као ликове „с унутарњим немиром, с усколебаном душом: вазда у процепу између два света, између потајне наде и неизбежне сумње“ (1999: 169).

Поред укрштања легендарног и документарног, евидентно је и укрштање збиље и привида, односно реалног и фантастичног, о чијој превласти читаоци (као ни јунаци) не доносе коначни суд, што у збирци представља доследан пишчев поступак и обезбеђује „неколико образаца чисте књижевне фантастике“ (1999: 171).

На крају, Петковић закључује да *Човек који је живео у сновима* потврђује углед свог аутора будући да се у овој књизи уочавају његово опсежно знање, које му омогућава суверену фикционализацију историјског градива и савременог живота, као и уравнотежени стилски поступак и језик, односно складна симбиоза документарног и имагинативног, обичног и чудног (1999: 172).

Радован Вучковић такође је приметио да се ова Петковићева књига може читати и као збирка приповедака и као роман који се формира око јединствене замисли. Сродност са књигом из 1989. имплицитно је наговештена у Вучковићевом запажању да *Човек који је живео у сновима* „подсећа и на фингирану расправу у којој су поједине приче изведени докази за тезу о сновима, о немогућности да се повуче линија разграничења између стварног и сањаног“ (1999: 173). Посебну пажњу Вучковић је посветио елементима фантастике (ониричке и урбане).

Према Вучковићевом мишљењу, све приче друге Петковићеве приповедне збирке заједно граде утисак о континуитету истоветног људског стања у вишевековном, односно дугом цивилизацијском развоју: „Незнање ко смо и шта смо, куда се то крећемо између сна и

стварности, између привида и извесности, подједнако је одређујуће за прве хришћане, који су доживели спаљивање Рима [...], као и за данашње становнике великих градова“ (1999: 177).

Попут прича из *Извештаја о куги*, и овде су поједине Петковићеве приповетке (посебно библијских тема) схваћене као историјска алегорија, „чије су алузије на савременост неоспорне“ (1999: 178).

Као посебне квалитете збирке, Вучковић издваја спој историјски алегоријског, библијски реторичког и психолошког, уложено знање, списатељску луцидност и маштарску комбинаторику (1999: 178).

Јован Делић анализирао је дијалог који Петковићева књига остварује са делима српске и светске књижевности и издвојио интертекстуалне везе са Кишовим новелистичким остварењима и Пекићевим *Временом чуда*, евидентне у поезици сажимања и строгости комбиновања појединачних прича и читаве збирке као целине (1999: 180). Будући да књига *Човек који је живео у сновима* има облик теолошко-метафизичког дијалога, и у њој се, као и Пекићевом *Времену чуда*, могу чути гласови вере и скепсе, који равноправно учествују у преиспитивању библијских легенди и идеја (1999: 182). Такође, Делић је указао на хибридну природу појединих прича (дијалози, „Уместо закључка“), на укрштање новеле и есеја, карактеристично за Киша, што заједно са параболчношћу прича формира интелектуални стил Петковићеве књиге, „тако драгоцјен за српску књижевност“ (1999: 181). Ониричком фантастиком реферира се на Павића, док је, када је у питању корпус светске књижевности, дијалог остварен са прозом Гетеа, Мана и Кафке.

Радивоје Микић је у тексту „Идеја и прича“ указао на евидентно поетичко и семантичко јединство, односно доследност Петковићеве прозе, коју је доказала и ова књига, а које се огледа у специфичном облику укључивања историјске тематике у (пост)модерни приповедни текст (1999: 19). Сложеном тематском плану, којем је допринело повезивање историјске и тематике из савременог живота, одговара и сложена композиција књиге (1999: 19). У Петковићевим причама присутна је интерпретација одређених идеја, које постају „веома важан елемент тачке гледишта“ (1999: 19). Попут претходно поменутих критичара, и Микић наглашава значај односа видљивог и невидљивог, односно намере да се чудесно и онострано уведу у свакодневни живот (1999: 19). Тиме се као посебно важна издваја идеја да искључиво рационална перспектива није довољна за суштинско разумевање људске егзистенције (1999: 19), што је назначено и у претходно представљеном, сажетом прегледу Петковићеве прозе.

Слободан Владушић је у тексту „У потрази за осећањем чуда“ (1999) такође нагласио значај књижевне конструкције. Док приче настале на историјско-легендарној основи драматизују веру и чудо, дотле савремена свакодневица представља опозицију реализацији чуда (1999: 373, 374). Жанровске варијације (парабола, дијалог, приповетка, новела) указују на „моћ постмодерног аутора да конструкциону идеју збирке варира кроз различите перспективе благодарећи облиној културној и поетичкој акумулацији знања“ (1999: 373). Петковићево приповедање у овој збирци на рачун постмодернистичке приповедне игре „жели да успостави топлоту егзистенцијалног, да [...] успостави топлоту новог *виђења* света, који је овде одиста *очаран*“ (1999: 373). У вези са фантастиком, Владушић примећује да она делује у Тодоровљевом кључу, дакле „веома *стандардно*“, због чега јој недостаје „магија изненађења“ (1999: 374).

Ђорђе Деспић је о Петковићевој другој књизи прича, у приказу под називом „Протејска свест мотива“, закључио да је реч о збирци која се „својом мотивском варијантношћу и непостојаним значењима представила као вешто остварена књига смеле конструкције. Њена заводљивост је у несводивом протејском прожимању основних смисаоних димензија књиге, која Павлово и Професорово наметање одговора ‘са да или не’ на уметнички досетљив начин избегава“ (1998: 113).

У дисертацији ће посебна пажња бити посвећена семантичко-симболичком садржају прича и судбине јунака, елементима фантастике, интертекстуалном дијалогу са хришћанском мишљу и елементима хронотопа.

1.7.7. Књижевнокритичка рецепција романа *Савршено сећање на смрт* (2008)

У часопису *Поља* 2009. године објављен је текст „Мистични романескни маузолеј“ Ђорђа Деспића, први приказ Петковићевог романа *Савршено сећање на смрт*. У њему је роман описан као пример „аутентичног, густог и повремено неухватљивог семантичког ткања“ (2009: 160), које као да „семантички пулсира“ што „узрокује подрхтавање смисла“ (2009: 161).

Упоредо са тиме, захваљујући доминацији поступка (који постаје главни јунак романа), реализује се „авангардно деструисање традиционалног дефинисања романа, и то по бројним параметрима: од структуре и композиције, преко обликовања теме и фигурирања главних јунака, до феномена текста и процеса конституисања смисла“ (2009: 160). Структуру тог Петковићевог романа одликују карактеристике (пост)модерног романа – одсуство праволинијског развоја радње, тј. хронолошког уланчавања догађаја, променљивост приповедачких перспектива и ускомешаност хронотопа (2009: 161). Постмодернистичка природа текста огледа се и у реинтерпретацији, односно проблематизацији историје, многоструким интертекстуалним релацијама и тематизацији онтолошког и мистичног статуса текста (2009: 163).

И поред верно реконструисаних просторно-временских координата, оне су само позорница „за испитивање религијских и филозофских феномена, историје, езотерије, алхемије“ (2009: 160), што текст романа претвара у „облик хрестоматије у којој су садржани текстови који не припадају не само истом извору, већ ни истом културолошком или цивилизацијском пресеку“ (2009: 161).

Занимљив је Деспићев закључак да је реч о складно успостављеној целини коју њени саставни елементи на различитим наративним нивоима претварају „у веран отисак езотеријског учења самог Гемистоса Плитона“ (2009: 163). Због тога је реч о делу које текстуално отелотворује идеје (2009: 163), што је закључак који отвара могућност за детаљнију анализу наративних и семантичких функција филозофских и теолошких идеја, која ће у дисертацији бити спроведена.

Савршено сећање на смрт не оваплоћује само филозофско-мистичку рефлексију већ и изузетну Петковићеву имагинацију, и представља, према Деспићевом мишљењу, пример „ванредног богаћења савремене српске књижевности“ (2009: 163).

На истом трагу су и запажања Ратка Симића. Критичар сматра да би у тумачењу тог романа требало испитати: 1) однос фикционалног и историјског, 2) начин на који је у текст укључена обимна и разноврсна грађа (интертекстуалност), 3) жанровске елементе и однос према жанр литератури, и на крају 4) наратолошко питање причања приче (Симић 2009: 212), што су такође неки од задатака истраживања у оквиру ове дисертације.

На првом месту, обиље историјске грађе, на које је критичка рецепција редовно упућивала, Симић оправдава пишчевом (сасвим исправном) свешћу о томе да савремени читалац о тематизованој епохи не зна много, и жанровским конвенцијама „костимираног романа“ (2009: 213). Будући да је заплет приче повезан са филозофским и езотеријским учењима, укључивање обимне текстуалне грађе сасвим је оправдано (2009: 213). Пажњу, према мишљењу критичара, баш као и у претходним Петковићевим романима, треба посветити и начину на који је инкорпорирана грађа распоређена – „Петковић промишљено укључује [...] туђе текстове и филозофске расправе следећи логику приче и смештајући их на она места у тексту која им припадају“ (2009: 213).

Особине окултног трилера Симић уочава у знањима која су од читалаца скривена и у разлици између првог и сваког наредног читања (јер су значења одређених детаља, симбола и догађаја тек након завршеног првог читања читаоцу позната); притом – места која су логички повезана у тексту су доста удаљена, што захтева читалачки напор конституисања смисла и

приче. Овакав начин приповедања појачава (емоционални) ефекат, али Петковић никада не прибегава клишеима да би појачао напетост.

Симић сматра да историографију, филозофију и жанровске обрасце Петковић складно уједињује, стављајући их у службу доброг причања приче. Уз то, устројство романа је такво да

„садржи скривене нивое значења за чије су препознавање потребна нова читања. Оно најважније, Петковићева [...] књига пружа ужитак читања и читалачко узбуђење, пажљиво водећи читаоца ка решењу тајне, да би када до њега стигне он открио колико тога стоји иза ње. С једне стране, колико је она дубоко укореењена у историју европског мишљења, а са друге колико је још њених елемената остало запретано у самом сложеном устројству текста“ (2009: 214).

До таквог је закључка дошао и Златоје Мартинов, истакавши да је *Савршено сећање на смрт* до тог тренутка најбољи Петковић роман, који припада самом врху савремене српске књижевности, захваљујући својој комплексности, структуралној и семантичкој полифоничности, вишеслојности и занимљивости (2009: 371–372).

Попут Симића, и Мартинов запажа да роман посебно карактерише представљање, укрштање и литераризација богате и сложене филозофске материје, с једне, и обимне фактографске грађе, с друге стране: „Укомпоновати све то у складну романескнуну целину на начин како је то учинио и осмислио Радослав Петковић, представља врхунско књижевно мајсторство“ (2009: 374).

Марко Радуловић је, међутим, обиље историографске грађе, посматрано са становишта обраде византијске теме и испитивања Петковићевог места у књижевној тематизацији Византије у српској култури, оценио нешто другачије.

Радуловић је сложен и изнијансиран однос који Петковићев роман успоставља са историјом уочио у постмодернистичкој идеји о историји као конструкцији и сумњи у могућност досезања коначне истине о прошлости, која се на плану индивидуалног претаче у неизвесност, двосмисленост и фрагментарност памћења, односно у трагизам напора да се сећање реконструише (2009: 194–195). „Савршено сећање“ је у том контексту „израз увек присутног поимања свих ствари као увек садашњих и унапред одређених“ (2009: 195), због чега би његово досезање представљало својеврсни хибрис (2009: 196).

Радуловић сматра да је тематизовање прошлости остварено тако да бројне дигресије и извори успоравају и „гуше“ приповедање, што указује на немоћ „да се према историји заузме јасан стваралачки однос“ (2009: 199).

Такође, поменути критичар мисли да схватање историје као текста онемогућава аутентичан дијалог са прошлим, „дијалог који би у историјском пронашао поуздану црту континуитета и тиме га стваралачки продужио и поетски преобразио у садашњост“ (2009: 199).

Иако, према његовим мишљењу, Петковићев роман не прелази у област тривијалне књижевности, он опстаје на самој граници између популарне и озбиљне књижевности јер у својој основи има трилерски заплет, и пропушта да у схватање и однос према историји унесе нову сензибилност и аутентичну мисаоност (2009: 199).

1.7.8. Књижевнокритичка рецепција есејистичке прозе Радослава Петковића

Оглед о мачки оцењен је као скуп ненасловљених есеја којима се, у вези са присном фигуром домаће мачке, разматра сложен круг идеја и тема из домена филозофије, теологије и белетристике, а међу којима су посебно значајне смрт, зоофилија, самоубиство, хуманост, слобода, људска природа, понашање и усамљеност (Павковић 1997: 149–151). Са оценом да књига не поседује јасан план излагања, односно да се не успоставља свуда успешна мисаоно-

наративна веза између појединих фрагмената, сложили су се и остали књижевни критичари, баш као и са оценом да је, ипак, реч о изузетној и за српску књижевност тога времена атипичној књизи (в. Шоп 1995).⁵³

Запажања о дисперзивности и тематској разноврсности прве Петковићеве есејистичке књиге богате се увидом у њене поджанровске одлике – у ткиво есеја utkани су елементи дневника, филозофског и „александријског“ трактата, фикционалне прозе, публицистичког записа (Пантић 1999: 176), као и закључком да ову књигу интригантном и читљивом чине особена перспектива посматрања кључних тема и „монтењевска традиција есејистичког ‘ћаскања’ о најтежим питањима постојања“ (Пантић 1999: 177).

Према мишљењу Михајла Пантића, у *Огледу о мачки* реализовано је естетичко преосмишљавање искуства, које се раслојава у три равни: 1) аутобиографски емпиријски слој и аутопсихоаналитичко уобличавање таквог искуства; 2) савремени тренутак који се обликује у хроничарском духу; 3) искуство егзистенцијалног и александријског порекла (1999: 177). Пантић, међутим, упозорава на пренаглашену дисперзивност форме есеја, диспропорционалност односа између појединих типова искустава, односно говора о њима, и одређене стилске несавршености (у стилу и конструкцији реченице) (1999: 178).

Реч је о обликовању особеног прозног „света идеја“ (1999: 178), због чега ову књигу треба читати „као једну сабрану, моралистичку, интелектуалну вежбу, као одбрану од нарастајућег нихилизма већ одавно распаднуте цивилизације која, готово по инерцији, наставља да живи од неаутентичности“ (1999: 179), и разумети као дело које храни наду у могућност постојања чврсте, упоришне тачке на коју се у егзистенцији може ослонити.

Посвећујући посебну пажњу слоју искуства које Пантић назива „александријском стварношћу“, Љиљана Шоп примећује да је количина ретке и особене литературе укључене у есејистичка промишљања импозантна и да је овај креативни интертекстуални дијалог резултовао „суптилном духовном расправом о непрозирности света и недокучивости његовог устројства, трактатом о улози вере, ритуала, обичаја, магије, али и о улози сумње, када је реч о проницању у тајанство света“ (1995: 45). Захваљујући неконвенционалној лепоти и искрености, сложености и опрезности промишљања, интелектуалној слојевитости, разборитости и интригантности, ова Петковићева књига далеко је надишла тешки историјски тренутак „претрајавања“ (1995: 45), у исто време успевши да га на аутентичан и мудар начин представи и оцени (1995: 45).

Књига *О Микеланђелу говорећи* изазвала је утиске врло сличне претходно представљеним. Слободан Владушић описао ју је као складан спој традиционалног и модерног есејистичког промишљања: 1) традиционалног јер подразумева лични поглед на ствари и напор да се провере установљене истине, што све скупа кореспондира са предоченим дилемама; 2) модерног јер је провера истина реализована са становишта модерних метода (постмодернизма и новог историзма). Тако се у духу новог историзма уметност представља као феномен културне производње, тј. указује се на везу између уметности и система религиозних, идеолошких и политичких идеја које чине контекст уметничког стварања, чиме се руши представа о њеној аутономности, чистоти и наивности (в. Владушић 2006: 1016, 1017). Владушић наглашава есејистички спонтану и непретенциозну ерудицију и проницљивост у кушању истине (2006: 1018). Посебну лепоту књиге *О Микеланђелу говорећи* Владушић уочава у чињеници да је поетички императив кушања истине потпуно безинтересан, аутентичан и страсан (2006: 1018).

У приказу друге Петковићеве есејистичке књиге Срђан Вучинић је њен семантички спектар повезао са тематским преокупацијама читавог пишчевог опуса, приметивши да само средиште есеја представља феномен историје, односно кривотворења изворних значења, што се не везује нужно за историјске догађаје већ пре феномене културне историје, односно филозофске и теолошке мисли: „[...] од кривотворења Паскалове мисли у контексту данашње

⁵³ До истоветног закључка доћи ће се и деценију касније поводом есејистичких књига *О Микеланђелу говорећи* и *Византијски Интернет* (в. Владушић 2006, Вучинић 2006, Половина 2007).

науке, па све до фалсификовања изворног значења бајки у савременој цивилизацији, оличеној у Дизниленду и холивудским ‘бајкама’ уопште; од прећуткивања и преиначавања суморног Августиновог учења о човековој предестинацији у западном хришћанству све до Лутера, па до прекрајања лика и дела верских бунтовника Јана Хуса и Јана Жишке од стране чешких националиста у XIX и чешких комуниста у XX веку [...]“ (2006: 178). Вучинић закључује да Петковићев есеј показује како се целокупни механизам историје може разумети као „повест кривих читања (и својевољних коментара) која доводе до тога да се онтолошки статус историографије опасно приближава флуидном и колебљивом статусу књижевне фикције“ (2006: 178–179).

Књижевни критичар уочава аналогije између идентитетске фрагментације Павела Волкова и есејистичара Петковића, који се представља у ликовима Петковића-историчара, Петковића-етимолога, Петковића-историчара религије, теоретичара уметности, писца бедекера, које све заједно обједињује изворни Петковић-приповедач, што, опет, Вучинић повезује са Слотердајковим термином *кентаурске књижевности*: главни квалитет Петковићеве књиге јесте управо есејистичка материјализација игривости и вишегласја савременог текста (2006: 179).

Онеобиченост есејистичке перспективе, оличене у предлогу „о“, који имплицира представљање главне теме као нечег што је споредно, Наташа Половина поводом Петковићеве књиге *Византијски Интернет* доводи у везу са „необавезношћу“ и „незавршеношћу“ (2008: 155) на које указује и које оправдава сам појам интернет. Аналогije се даље гранају, па тако Половина примећује да је могуће уочити паралелизам између неизвесности претраживања интернета, који не мора нужно понудити најрелевантније податке, и Петковићевог представљања Византије: „подаци које он нуди нису они који се могу наћи у приручницима општег типа [...], али зато, по принципу доброг умрежавања, они могу довести до неочекиваних сазнања“ (2008: 155). Уочава се Петковићево поверење у „динамично смењивање и парадоксално повезивање разних начина сазнања света“ (2008: 155), које израста из пронциљивих асоцијација и уочавања не баш тако очигледних аналогija, односно паралелизама, што иде дотле да у овој књизи аналогija понекад успешно супституише елаборацију (в. Половина 2008: 155, 156).

Половина у књизи *Византијски Интернет* примећује и поступак који је, иначе, примеран за читав Петковићев опус – демистификацију историјских личности и догађаја, као и традиционалних представа и предрасуда о њима, што све заједно пружа могућност да се „проговори о нечему актуелном, или да се на модеран начин говори о ономе што је било“ (2008: 156).

Дигресивност и асоцијативност, битна својства Петковићевих есеја, Половина представља указујући на њихову подстицајну и интригантну природу: „Поједине приче се отварају на неочекиваним местима и са другим причама су умрежене не преко својих кључних речи, већ преко асоцијација које њиховој садржини пружају сасвим ново значење“ (2008: 156).

1.7.9. Синтетички поглед

Зборник *Савремена српска проза* (2011) материјализација је намере да се (2010. године на традиционалном књижевном сусрету у Трстенику) пружи синтетичан поглед на стваралаштво Радослава Петковића. Текстовима Гојка Божовића, Јасмине Врбавац, Марка Недића и Александра Јеркова остварен је сложен увид у неке од најзначајнијих аспеката Петковићеве прозе.

Гојко Божовић је дотадашњи опус писца описао као израз занетости причом (2011: 11), која је у стваралаштву овог аутора основа за изражавање и реализовање осталих елемената поетике – изузетне ерудиције, метапоетичке свести, заокупљености приповедањем о историји, преиспитивања старих приповедачких модела и обликовања сложене семантике (2011: 12).

У контексту српске књижевности (пост)модернизма, Петковић је реафирматор приче, коју организује на начелима занимљивости, кохерентности и напетости (2011: 12). У складу са интересантним приповедањем су и упечатљиви јунаци, прецизно уобличеног карактера, чије је унутарње психолошко стање студиозно замишљено и представљено (2012: 13). Такође, занимљивост и епски замањ приповедања, не значе удовољавање скромним читалачким захтевима. Напротив, Петковићеве су романи изазовни за читање, али је задатак пред који се читалац ставља удружен са приповедачком убедљивошћу (2011: 14).

Јасмина Врбавац је, интерпретирајући семантику потраге Петковићевих јунака за сопственом причом, односно судбином, приметила да проналазак те приче представља особени тренутак спајања са универзумом, ступање у нирвану, откривање суштаствене приче „свих прича“ (2011: 19), „коначно спајање са божанским принципом и зачетак боготражитељске основе Петковићевих романа“ (2011: 19). Истичући разлике између идејних концепција Петковићевих збирки приповедака *Извештај о куги* и *Човек који је живео у сновима*, ауторка је уочила како се пишчева размишљања о људском постојању крећу од егзистенцијалистичке равни ка позицији коју она именује као „боготражитељску“, истичући да овај појам нема само религиозну већ и филозофску конотацију. Тако се до романа *Савршено сећање на смрт* аутор „еклектички креће од борхесовског поигравања, преко гностичких учења и мистичара, утицаја различитих прехришћанских култова, источњачких религија до на крају, платонизма, неоплатонизма и европске езотерије“ (2011: 20). У том смислу, Врбавац је до сада већ истакнутим наративним особинама Петковићеве прозе придодала и рефлексивну ноту која се заснива на потрази за одговорима на суштинска филозофска питања (2011: 17), што се посебно односи на *Савршено сећање на смрт*. У том роману историчност задобија езотеријску и филозофску димензију, будући да се у њему испитује могућност посматрања времена као целине, безвремености (2011: 24).

Као универзални поступак Петковићеве прозе Врбавац је истакла наглашену тежњу да се историја искористи као наративна основа, извор књижевних мотива (некада чак и метафора) који се могу иронизовати, проблематизовати, испитивати, трансформисати, укључити у систем алтернативних представа историје, и на крају постати саставни део новог и аутентичног књижевног текста (2011: 18).

Марко Недић је запазио да је Петковић један од најостваренијих и најаутентичнијих представника српске књижевности постмодернизма, а његово стваралаштво посматрао у имаголошком кључу, посвећујући посебну пажњу роману *Савршено сећање на смрт* и описујући га као „роман идеја, роман о култури, о неизвесности опстанка културе и егзистенције у времену хаотичних историјских промена“ (2011: 33), тј. као роман који представља прожимање и повезивање различитости. Недић закључује да је Петковић приповедањем о смрти Византије, о урушавању егзистенцијалних, идеолошких и религиозних основа тог света, имплицитно приповедао и о Србији свога времена, њеном историјском и моралном усуду, о понављању културолошких и историјских матрица понашања у сличном контексту „померених“ времена, што имплицира да је говор о Другој овога пута био и говор о себи (2011: 35).

Интерпретацију Петковићевог стваралаштва и проблема страности у њему, Јерков је засновао на анализи културнопоетичког статуса Византије у савременој српској књижевности, и дошао до више значајних закључака: 1) „да у Петковићевим делима поетика има посебну тежину“ (2011: 91); 2) да се стваралаштво овога аутора не приклања савременом императиву лакоће постојања/читања/писања; 3) да је у вези са Петковићевим опусом могуће говорити о књижевности која је облик испољавања метафизичке потребе и мисли, и која „полаже право на терет бољег знања и тежину књижевне истине“ (2011: 101); 4) да аутор у својим делима обликује модел „сижеа потраге“, која је, у ствари, „судар јунака са самим собом“ (2011: 102), будући да су у његовој прози сусрети са другима метафора сусрета са сопственошћу (2011: 103). Према Јерковљевом мишљењу, *Савршено сећање на смрт* тематизује пропаст „последње духовноисторијске епохе трансцендентализма“ (2011: 98) и због тога може да се

интерпретира као одраз савременог доба, у којем нестаје „последњи метафизички нерв света“ (2011: 98).

Ева Коволик у монографији *Geschichte und Narration. Fiktionalisierungsstrategien bei Radoslav Petković, David Albahari und Dragan Velikić (Историја и нарација: стратегије фикционализације код Радослава Петковића, Давида Албахарија и Драгана Великића)*,⁵⁴ из 2012. године, детаљно анализира романе *Судбина и коментари*, *Геџ и Мајер* и *Случај Бремен*, настојећи да представи и опише најзначајније поступке наративног промишљања о историји у оквирима српског романа деведестех година 20. века, првенствено романа који би се могао дефинисати као историографска метапроза.

Детаљна анализа романа *Судбина и коментари* остварена је у више равни.

Анализа романескног фалсификовања историје, тј. рашчлањивање нацрта конструисане прошлости у Петковићевом роману на првом месту указује на семантичку везу наратива са временом у којем он настаје, као и чињеницу да се у њему спајају два значајна аспекта Петковићевог опуса у целини: фикционализација историје, односно фикционализоване историјске поставке, и инсценирање историјских реконструкција (2012: 44).

Ауторка даље уочава особену симетрију форме текста у погледу подељености на књиге, главе, извесног прекида у хронологији нарације, као и у вези са начином на који се бирају и формирају епиграфи романескних глава, односно поглавља (2012: 45). Композициона симетрија и конструисање наративних паралелизама на основи орфичких веровања у метемпсихозу сугеришу Петковићево циклично схватање времена и историје (2012: 45).

Романескну радњу Коволик дели на спољашњу и унутрашњу – окосницу спољне радње чине европски историјски преврати у распону од два века, што пружа могућност да се значајни догађаји и периоди у историји српског народа представе из периферне перспективе и ретроспективе (2012: 46). Међутим, структура радње није суштински одређена одабраним догађајима, већ унутрашњом радњом – оним што се дешава у главним ликовима (Коволик 2012: 46). Трагање за идентитетом јунака описано је као динамичан процес, повезан са такозваним „ситуацијама чекања“, које су прекретнице како унутрашње тако и спољашње радње.

У вези са првом књигом романа, посебно од 16. главе, Коволик примећује како аутор, у намери да динамичне свесне процесе главног јунака интегрише у спољашњу радњу, прибегава стратегији контрастног сапостављања ликова. Тако је Волковљева позиција, између осталог, одређена и односом са споредним ликовима, Видом Трипковићем и монахом Спиридоном, који симболички представљају различите, дијаметрално супротне полове етичког спектра (2012: 49).

Први део романа, који је значајним делом везан за микрокосмос гусарског брода, Коволик тумачи као почетак потраге за идентитетом јунака (2012: 50).

У другој књизи романа, Павел Волков је такође смештен у контекст супротстављених позиција, окружен полифонијом ставова, у којој се посебно истичу мишљења Доситеја Обрадовића и Викентија Ракића, и у којој главни јунак треба да заузме своје место (2012: 53).

Паралелизам судбина Павела Волкова и Павла Вуковића у многобројним сферама (природа утицаја под којима се доносе кључне одлуке, љубавне везе, мотив шпијунаже итд.) остварен је и на нивоу суочавања са етичким дилемама што биографије јунака доводи до значајних преокрета.

Дијалогски сусрети са другим ликовима значајни су и као увод у развијање свести о контрадикторним странама сопствене личности; тако се спољашњи дијалози пребацују, уз

⁵⁴ Представљање закључака студије Еве Коволик (која још увек није издата на српском језику) заснива се на преводу доц. др Марије Станојевић Веселиновић.

помоћ мотива подвајања, односно двојника, у психу јунака, обликујући се као унутарњи конфликт. Коволик сматра да је Волков у ликовима Трипковића и Спиридона препознао неке аспекте сопственог бића од којих је желео да се дистанцира, али који су му пружили могућност суочавања са противречностима у себи (2012: 76).

Вишеструка структура заплета и ефекат генерализације омогућавају да се заузме став и о југословенском рату из последње деценије 20. века – поводом Наполеонових ратова приповедач размишља о универзалним својствима и природи рата као искуства које је изван индивидуалне људске сфере утицаја (2012: 62).

Посебно занимљив је део анализе који се односи на културноисторијски аспект и интерпретира однос између замисли о српској националној држави, која је била у блиској вези са идејама европског романтизма, и културног контрамодела који је представљао 18. век, епоха протетичества.

За разлику од романтизма, којим доминира универзализујућа идеја националне државе, просветитељство и 18. век били су време културне и језичке хетерогености. Коволик примећује да је у том смислу атмосфера 18. века (упућује се на културна достигнућа ојачане грађанске класе) супротстављена једнодимензионалности деветнаестовековних стереотипа о туђинској (турској и аустријској) владавини (2012: 65). Тако се Петковићев наративни приступ грађанској култури писања, између осталог и цитирање дела која су репрезенти свих писаних варијанти 18. века, може разумети као својеврсно позиционирање у лингвистичкој и књижевноисторијској контроверзи (2012: 65).

Опирање тенденцијама митизације, међутим, не везује се само за романтичарски концепт, већ и за лик самог Доситеја Обрадовића, па тако роман нуди различите перспективе посматрања његових просветитељских ставова, при чему се однос просветитељства и романтизма може интерпретирати као дуализам, али и као континуитет (2012: 69).

Проза Радослава Петковића била је предмет анализе и у докторској дисертацији Марине Канић *Византија у српској постмодернистичкој књижевности (Борислав Пекић, Милорад Павић, Горан Петровић и Радослав Петковић)*, одбрањеној 2013. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду.

У делу посвећеном Петковићевом стваралаштву, Канић интерпретира првенствено она дела аутора којима доминирају византијске теме и мотиви (2013а: 145): *Византијски Интернет*, *Савришено сећање на смрт* и, једним делом, *Извештај о куги*.

Канић сматра да је Петковић из корпуса византијских тема одабрао и интерпретирао оне захвалне за проблематизацију – појмове *Византија* и *Византинца*, порекло и судбине одређених царева и царица, фаталних владарки, хронике византијских историчара, евнухе и њихову улогу, византијску науку и технологију, византијско друштво као „индивидуализам без слободе“ (2013а: 147), Византинце као „народ сањача“ (2013а: 147) итд. Уз истицање изванредног познавања византијске историје, Канић закључује да је *Византијски Интернет* имао функцију припреме и сакупљања грађе за роман из 2008. године (2013а: 146). Отуда начин на који су одређене историјске личности, односи и појмови представљени анализира и са апскета подударности у њиховом романескном представљању.

Канић примећује како је Петковић срушио мит о декаденцији Византије (помињући, између осталог, Византинце који су били значајни представници хуманистичких наука – Теодора Метохита, Георгија Пахимера, Нићифора Григору, Михајла Хонијата и Максима Плануда) (в. 2013а: 148–150).

Након представљања радње романа и упућивања на постмодернистички приступ, који историју представља не на тачан, већ другачији начин, Марина Канић истиче аналогije са другим, у дисертацији представљеним, ауторима: мнемотехнику, испитивање односа усмене и писане речи, тријадну временску структуру (средњи век – барок – двадесети век), која, између осталог, представља основу за проблематизовање важних ослонаца људске мисли какве су простор и време (аналогija са Павићем); мотиве и теме опсаде, крсташких ратова, реликвија, славе ратника и војсковођа (веза са прозом Горана Петровића). Везе са стваралаштвом Борислава Пекића и Марина Канић, као и већина књижевних критичара,

представља путем упоредне анализе приповедних збирки *Нови Јерусалим* и *Извештај о куги*, примећујући да обема збиркама доминирају теме страдња, рата и стварања, при чему се на сличан начин приповедање креће од историјских и епских тема до футуристичких захвата „инспирисаних стрипом о Флешу Гордону и доктору Заркову или Солжењициновим Гулагом“ (2013а: 153). Канић истиче и функционалну употребу мотива Новог Јерусалима код обојице аутора, приповедање о мајсторима-градитељима чије је стварање мистификовано и чија дела живе независно од њих (2013а: 153). У дисертацији је изнето и мишљење да Пекић и Петковић носталгију за византијским филозофским, културним и теолошким наслеђем маскирају иронијом.

Канић затим анализира однос паганске и хришћанске мисли, истичући као посебно важну за роман идеју о метемпсихози, али и чињеницу да Петковић Византију сматра „наследником и настављачем античке културне традиције“ (2013а: 159). Аутор књижевноисторијски и филозофски материјал, којег у роману има много, обликује у складу са поетиком постмодернизма и има намеру да јунаке представи као ексцентричне, периферне фигуре, проблематичног идентитета, да истакне све оно што је маргинално или необично (2013а: 156).

За Петковићеве јунаке Филариона и Зое, сведоке и учеснике збивања, историја је детерминишућа сила. Канић истиче како је Филарионова природа демонска, што не значи да је нужно зла, због чега Петковић и помиње старогрчко учење о добрим демонима, и сугерише да је реч о „бићу“ које припада другој и другачијој сфери постојања, односно које је у монаха само прерушено (2013а: 163–164).

Канић роман *Савршено сећање на смрт* одређује као историографску метафикцију, и наводи теоријске претпоставке Линде Хачион у које се особине овог романа уклапају – вишеструка истина, провера и пародирање историјских извора; нуђење сопствене визије реалности; сведочанства и документи представљени као ауторска конструкција; иронија и цинизам као најважније одлике пишевог стила, „дубоко укорењене у његов поглед на свет“ (2013а: 192).

Поред маркирања најзначајнијих инкорпорираних или прерађених текстова, Марина Канић пажњу посвећује и наратолошким карактеристикама романа, закључујући да се у њему може приметити приповедна сложеност два гласа – наратора и главног јунака, Филариона. Повремено преузимање наративне перспективе од стране других јунака (Луке Нотараса, Филарионовог оца Константина, разбојника Марка, Гемистоса) гради особено романескно вишегласје, које у значајној мери контролише хетеродијегетички наратор. Значајни су и коментари, којима се догађаји, историјске прилике и поступци јунака накнадно и додатно објашњавају и разоткривају, али се њима такође могу и иронизовати (2013а: 195–196).

Од елемената фантастике Канић истиче исламски елемент, фигуре трговаца и путника (Аристид/Ариосто), наводи елементе помињања и пројаве демонских сила, као и веру Византинаца у њих; лик Кутбудина и његову везу са музиком; мотив топа; улогу визија и снова итд.

Силвија Новак Бајцар је у студији *Мале времена: српска постмодернистичка проза пред изазовима епохе* закључила да је важна особина Петковићевог опуса „рефлексија над могућностима описа, интерпретације и овековечавања историје, простора и времена“ (2015а: 183), због чега је аутор најзначајнији део своје имагинације везао за тему историје и историографије (2015а: 183), при чему је евидентан полемички однос према традиционалном схватању историје. Петковић као предмет своје списатељске рефлексије не бира само историју, њено писање/стварање и њене механизме, већ и искуство постојања у историјском времену, због чега су важне теме његове прозе пролазност, протицање времена, покушај овладавања њиме и однос времена и сећања (2015а: 184). Приповедачки интерес усмерен ка прошлости доприноси томе да је хроничар/историчар једна од најважнијих фигура пишевог опуса, „која одређује пишев положај и перспективу виђења стварности“ (2015а: 185). У односу према историји, према мишљењу С. Новак Бајцар, Петковић човека види као

компоненту динамичног система која је подложна утицају анонимне, дубоке и често неме историје – она га ствара и обликује (2015а: 190).

Посебно значајна су запажања ауторке о поетичком кретању у оквиру Петковићевог опуса које се може описати као померање од модела романа-хронике ка моделу романа-карте. Романи *Пут у Двиград* и *Сенке на зиду* Новак Бајцар одређује као пастише традиционалних, односно узорних хроника, додајући да се у овом другом фокус приповедања помера од времена ка простору, што своју финализацију има у роману *Судбина и коментари*: „Док је у роману *Пут у Двиград* центар интересовања писца био феномен **места** у простору сећања, у књизи *Сенке на зиду* тежиште са интересовања **временом** преноси се на опис **простора**, који ће, слично као јунак, почети да подлеже знатном **премештању**“ (2015: 201). У роману из 1993. динамизација простора у текст инкорпорира карту Средоземља, приближавајући га енциклопедијском обрасцу, при чему је поменута карта не само географска, односно културно-историјска, већ и метафоричка карта дисперзивне свести која региструје „**мозаичко-калеидоскопско стање хаоса и изгубљености**“ (2015а: 205).

Једним делом као роман-лексикон у којем су топоними и патроними оптерећени значењем и наслеђем историје, овај роман „показује тренутак рађања српског националног идентитета ‘ни из чега’, механизам стварања великих националних нарација, конструисаних од појединачног и колективног (разбијеног у дијаспорама) расутог идентитета“ (2015а: 211–212). У исто време, „Петковићева карта је мапа која се распада, мапа непрестаних сеоба, премештања, лабилних значења, покретног смисла и покретних прича“ (2015а: 219), а овај роман „пресликава простор којем је наметнута подела“ (2015а: 208) и дочарава историјски хаос.

Као најважније закључке студије могуће је издвојити следеће идеје:

- 1) Средоземље је простор симболичког раскршћа у животној причи Павела Волкова, као и „метафоричког пута Србије према слободи, неизбежно повезаног са избором савезника и властитога културног модела“ (2015а: 223) у све три временске равни романа;
- 2) *Судбина и коментари*, као роман-карта Медитерана, не само да је метафора света после Француске револуције, већ и Југославије која се у тренутку романа настанка распадала, „одржавана једино снагом снова и маштања“ (2015а: 223);
- 3) мапа Средоземља у Петковићевом стваралаштву „је метафора света у којем постоје креативне, али и опасне моћи“ (2015а: 224).

Свеобухватни поглед на поетичку функцију интертекстуалности у Петковићевом стваралаштву до збирке *Човек који је живео у сновима*, пружила је Тијана Обрадовић (Тропин), а резултати њеног истраживања биће детаљно представљени у поглављу о овој теми.

*

Разноврсност тема, приступа и закључака у представљеним текстовима о прози Радослава Петковића недвосмислено сведочи о семантичком богатству и наративној сложености његовог опуса, али и књижевнокритичке рецепције пишчевих дела. Док је, стиче се утисак, о неким Петковићевим књигама (на пример *Судбини и коментарима* и *Извештају о куги*) речено готово све што се о њима могло рећи, извесни аспекти осталих фикционалних текстова (тематизација историје, наратолошки аспекти, обликовање хронотопа, улога фантастике итд.), и есејистичке прозе у целини, остављају довољно простора за истраживање, што пред свако даље изучавање поетичких одлика Петковићеве прозе ставља двоструки изазов. Због тога су уз представљање до сада остварених истраживачких домета предочене и неке од линија интерпретације које ће у дисертацији бити остварене.

У погледу односа према досадашњој књижевнокритичкој рецепцији, ваља истаћи да је намера истраживања спроведеног у оквиру ове дисертације да се неки од већ постојећих закључака (већином оних који се односе на Петковићеву фикционалну прозу) аргументују додатним примерима, сагледају у другачијем контексту, интерпретирају са становишта њихове позиције и улоге у дијахронијском развоју одређене идеје или наративне стратегије и позиционирају у оквирима синтетичког сагледавања целокупног Петковићевог опуса.

2. Историја и фикција у прози Радослава Петковића

2.1. Постмодернистичке претпоставке о односу историје и фикције⁵⁵

У парадоксалном критичком процесу проблематизујућег али и надовезујућег односа према структурализму, модернизму и модерној филозофској традицији укорењеној у просветитељском рационализму (уп. Бужињска, Марковски 2009: 365–370), постмодернизам изнова поставља суштинска питања науке о књижевности, историје и филозофије. Постмодерна критика просветитељског рационализма подразумева и критичко преиспитивање аристотеловског модела онтолошког устројства света, односно суштине књижевности, наговештено идејама Ничеа, Хајдегера и Фројда.⁵⁶

Ослањајући се на идеју Фердинанда де Сосира о аутореференцијалности језика, постмодернисти и постструктуралисти проблематизују везу између језика и стварности, чему се, уз критику логоцентризма и метафизичких појмовних конструкција, придружују деконструктивисти (уп. Бужињска, Марковски 2009: 393–413). Модернистичку дијалектику смењује идеја о игри несводивих супротности која за циљ нема разрешење универзалних, трансценденталних телеолошких дилема и задатака (Беланчић 1988: 112–113). Епштејн примећује да „постмодерна дијалектика [...] претпоставља узајамно окретање тезе и антитезе, што је бременито иронијом налажења другог у себи“ (1998: 26).

Преиспитивање односа између фикције и историје, смештено у оквире превредновања односа међу дискурсима, поред питања која су припадала спектру онтолошких недоумица, садржало је и питање епистемолошког карактера: о природи и функцији знања/истина које дискурси засновани на реторичкој пракси – књижевност и историографија – могу да посредују.⁵⁷ Бришући везу између емпиријског искуства и језика (и тиме критикујући идеју о подражавању стварности у књижевности), Пол де Ман порекао је способност књижевности да нешто каже „о нама самима, о истини, лажи, добру, злу, лепом, ружном, пријатности, болу“ (Бужињска, Марковски 2009: 411). На тај начин доведена је у питање Аристотелова идеја о парадигматској истини књижевности.⁵⁸ Такође, приближавање књижевног и историографског дискурса уздрмало је традиционалну претпоставку о дистинкцији између чињеничне истине стварности и парадигматске истине књижевности, посредоване кохерентном фабулом (Квас 2012: 30–31).

Ролан Барт у тексту *Дискурс историје* изражава сумњу у суштинску разлику између историје, као приповести о прошлим догађајима, и фикционалне приповести (2005: 38). Скрећући пажњу на значај деиксе организације у историјском дискурсу, Барт примећује да се исказним знацима којима историчар уређује свој дискурс остварује дуплирање временских равни, односно да се хронолошко одмотавање догађаја удваја упућивањем на време

⁵⁵ Део истраживања о постмодернистичком виђењу односа између фикције и историје представљен је у раду „Постмодернистичка светлост у бунару прошлости: истина прошлости и човека у историји у роману *Судбина и коментари* Радослава Петковића“ (в. Марковић 2017а: 181–184).

⁵⁶ Посебно подстицајне биле су Ничеова критика појмовног језика, Фројдова критика супстанцијалног и истородног субјекта и Хајдегерово критика метафизике (Бужињска, Марковски 2009: 393–394). Хајдегер је преокренуо аристотеловску традицију – језик је аутономан, а не репрезентација метафизичких ентитета који се налазе негде другде изван језика (Јоковић 2002: 43).

⁵⁷ „Ако је језик диференцијалан пре него референцијалан, ако наше појмове о стварима дугујемо разликама које су пре свега ефекат језика, онда никад не можемо бити сигурни да је истинито оно што о свету кажемо језиком или било којим другим означитељским системом.“ (Белси 2010: 72)

⁵⁸ „Аристотел има потпуно поверење у међусобну отпорност светова фикције и историјске стварности. [...] разрађујући фабулу према линијама могућег, нужног и веродостојног песник у ствари разрађује сазнајни модел чија исправност превазилази стварност коју подражава, у смислу да из тог модела апстрахује дубинску делатну структуру која би могла условити бројна емпиријска остварења променљива у зависности од контекста.“ (Шефер 2001: 55)

историчаревог исказа (2005: 39). Чак и када знаци исказивача недостају, није реч о неутралности историјског дискурса – његова објективност је „посебан облик имагинарног“, односно „референцијална илузија“ (2005: 40), настојање да се створи утисак да историчар „пушта референта да сам говори“ (2005: 40).

Историја као дискурс не може да избегне процес означавања, тј. конституисања смисла, који Барт одређује и као настојање да се „попуни“ смисао Историје: историчар је неко ко мање прикупља чињенице, а више значења, и њих преноси, односно организује тако да успостави позитивни смисао и превазиђе празнину чистог низа“ (2005: 43). Оно са чиме се писци постмодернизма, међу њима и Радослав Петковић, посебно слажу јесте идеја да историјски дискурс „у основи представља једно идеолошко, или [...] имагинарно излагање, уколико је тачно да је имагинарно језик којим исказивач једног дискурса [...] ‘попуњава’ тему исказивача“ (Барт 2005: 43). Као и у фикционалном дискурсу, и у историји референт, односно чињеница „постоји само на нивоу лингвистике“ (Барт 2005: 43), па је историјски дискурс „лажни перформативни дискурс, у коме је привидна тврдња (опис) у ствари само означитељ говорног чина као чина ауторитета“ (Барт 2005: 43).

Слично Барту, Пол Рикер историјску и фикционалну причу сврстава у приповедне модалитете дискурса (1993: 77), указујући на чињеницу да је „рефигурисање времена причом [...] *заједничко* дело историјске приче и фикционе приче“ (1993: 120). Према његовом мишљењу, историјске конструкције се тек преко приповедних конфигурација могу укоренити у „временитости карактеристичној за свет делања“ (1993: 118).

Идеју о приповедном карактеру историје Рикер, између осталог, оправдава чињеницом да се сама суштина и дистинктивно обележје историјског дискурса у односу на друге друштвене науке крије у способности да се прати и разуме одређена повест, односно у когнитивним способностима приповедног разумевања читалаца (1993: 117).

Разлику међу поменутиим дискурсима Рикер назначује употребом појмова *метафоричке* и *искусствене* референце. У фикционалним делима метафоричка референца значи присуство „једне радикалније моћи реферирања на оне видове нашег бивања у свету који не могу бити непосредно исказани“ (1993: 105), што значи да „књижевна дела описују стварност управо на тај начин што је *увећавају* за сва она значења која проистичу из њихове способности сажимања, згушњавања и достизања највише тачке, способности коју чудесно илуструје грађење заплета“ (1993: 105–106).

За разлику од фикције која „износи пред нас предлог једног света“, односно која „изнова описује свет“ (Рикер 1993: 106) и означава га у његовој временској димензији, историографија „полаже право на референцију која је уписана у *искусству*, зато што је историјска интенционалност усмерена на догађаје који су се *стварно* одиграли“ (Рикер 1993: 107). Важно је приметити да и Пол Рикер, попут многих теоретичара постмодернизма, истиче како је историја, иако се прошлост заиста одиграла, доступна „само кроз садашњу датост прошлог, то јест кроз њене трагове, историјске документе“ (1993: 107), и да је у историји важно разумевање, односно интерпретација сведочанстава (1993: 125).

С обзиром на то да је историографија у постмодернизму схваћена као дискурзивна пракса конструисања смисла, која се заснива на приповедним моделима и подложна је даљој анализи, истина коју таква историографија нуди доведена је до нивоа нужног и вероватног, а не објективног и чињеничног (уп. Марковић 2017а: 182).

Хејден Вајт историјски дискурс посматра као наративни дискурс. Он истиче да „историје (као и филозофије историје) подразумевају сједињење извјесног броја ‘података’, теоријских појмова и ‘тумачења и објашњења’ ових података, као и наративну структуру њихове презентације укупне слике постављених догађаја у прошлим временима“ (2011: 9).

Вајт разликује три стратегије објашњења: објашњење аргументом, објашњење емплотментом и објашњење идеолошким импликацијом. Свака стратегија подразумева четири модуса: за аргументе – модусе формизма, органицизма, механизма и контекстуализма; за емплотменте – архетипове романсе, комедије, трагедије и сатире; за идеолошке импликације – тактике анархизма, конзерватизма, радикализма и либерализма (2011: 10).

Поетска природа историјског рада, према мишљењу Хејдена Вајта, у вези је и са типовима префигурације/тропима поетског језика: метафором, метонимијом, синегдохом и иронијом (2011: 10). Дефинисање историје као наративног дискурса укида традиционалну дистинкцију – Аристотел тврди како је основна разлика између песничког и историјског дела „у томе што песничко дело има фабулу, коју треба састављати као у трагедијама, ‘док историјско дело нема фабулу, јер се у њему нужно не приказује једна радња, него све оно што се у једном периоду догодило једном човеку или неколицини људи, а од тих је догађаја сваки у случајној вези с осталима”“ (Квас 2011: 141).

Линда Хачион је у монографији *Поетика постмодернизма: историја, теорија, фикција* приметила да се заједничке особине књижевности и историје у постмодерним критичким читањима огледају у томе што „своју снагу у већој мери изводе из вероватноће него из некакве објективне истине“ (1996: 178) и што су лингвистичке конструкције засноване на наративним моделима и интертекстуалности (1996: 179).

2.2. Историографска метафикција

Измењен однос према историографском дискурсу утицао је и на промене у поетичким одликама књижевних жанрова који израстају из односа према прошлости, на првом месту (класичног) историјског романа.

У историјском роману обликује се искуство историје и трансформише у фиктивну слику прошлости, стварност се претаче у причу, а колективно памћење у облик „индивидуалне митологије“ (Ковач 1996: 224). Реч је о врсти романа који тематизује исечак/сегмент прошлости и модификује га путем прожимања и преплитања чињеничних и имагинарних детаља и мотива (Ајдачић 1996: 245).

Идеја о недоступности знања о историји и непознатљивости прошлости променила је лик историјског романа (уп. Марковић 2017а: 182)

У српској (и светској) књижевности, романи прве половине 20. века видели су у миту основу за наративно уобличавање историје, односно њено реконституисање. Међутим, у доба послератног модернизма прича је почела да се расипа, фрагментаризује и на крају се суочила са чињеницом да се поверење у осмишљавајућу моћ великих нарација са постмодернизмом изгубило. Тако је дошло до обликовања наративног дискурса који се пита о „техникама производње историје, о сопственом приповедању, документима, историјским знаковима и који тако превазилази дискурс који стабилизује званично схватање историје“ (Бошковић 2010: 29).⁵⁹

Нови модел романа Линда Хачион назива *историографском метафикцијом* и описује као књижевноуметничко обликовање теоријских поставки постмодернизма, које за циљ има особени вид представљања историје, односно прошлости и промишљање о том фикционалном процесу (1996: 9).

Драган Бошковић је историографску метафикцију описао као врсту романа којем су тематизација поетике и критике историјског дискурса важнији од непосредног историзовања: „Зато ће се у историјском роману после модернизма на приповедној сцени романа наћи не само аспекти света романа (јунаци, њихове улоге, друштво и друштвене норме, онтологија, итд.) него и приповедни, поетички и дискурзивни механизми производње историје и њена непредстављивост“ (2010: 30).⁶⁰ Постмодерни историјски роман се „везује за историју стратегија и поетичке сазнајне интересе“, односно мисли „о сопственој омогућености“ (Јерков 1996: 437).⁶¹

⁵⁹ Уп. Марковић 2017а: 182.

⁶⁰ Линда Хачион инсистира на плуралитету истина о прошлости, супротстављајући се идеји о аисторичности историографске метафикције.

⁶¹ Уп. Марковић 2017а: 182.

Тематизовање прошлости (у новом кључу – без радикалног инсистирања на одвојености од историјске стварности) доприноси томе да историографска метафикција „није само метафикционална“, али није ни „само још једна верзија историјског или нефикционалног романа“ (Хачион 1996: 20).

Историографска метафикција испитује начелна уверења историјског романа, а једно од њих је поуздање у битне (епистемолошке) разлике и везе између историје и фикције (Хачион 1996: 202). Поверење у могућност целовите спознаје прошлости и јасно успостављена референтна поља омогућавају да се у историјској фикцији та истина реконструише и прерасте у фиктивну истину. Осим тога, историјски роман настоји да обликује затворени наративни свет и текст који посредује, фиктивно изнађен, смисао индивидуалне и колективне судбине. За разлику од тога, у постмодерном интересовању за прошлост одустаје се од „објашњења стварности“ (Јоковић 2002: 13) – „постмодерни аутор асимилира и прихвата свет онако како га примећује, без жеље да га структурира како би он имао смисла“ (Јоковић 2002: 14).

Разлике које постоје између историјске фикције и историографске метафикције Линда Хачион назначује у дијалогу са теоријским претпоставкама Ђерђа Лукача о природи историјског романа, истичући разлику у начину употребе изабраног историјског детаља или податка. Док историјски роман инкорпорирањем података жели да појача утисак о фактографској веродостојности текста, историографска метафикција поиграва се подацима, фалсификујући их, са намером да истакне „могуће мнемоничке грешке записане историје“ (Хачион 1996: 193).

На формалном плану историјска фикција и историографска метафикција деле намеру да фикционализују историјске догађаје и личности (в. Лукач 1958), иако се њихова сврховитост и начин реализације поменуте намере у наведеним типовима романа разликују. Међусобне разлике у значајној мери произлазе из наглашене метанаративност постмодернистичког романа. Историјска фикција текст обликује у складу са чињеницама историје и потврду његове вредности тражи у сагласју са прошлостју, док историографска метафикција провоцира „критичко преиспитивање, иронијски дијалог са прошлостју уметности и друштва“ (Хачион 1996: 18).⁶²

Линда Хачион сматра да је особени начин представљања историје у постмодернизму последица односа, тј. сукоба двеју супротности – историографској метафикцији припадају романи који су дубоко саморефлексивни, али у исто време реферирају на историјске догађаје и личности (1996: 19). Елемент метанаративности, односно ауторефлексивности упућује на прозирање дискурзивне и конструктивне природе књижевности и историје (Хачион 1996: 20), што не спречава обнављање интересовања за интересанту причу, и реферирање на историју (Хачион 1996: 13). Али, и заплет и везе које се са прошлостју успостављају замишљени су и моделовани тако да се назначи конструктивност људских дискурса и њихова идеолошка заснованост (Хачион 1996: 14).

Ипак, то, према мишљењу Линде Хачион, није разлог да се историографска метафикција повезује са идејама о дисконтинуитету и деструкцији, што је био чест случај (1996: 16). Ауторка истиче противречност постмодернизма који „гради и руши саме појаве које изазива“ (1996: 16).

И поред свих издвојених разлика између историјског романа и историографске метафикције, важно је нагласити и једну значајну семантичку сродност – реч је о тематизацији судбине човека у контексту (често хаотичних) историјских збивања. Егзистенција појединца на историјском фону пример је особеног типа људског постојања које показује „тенденцију ка трагизму“ (Долежел 2008: 127).⁶³

У контексту промишљања о односу фикционалног и историографског дискурса, треба истаћи да Радослав Петковић у интервјуу „Књижевност и историја“ историју пре одређује као

⁶² Уп. Марковић 2017а: 183–184.

⁶³ Солар наводи како је роман „у бити увијек на неки начин [...] трагичан, јер приповиједа о поразу јунака у сукобу са свијетом“ (1988: 42).

Уп. Марковић 2017а: 183.

вид метафоричног говора о садашњости, него као науку која стиче увид у истину прошлости. Због тога, као метафору која му се допада, наводи објашњење мађарског писца Антала Серба да је историја „подручје истините лажи“.⁶⁴

У истом интервјуу, Петковић упућује на методолошку забуну између предмета и дисциплине у оквиру историјске науке, због чега је историја „дефинисана у истоветности приче и теме, дискурса и предмета, што је заиста приближава књижевности“.⁶⁵

2.3. Визија историје у прози Радослава Петковића

Питање постмодернистичког става према историји не мора се интерпретирати само у контексту свести о епистемолошким недовољностима и дискурзивним прожимањима са реторичким, наративним конструктима. О историји се може размишљати и са аспекта односа њене телеологије и индивидуалне егзистенције.

Тери Иглтон у *Илузијама постмодернизма* наводи да се постмодернистички став према историји

„заснива на уверењу да се свет сврховито креће ка неком предодређеном циљу који му је иманентан у сваком тренутку, и који одређује динамику његовог неумитног развоја. Историја има сопствену логику и користи нашу привидно слободну вољу да би остварила своје недокучиве намере. Можда се ту и тамо догоди понеки узмак или назадак, али уопштено говорећи историја је унилинеарна, прогресивна и детерминистичка“ (1997: 64).

Петковићево виђење историје у представљеном контексту имплицитно је назначено у његовом есеју „Историја као судбина“, у којем се истичу важне поетичке одлике прозе Борислава Пекића, и у којем се већина запажања и закључака са једнаком валидношћу и поузданошћу може односити и на Петковићеву прозу.⁶⁶

Прва значајна одлика Пекићеве поетике коју Петковић издваја јесте циклична концепција времена, која се на фикционалном плану материјализује у приповедању чији се наративни крај не поклапа са крајем приче. Петковић примећује да се у вези са Пекићевом прозом може расправљати о постојању коначног разрешења, јер је у њој крај често замишљен као понављање почетка. Али ни то понављање није апсолутно, јер обухвата нужне измене лика које је романескни процес преображавања условио. Такву, модификовану концепцију цикличног времена, Петковић назива спиналним моделом. Поменути модел одустаје од идентичног понављања, а у смењивању обнављања и разарања жели да укаже и на значај промена које су се збиле и које се огледају у финој, суптилној разлици између почетне ситуације и текстуалног финала, што је, све скупа, значајна одлика Петковићеве прозе.

У наставку текста „Историја као судбина“ испитује се одређујућа улога случаја.

Случај дејствује у сагласју са историјом, будући да захваљујући њему јунаци уместо делатног субјекта постају објекти акције; без обзира на њихове почетне интенције, „акција се потпуно измиче њиховом пројекту“ (УВ, 73), и тај се пројекат преображава у сопствену супротност. Прерастајући у нужност, случај се уклапа у механизам историјског детерминизма. Да није смештен у историјски контекст, он не би значајније утицао на описани преображај јунака (УВ, 81).

Историја је

„онај вишак околности које појединац при свом пројекту не може узети у обзир, а неминовност њених токова, тачка у којој се њен ток сече са егзистенцијом појединаца, привидно се јавља

⁶⁴ В. <https://www.vreme.com/kultura/knjizevnost-i-istorija/>

⁶⁵ В. <https://www.vreme.com/kultura/knjizevnost-i-istorija/>

⁶⁶ Резултати интерпретације Петковићевог текста „Историја као судбина“ представљени су и у предговору приређеном издању прозе Радослава Петковића „Ступање на песак: историја и имагинирање у делу Радослава Петковића“. В. Живковић 2023: 13–15.

као случај. [...] у питању је, са становишта појединца, потпуно произвољно, хировито одабрана тачка/тренутак када Историја појединца у себе 'усисава' присиљавајући га да у њеном току овако или онако учествује, намећући му његову улогу услед околности на које он не може имати битног утицаја, као што га, поново привидно хировито, једног часа из збивања, али и из бивања, избацује“ (УВ, 84).

Тако историја одређује услове у којима „човек није господар своје судбине већ је судбина господар човека“ (УВ, 83).

Објективизација Пекићевих (и Петковићевих) јунака проистиче из уверења да су људи обухваћени историјским збивањима и да на њих не могу утицати, без обзира на природу и снагу својих интенција и амбиција (УВ, 82). У контексту свести о немогућности победе у борби са механизмом историје, развија се жеља да се остане на маргинама историје, или да се из ње побегне.

Још једно Петковићево запажање у вези са Пекићевом прозом може се посматрати као особен аутопоетички коментар – реч је о утиску о понешто хегелијанском виђењу историје, па се у позадини (најпре романескних) збивања може „наслутити постојање Духа историје који представља коначно и неизбежно одређење, а који се опет руководи законитостима сопственог развоја што немају никакве везе са појединачним [...] амбицијама и жељама“ (УВ, 84). Осуђеност на историју је, вероватно, једини могући облик постојања, али чак и ако је историја фатум, Петковић се пита постоји ли излаз, „нека могућност бекства“ (УВ, 86). Решења до којих се у тексту долази јесу радикална промена простора (освајање простора који није простор људске историје), и томе сагласна, једнако радикална промена лика, његова „мистична метаморфоза“ (УВ, 86). Петковић бег из историје повезује са бегом од смрти – једина извесна будућност људи, која би се радикалном променом можда могла избећи, јесте њихова смрт. У вези са трансформацијом лика, ваља навести да се, према пишевом мишљењу, „мистично [...] код Пекића јавља као могући прозор у нешто друго, једини могући – да ли уопште могући?“ (УВ, 86).⁶⁷

Представљена запажања ваља повезати са аналогним примерима у Петковићевој прози. Посебно су индикативни парови јунака формирану у романима *Сенке на зиду* и *Судбина и коментари* – Иван Ветручић и Милан Кошутић, односно Павел Волков и Павле Вуковић. Док Кошутића и Волкова одликује делатност, изражена интенција и план о правцу којим би њихов живот могао да крене, Иван Ветручић и Павле Вуковић више поступају под велом случаја. Ипак, сви ови јунаци бивају уплетени у контекст историјског детерминизма који одређује њихову судбину („свако бира свој пут, али сваки пут има своје замке“ (СНЗ, 242)⁶⁸), све до тренутка када неки од њих, мање или више свесно, не одлуче да из историје побегну – трансформишући свој лик и радикално мењајући простор своје егзистенције. Супротно њима, у роману *Савршено сећање на смрт*, Филарион све време у себи носи нешто мистично, чега дуго није свестан. Потенцијал фантастичног које га одликује истрошен је у контексту егзистенције омеђене историјом, и оно у таквим околностима не може да се искористи.

Питање односа људских знања и моћи, с једне, и историјског детерминизма, с друге стране, у роману *Судбина и коментари* тематизовано је и у оквиру дискусије која се повела на научном скупу „Античка мисао и Октобарска револуција“, а коју је започео управо Павле Вуковић.

Неименовани совјетски историчар је, тумачећи *Орестију*, истакао како „античка трагедија, својим капитулантским односом према ономе што се назива судбина, исказује немоћ тадашњег човека пред механизмима историје које не познаје – што значи законитостима класне борбе“ (СИК, 327) и наговестио да је, ипак, величина античких трагичара „у томе што они повремено успевају наслутити могућност спознаје историјске

⁶⁷ Цитиране мисли од великог су значаја за тумачење Петковићевог стваралаштва, посебно за интерпретацију ликова и алтернативних светова његове прозе.

⁶⁸ Скраћеницом СНЗ упућује се на цитате преузете из књиге: Radoslav Petković, *Senke na zidu*, Beograd: Stubovi kulture, 1999.

нужности и, преко те спознаје, надилажења трагичког заплета“ (СИК, 327). Њему се Вуковић супротставио ставом да у *Орестији* трагедија ни у ком смислу није избегнута: „Жена убија мужа, син мајку и пре ми се чини да су појединци, или тачније човек сам, и даље слепи извршиоци механизма историјске нужности (о којима не знају ништа) и да се преко њихових личности и чинова само одвија смена различитих друштвених формација“ (СИК, 328).

У тексту „Montaigne; увод у читање“ Петковић, тумачећи семантику појединих Монтењевих есејистичких записа, не инсистира на историјским околностима у оној мери у којој скреће пажњу на Фортуну (судбину). Будући да је апсолутна приватност, односно самоћа немогућа, човек увек, као и Монтењ, мора изаћи из своје куле, а сваки такав излазак је препуштање вољи судбине. У вези са правцем и саветом за понашање у одређеним ситуацијама (посебно онима када се треба храбро понети у тешкој ситуацији) Монтењ не даје коначни одговор – јединствено решење не постоји јер су исходи одабраног начина понашања неизвесни.

Помињући наивност као једну од важнијих одлика Монтењевог карактера, Петковић је у пуној мери оправдава, односно разуме:

„[...] у запетљаним временима, какво је и Montaigneovo и наше – а има ли, можда, неко које то није, да ли је то одлика одређених историјских периода или људске егзистенције – сва је људска мудрост, људско домишљање, сумњиве вредности и то не са становишта теоријских разматрања већ праксе; различита поступања доводе до истог исхода, а исти поступци могу исходити врло различитим последицама.

Наивност је, каже нам негде Montaigne, особина коју свет презире, али она заправо јесте израз највише мудрости, која је увидела ограниченост онога што се назива људском мудрошћу и људским знањем, што је несигурно и противречно. Шта нам преостаје него да се препустимо Божијем избору – и Фортуну“ (Петковић 2011в: 46).

Поводом Монтењевих есејистичких записа о егземпларним примерима храбрости у античко доба, Петковић на крају закључује:

„Но, наш живот и нашу судбину [...] у много чему одређује време и околности због чега је тешко поуздано процењивати човека по његовим делима, а посебно по њиховим исходима, јер они увек зависе од околности, или од Фортуне, важне су намере, важно је оно унутрашње; зато Montaigne и пише *Есеје* и ту је изричит, овде можете да упознате мене, а не по мојим делима која зависе од много чега што нисам ја“ (2011в: 46).

Сличну симболику Петковић је приметио и у Кјубриковим филмовима: „Кјубрикова слика људске судбине је несумњиво врло мрачна и његове личности су, скоро по правилу, ухваћене у мрежу у којој се ствари дешавају њима много више него што они ишта сами чине. То није пријатна визија [...] но уметнички је да поштено изложи своје виђење ствари а не обавезно да нариче над њим“ (УВ, 130).

Слепа и деструктивна снага историје представљена је и у тексту „Андрејев горак наук“, чију интерпретацију, између осталог, ваља засновати на семантици Петковићеве синтагме *сјај поморанце* (која има значајну улогу у приповеци „Извештај о кути“). Судар снежне вејавице са медитеранским наранџама у једној Андрејевој причи може се разумети као метафора нарушавања градског и егзистенцијалног реда и склада (Петковић 1990г: 13). Појава снега у том смислу симболизује изненадну деструкцију хармоничног људског постојања, која се увек да и може очекивати, јер је свет смисла и склада тек застор иза којег вреба и скрива се оно „мрачно и зло“ (Петковић 1990г: 13), којем снага даје право на обесно разарање свега у шта се људи поуздају (Петковић 1990г: 13).⁶⁹

У интервјуу насловљеном управо по узору на Петковићу драгу метафору („Сјај поморанце на столу библиотеке“) аутор потврђује назначену супротстављеност унутрањег,

⁶⁹ Уп. Живковић 2023: 15–16.

личног живота човека и спољашњег, наметнутог насиља, објашњавајући да сјај поморанце на столу библиотеке

„значи смиреност, топлину, опојне мирисе. Они стварају свет мале, личне чулности који се супротставља насиљу света грубе чулности у распаду. Ова друга чулност смрди на трулеж, бол и смрт“ (1990а: 47).

У тексту „Трагови у снегу“ Петковић још једном потврђује семантички садржај размишљања о вејавици:

„То јесте суштина приче са снегом – и не само са снегом. Људи се труде да сопствени живот како-тако уреде и да стекну макар илузију контроле над њим. А онда упадне нешто и сав труд и све илузије оду к врагу. Пада снег“ (ДГ, 110).

Свест о злу које вреба, о крхкости мира и реда, свакако није једина тачка сусрета Андрићеве и Петковићеве прозе. Заједничка им је и претпоставка да „када се лавина Зла покрене она подједнако уништава све, и оне којима је по програму била намењена и оне којима није, кривце и невинне“ (Петковић 1990в: 9).

Ипак, размишљање о Андрићевој идејној заоставштини, Петковић, у тексту „Андрићев горак наук“, завршава апологијом књижевног стваралаштва, остављајући простор барем за трачак наде: управо из свести о злу које вреба и које је, најчешће, немогуће избећи, ниче оно што је вредно, односно литература. Иако књижевност не треба да пружа лажну наду, легитимно је од ње очекивати да се „суочава са питањима која људе муче и да се са њима носи по мери своје снаге“ (Петковић 1990г: 13).⁷⁰

2.4. „Историја дугог трајања“ у Петковићевој прози

Поред заједничког става да „историја ствара људе и обликује њихове судбине“ (Бродел 1992: 57), Радослав Петковић и Фернан Бродел деле интересовање за уочавање дубљих механизма одвијања и деловања историје људи, за „оне велике, често нечујне струје чији смер откривамо само ако сагледамо велика раздобља“ (Бродел 1992: 47). Међутим, док Фернан Бродел те механизме уочава и анализира у оквирима привреде, технологије, цивилизације уопште, у прози Радослава Петковића могао би се уочити један механизам обликовања историје који је дијаметрално супротан односу предоченом у претходном потпоглављу. Реч је, наиме, о улози коју универзална људска природа има на обликовање историје, и која сама по себи представља једну од константи подземних токова историје – што је на очигледан начин представљено у збирци приповедака *Извештај о куги*.

У овом потпоглављу пажња ће бити усмерена ка склоности човека да чини зло и његовом одбијању чуда (посебно чуда љубави), што представља важне тематске тачке Петковићеве прозе, и омогућава да се размисли о њеном прожимању са хришћанском мишљу.⁷¹

Петковић у интервјуу „Наше огледало“ у вези са чудима наводи како их људи не примећују, а ако се десе, сувише их лако одбацују, при чему се првенствено мисли на чуда са позитивним предзнаком, иако несумњиво постоје и она другачије природе (1995а: 17).

У есејистичким књигама *Оглед о мачки* и *Колумбово јаје* писац пажњу посвећује разлозима због којих се крши шеста Божија заповест – *Не убиј*, старозаветна заповест која је саставни део Христовог учења и која постоји у директној вези са заповестима о љубави према

⁷⁰ Уп. Живковић 2023: 16.

⁷¹ Ова тема детаљније је представљена у раду „Хришћанска мисао и проза Радослава Петковића – о човеку као палом бићу“, в. Марковић 2020а: 373–385.

ближњем и Богу.⁷² Фон Петковићевог размишљања о свесном кршењу поменуте заповести може бити став хришћанских теолога да је свесна одлука човека да заповести поштује пут ка његовом обожењу.⁷³

За човеково спасење је, поред личних избора, важна и улога Цркве, којом се Христос верницима обраћа лично.⁷⁴ Зато је Црква као институција одувек повезивана са истином – за апостола Павла она је „тврђава Истине“.⁷⁵

Међутим, управо су готово све хришћанске цркве порекле апсолутност шесте Божије заповести, приставши на идеју „праведног рата“ (КЈ, 35). Апсурдност поменуте идеје додатно се наглашава када јој се супротстави Толстојево тумачење јеванђеља, према којем у њима не постоји ништа што би било какав релативизам могло да оправда. У прилог томе, Петковић подсећа и на сцену у Гестиманском врту, када је сâм Христос заштитио римске војнике од апостола Петра, показујући тиме да насиље нема оправдање, чак ни онда када се за њиме посеже у сврху праведне одбране (ООМ, 142). Могло би се рећи да је изневеравање заповести *Не убиј* сасвим довољан аргумента за „суд над историјом“ (в. Берђајев 2007: 5–6).

Додатни парадокс представља спремност хришћанских цркава да кршење заповести *Не убиј* славе, јер су велики ратници често свечано сахрањивани баш у црквама. Војници који су стекли ратну славу најчешће су били они који су усмртили много људи, а постојале су и такве цркве које су биле посвећене великим биткама и, само условно се тако може рећи, великим победама (ООМ, 140).

О људима доста говори и чињеница да су, према Петковићевом мишљењу, цркве биле спремне да на насиље зажмуре вођене чистим прагматизмом – будући да је за човека најтеже да се одрекне управо права да убије, илузорно је било очекивати да ће се шеста Божија заповест увек и свуда, апсолутно поштовати.

Тако се институционализовано хришћанство разуме као идеолошка конструкција, као „плод одређених историјских околности, производ одређеног тренутка историје“ (КЈ, 35), а Црква губи свој сакрални предзнак – постаје тек световна институција, коју чине људи, и сами подложни детерминизму грешне људске природе.⁷⁶

О палој људској природи сведочи и чињеница да су људи одувек бежали од отвореног и непосредног односа са Богом, због чега је институционално хришћанство нудило алтернативна решења, свесно да би упућивање ка аутентичном односу за већину људи представљало суочавање са великим теретом (Петковић 1999: 17).

У роману *Савршено сећање на смрт* наговештава се могућност да Црква као посредник, и поред добре воље, не може бити адекватна супституција, односно враћа се претпоставци о неопходности и јединој истинској вредности непосредованог односа између Бога и човека. Та је претпоставка оличена у сумњи игумана Јоасафа, који губи веру у оправданост свог посредништва. У разговору са Филарионом он, између осталог, каже:

„Не, нисам изгубио веру. Али, некако... изгубио сам знање шта ми је са тим чинити. Некада, пре десет или можда пре седам година, био сам пастир свога стада. Знао сам шта ћу рећи људима и шта ћу од њих тражити. [...] Не верујем да ишта могу учинити што би помогло теби. И не само теби. Ако ти дам покору, то бих учинио само да умирим своју савест. Што је опет грех. И онда се вртим у кругу. И онда мислим како је све то заправо само између тебе и Бога. Те ја и не треба да се мешам у Божији посао, Он ће ти опростити или те казнити, ја о томе не знам и не могу да знам. А зашто сам онда духовник?“ (СНС, 60).

⁷² Уп. Марковић 2020а: 378.

⁷³ В. Ђакон Георгије Максимов, *Зашто живети по заповестима? – или три заблуде о хришћанском животу*, <https://svetosavlje.org/zasto-ziveti-po-zapovestima-ili-tri-zablude-o-hriscanskom-zivotu/>.

⁷⁴ В. Сергеј Худиев, „Верујем“ – како ове речи схвата хришћанин?, <https://svetosavlje.org/verujem-kako-ove-reci-shvata-hriscanin-ili-tri-zablude-o-hriscanskom-zivotu/>.

⁷⁵ В. Св. Иларион Тројицки, *Хришћанства нема без цркве!*, <https://svetosavlje.org/hriscanstva-nema-bez-crkve/>.

⁷⁶ О Петковићевом тумачењу кршења заповести *Не убиј* уп. Марковић 2020а: 378–379.

Човек ужива у томе да чини зло, односно наноси бол и буде сведок патње других људи, што утиче на природу целокупне људске историје.

У Петковићевој прози успостављене су аналогije између текста Луиса Керола „Неколико убичајених заблуда о вивисекцији“ и шестог призора из Петстогодишњег рата, који фикционализује идеју о постојању демонског у човеку и о погубним последицама уживања у чињењу зла. У Кероловом чланку наводи се како је понижавајуће, али неоспорно да човек у себи има нешто од дивље звери, због чега сведочење сценама мучења и крвопролића буди у њему жеђ за крвљу. Првобитни утисци који су узнемирујући кроз навик у се претварају у равнодушност, она прераста у морбидно интересовање, а затим у окрутну уживање у људској патњи (ООМ, 133–134). Петковић такође подсећа на праксу јавних тортура током средњег века, када је публика реаговала усхићењем, и закључује да је управо уживање у патњи својствено само људима (ООМ, 135).⁷⁷

У поменутом призору из Петковићеве приче (у којем је један од јунака, нимало случајно, Гаврил Стефановић Венцловић) последице сусрета са смрћу и патњом на бојном пољу смењују једна другу на сличан начин како је то Керол представио – за очајањем следи равнодушност, а она се трансформише у љубав према ратовању, бесмисленој патњи, смрти и злу, па се живот некадашњег часног ратника након свега утемељује у деструкцији.⁷⁸

Кероловом тексту се у књизи *Оглед о мачки* складно придружује и цитат из „Песме о разможђењу“ Алфреда Жарија, који за тему има уживање у мучењу, мучење као забаву. У вези са тиме Петковић истиче следеће: „Жари је ухватио дух једног времена вероватно зато што то време, у којем муке једних могу служити као забава и радост другима само ако се нађе одговарајуће оправдање [...] у суштини нимало није прошлост“ (ООМ, 61). Разлика је једино у томе што је уживање у мучењу временом постало мање јавно, „што значи да је, по свој прилици, човечанство постало лицемерније“ (ООМ, 62).⁷⁹

Тумачење семантике приповетке „Градитељ вешала“, које се у књижевној критици некада реализује у контексту размишљања о односу између ствараоца и његовог дела, овде би се могло усмерити у правцу размишљања о опојној моћи учествовања у злу и сведочења страдању – погубљењу људи, као и о чињеници да непрестана близина смрти и делање у њеној власти никада не могу бити добре по човека. Вешала су само још једна карика у низу изума који су осмишљени да би људи умирали и страдали, и зато се нужно и она морају окренути против свог творца.

Да идеја о моћном злу и људској патњи у свету има значајно место у Петковићевим размишљањима, а тиме последично и у опусу, потврђују редови из ауторовог предговора за роман *Злочин и казна* Достојевског. Упућујући на Раскољникову осетљивост на зло и патњу и побуну „против света у коме је Зло, ако не доминантно, оно моћно и у коме се пати без кривице, без своје кривице, већ као последица света, његовог устројства“ (1990в: 7), Петковић истиче и следеће:

„Ситуација у сну, дата симболично, стварна је ситуација у којој се Раскољников налази. Зло постоји, осуђује се морално, са школске или црквене проповедаонице, али оваква декларативна осуда нимало не отупљује његову оштрицу, нити искупљује патњу невиних. Па чак је и сам морал који осуђује, званични морал институција, двострук: јер мада се појединац који некога убије и опљачка осуђује, и морално и судски, неки други примери, попут Наполеона који Раскољникова просто опседа, директно одговорни за смрт и патњу многих, не само да не бивају осуђени већ напротив, слављени су као велики људи. Добротвори и господари човечанства, запажа Раскољников, већином су били ‘страшни крволоци’. Тако раскол Раскољникова није само његов лични психолошки лом, већ је његов лом узрокован, он је рефлексивна сличног лома,

⁷⁷ Уп. Марковић 2020а: 380.

⁷⁸ Уп. Марковић 2020а: 380.

⁷⁹ У тексту „Љубав за ђавола“, Петковић пише: „Зло се у свету није [временом, Н. Ж.] смањивало – напротив, захваљујући техничком прогресу – али је зато нестајало из речи. Рат је грозан, али, мора се... А то ‘мора се’ заправо је грозна реч, јер врло често крије свашта, најчешће оно што се не мора, већ се, уистину, жели, само се та жеља не сме признати, јер смо свесни да припада злу“ (УВ, 13).

раскола у свету који Раскољников, захваљујући изузетној осетљивости и поштењу, не може да не запази“ (1990в: 7).

О демонском у људској природи, као и лицемерју које у име узвишене идеје наноси зло, говори и Петковићева приповетка „Витез, пас и ђаво“ из 1987. године, чији је поднаслов, нимало случајно, „Варијације на Dürera“ и која би по тематици и композиционом устројству могла бити замишљена као део *Извештаја о куги*.

Алудирање на гравире чувеног ренесансног сликара и графичара *Витез, Смрт и Ђаво* у ироничном кључу произлази из чињенице да она, заједно са гравирама *Меланхолија* и *Свети Јероним* указује на три врлине (средњовековне схоластике): религиозну, интелектуалну и моралну.

Не изненађује што је Радослав Петковић управо гравире која приказује моралне врлине искористио као полазну (визуелну) основу за наративно ткање. Лик витеза на њој представљен инспирисан је, како се претпоставља, „трактатом Еразма Ротердамског *Оружје хришћанског ратника* (1504) у ком, поред осталог, пише: ‘Не силазити с пута истинског, колико год да је тежак, и какве год се утваре испречиле на њему’“ (*Велики сликари*, бр. 41, стр. 23). Ротердамски још упућује на следеће – утваре које се најчешће испрече на човековом путу су путеност, ђаво и световна задовољства, а као начин борбе са њима филозоф предлаже игнорисање.

У Петковићевој приповеци односи су измењени – уместо смрти, ту је пас, што указује на врсту иронијске детронизације – смрт као универзална извесност људске егзистенције овде није приказана као суштинска опасност – смрт је у палој људској природи. Витез не иде ка одређеном циљу, симболички ка небеском Јерусалиму, он се враћа након посете Христовог гроба, којој, опет, претходи пљачка, чиме се упућује на одсуство моралности. Уместо да витез игнорише демона, ђаво је тај који је равнодушан, већ навикнут на зло у човеку, свестан да је своје жртве већ одавно придобио и да у сусрету са њима има велику, значајну предност.

Пас који је насликан на гравире, али га нема у њеном наслову, помиње се у називу Петковићеве приповетке можда због тога што у ренесансном стваралаштву симболизује врлину (оданост, опрезност), а управо је у приповеци концепт врлине деконструисан.⁸⁰

Док на гравире витез храбро и постојано одолева искушењима, у Петковићевом тексту већ је одавно изгубио врлину и порекао моралност.

Појава ђавола уследила је након што се витез, „са сетним осмехом“ (Петковић 1987: 194), сећао пљачке Замка (што симболички, у односу на гравире, представља изневеравање Бога), која је са собом носила и „нека уобичајена черечења“ (Петковић 1987: 194) и била толико чести део витезовог живота да он није знао да ли је то била последња, претпоследња или која по реду пљачка у којој је учествовао.

Разговор витеза и ђавола значајним делом заснива се на витезовој жељи да сазна зашто га ђаво прати, чиме се обликује особени каталог његових злодела. Кроз опис једног од злодела успоставља се директан дијалог са Достојевским:

„Све је то због оног дана када: наоколо су окупљене слуге ради поуке, а испред свих њих је мати детета – кривца. Изводе дечака из подрума. Ја наређујем да дечака свуку и дете свлаче до голе коже. Оно дрхти, избезумљено од страха, не сме да писне... ‘Држи га!’ урлам ја и хушкам на њега чопор хртова.

‘Браћа Карамазови, књига пета, глава трећа’ – каза ђаво дигавши очи к небу. ‘Зашто већ сада морам да слушам такве приче од глупих витезова – када их још ни онај Рус није написао?’“ (Петковић 1987: 195).

Витез не може да види никаква конкретна спољња обележја ђавола, док његов пас не реагује на начин који би био очекиван када се у близини животиње нађе демон. То може значити и да дијалог са ђаволом, баш као и у прози Достојевског, представља оспољавање

⁸⁰ Тумачење преузето са <http://www.artnit.net/paleta/item/402-albert-direr-vitez,-smrt-i-%C4%91avo.html>.

унутарње конверзације у којој демонска страна људске природе преузима примат. Ђаво је у овом случају пројекција зла које неминовно и несумњиво обележи собом читавог човека и уништи га – зато витез завршава као сеоска луда.

О злу које лако осваја и обузима човека Петковић је писао и у тексту „Ја и свет“ – некада је чињење зла начин на који човек може реаговати обузет осећањем да му читав свет, који стоји наспрам њега, нешто ускраћује. Писац истиче да свет није лако место за живот, и да се већина људи сусрела са осећањем да заслужује више и боље у односу на оно што им је пружено, па тражи начине, релативно безопасне и бесмислене, да ту фрустрацију избаци из себе (неко ће, каже Петковић, разбити тањир). Међутим, неки људи се одлуче за драстичније мере:

„Успевају не само да сами убијају и пале, већ да и друге наговоре на овакав подухват, да постану вође народа који се сумануто запуте у рушилачке подухвате [...]. Можемо, по вољи, то називати болешћу или злом, али то јесте она опасност која вреба из мрака и којој многи постану жртве, да би одмах затим постали целати. Борећи се против злог света сами постану зло“ (ДГ, 42).

У поменутом тексту Петковић наводи и следеће:

„Историја XX stoleћа пуна је примера у којима видимо шта се дешава када ти носиоци историјских истина, који верују да имају права да проливају крв, добију своју праву прилику. Ту историју обележила су масовна убиства, и концентрациони логори и поља смрти. И ако то памтимо, онда знамо и да ниједна насилничка група није толико маргинална да није страшно опасна“ (ДГ, 44).

У *Савршеном сећању на смрт* разговором монаха Филариона и Кутбудина покреће се питање о човековом утицају на збивања у сопственом животу. Кутбудин заступа став који пориче апсолутно ослањање на предестинацију – док прижељкује Божију помоћ, човек се мора и сâм потрудити. Представљеном ставу слична је, у Петковићевој прози радо цитирана, идеја апостола Павла како треба уложити напор који би ишао у сусрет Божијој милости и био сагласан са њом.

Ово учење одраз је идеје о значају јединства божанске иницијативе и делотворног напора човека (Жилсон 1997: 112) и његове слободне воље. Али, управо у слободи избора крије се могућност човековог сагрешења (Томасовић 1996: 39), уколико се она искаже као одбијање понуђене Божије благодати.

Бог избавља човека „преко љубави и слободе“ (Томасовић 1996: 38), због чега је човеков избор, односно одговор од пресудног значаја. Управо на њега Петковић скреће пажњу у приповеци „Павле у Риму“, Апостоловим тумачењем јеванђељске приче о изгону ђавола из запоседнутих људи у чопор свиња.

Теолози ово чудо тумаче као Божије старање о човековом спасењу. Али одговор на њега, према Апостоловом тумачењу у Петковићевој приповеци, открива да се људи нерадо одричу грешног. Они се, како Павле тврди, нису уплашили за своје свиње, већ за своје ђаволе, без којих би им живот био много другачији (уп. Марковић 2020а: 381). У том смислу се у Петковићевој прози још једном истичу погубне последице људске склоности да се на зло навикне. У хришћанској мисли та се склоност повезује са окретањем демонском принципу,⁸¹ што кореспондира са Петковићевим закључком да смо не жртве, већ добри домаћини зла (УВ, 13). Преко људи, злодух се настањује и у историји, коју је најбоље описати следећим синтагмама: „рат до рата, гомиле мртвих, прекланих и спаљених“ (УВ, 13).

Супротно томе, прихватање Божије благодати значи и прихватање одговорности у поступању према Другој и себи, што формира нови, нимало безазлен, контекст постојања.

⁸¹ В. архимандрит Рафаил Карелин, *Тајна спасења*, преузето са: <http://www.tolmach.org/Tajna%20spasenja.pdf>.

Петковић сматра како човек на питање о Богу и истини васкрсења може одговорити једино са *да* или са *не*. А људски живот и свет који се заснивају на потврдном одговру много су сложенији и тежи за егзистенцију од оних који се гради на његовој супротности (Петковић 1997а: 14).⁸²

2.5. О (идеолошком) разумевању прошлости у есејима Радослава Петковића

Окончање одређеног историјског процеса неопходно је да би се о његовим последицама и могућем, иако сумњивом смислу, уопште размишљало (УВ, 86). У интервјуу „Писцу је потребно да зна где да стави тачку“ Петковић наводи:

„Немогуће би ми било да пишем о овом тренутку јер не видим крај, један природан крај. Онда, када говорите о прошлости, онда можете говорити мирније, са мање страсти и личних повређености доживљавања, и тако даље. И вероватно зато текстом писци прибегавају прошлости. И сад је питање да ли ми, када говоримо о прошлости, то није само метафора садашњости, нисам баш сасвим сигуран. Не мислим чак само на литературу, мислим и на историографију, јер и то што се у историографији мења виђење неког историјског доба – да ли је то зато, што би се рекло, што је наука напредовала или зато што су се просто промениле у времену оне тачке које интересују истраживаче па они увек проналазе оно што заправ њих занима, што им диктира садашњи тренутак“ (1996а: 4).

Поменути цитат пример је довођења у непосредну везу фикционалног и историографског дискурса, што се може допунити идејом из књиге *О Микеланђелу говорећи* да се семантика књижевних дела мења временом и под утицајем различитих интерпретација које савременом читању претходе – садашња тачка рецепције једнако мења лик историје и књижевне историје, односно традиције.

Тако је неопходни услов садашњости у исто време и услов за изневеравање историјске истине, односно за подстицање њене непоузданости и варљивости – перспектива оних који суде, пишу или размишљају о прошлости неминовно је одређена садашњошћу и свим њеним филозофским, културним, идејним и, што је још важније, идеолошким датостима.

Пишући у *Византијском Интернету* о предрасудама везаним за византијско доба и културу, Петковић истиче да „закључке понекада доносимо сувише са позиције свога времена“ (ВИ, 38). У књизи *Средњовековни путовођа* аутор такође наводи да су многи историчари жртве „упадања у грешку коју уобичајено зовемо ‘анахронизам’, дакле да ранијим временима, и људима који су тада живели, приписујемо особине и мотивацију нашег времена“ (СП, 21).

Могло би се закључити да је позиција садашњости, сасвим природно, оно прво што прошлост чини далеком, загонетном и несазнатљивом – „Повеснице у много чему зависе од тренутног стања ствари, и заправо је данашњица та која сваком приповедачу пружа кључну грађу“ (СИК, 21).

Једна од заблуда везује се за чињеницу да се из потребе за сагледавањем и систематизацијом прошлости јавља и настојање да се одреде кључни и преломни датуми, односно године, због чега се појединим догађајима може приписати много већи значај него што су они за своје савременике имали.

Дистанца садашњости омогућава фабулирање, што је, у исто време, начин да се људи боре са изазовом постојања у историји и времену, због чега и настају легенде, митови и приче – они су, попут византијске економије, последица одбијања да се, без борбе, прихвати да су „људски живот и људска историја тек сурова игра без икаквог смисла“ (ВИ, 72).

У роману *Пут у Двиград* се поводом приче о тучи Двиграђана и Понерана, у којој су учествовали приповедач и Антонио Ловас, наводи: „[...] увек ће оно што се догоди лепше

⁸² Уп. Марковић 2020а: 381–382.

изгледати у причи, као да се сваком чини да оно стварно никада није онакво какво би требало да буде, те се увек допуњују и обогаћују свако сиромаштво и сувоћа, надокнађују на онај најмање ефикасан начин, причом, која мало шта мења сем што загрева срца и главе слушалаца – а могуће је да то и није тако мало“ (ПУД, 122).

У тексту под називом „Сјај легенде“ Петковић наводи неколико примера изневеравања историјске истине, истичући како је, у ствари, примера безброј. Први је прича о киповима двојице тираноубица, Хармодија и Аристокитона, који су убили тиранина Хипарха доневши слободу Атине, док је истина, коју Херодот открива, потпуно другачија: убиство тиранин проистекло је из приватних разлога, не из слободољубља и бриге о колективном добру, због чега Петковић иронично закључује: „Тако су настали кипови на агори и појам, до данас познат – тираноубице“ (УВ, 26). Други пример је пад Бастиље, за који се везује слика о маси људи који са заставама јуришају ка огромном здању опасаном топовима који бљују ватру, док је у стварности Бастиља лако освојена јер ју је бранила чета исслужених ветерана, а „заточеници тираније су у ствари били неколицина лопова и убица“ (УВ, 27).

Поред несумњиве склоности људи да стварају легенде јер је стварност „најчешће довољно бедна да је треба улепшавати“ (УВ, 27), Петковић скреће пажњу и на чудан, хировит начин њиховог постанка, наводећи као пример легенду о Марку Краљевићу и неоправдану запостављеност деспота Стефана Лазаревића у народној традицији.

Потреба за причама проистиче и из чињенице да се у њима „гради један идеал – какав поредак ствари треба да буде, дакле чему треба тежити без обзира на тужну чињеницу које смо свесни, како уситину ствари стоје“ (УВ, 27–28), што их у извесној мери оправдава. Међутим, друга страна медаље открива уплашеност и тугу људи суочених са дубоким јазом који постоји између легенде и стварности, што је у значајној мери могуће довести у везу са заблудама и разочарењем Антонија Ловаса у роману *Пут у Двиград*.

Као и у случају других егзистенцијално или епистемолошки значајних питања, ни овде Петковић не даје коначни одговор на дилему о корисности или штетности легенде за човека, већ остаје на позицији сложеног и одговорног промишљања овог важног феномена.

Интересантно је да аутор на више места скреће пажњу на улогу појединих (архетипских) приповедних модела, сижеа, мотива и симбола у преобликовању историјских догађаја и начина њихове репрезентације.

У роману *Пут у Двиград* историчар Антонио Ловас наводи како су све легенде несигурне, често грађене у складу са одређеним матрицама и устаљеним моделима – пример је легенда о томе како је прадеда двиградског песника Ивана Ветручића убио трговце и тако се обогатио, која настаје на фону „раширеног веровања да богатство обавезно има мутно порекло“ (ПУД, 34), при чему се туробност приче релативизује скептичним коментаром да у складу са овом претпоставком родоначелник породице Ветручић „не би смео бити престрого осуђиван, јер је и богатство трговца морало имати своје мутно порекло, те је дело старог поморца само једно у низу разбојништава и убистава“ (ПУД, 35).

Честе су и приче које се заснивају на еротском мотиву – такве су прича о убиству грофа Бујовића, или прича о томе како су се упознали Стефан и Катарина Ризнић, па чак и сведочења о митрополиту Сави Бранковићу, брату грофа Ђорђа Бранковића (све из романа *Судбина и коментари*). У књизи Јована Радоњића о грофу Бранковићу наводи се како је у Ердељу 1680. године био вођен процес против митрополита Саве и да је једна од оптужби била како он у својој кући држи конкубину, с којом има дете и коју са собом води на путовања. Лакше је било обманути еротском причом, препознатљивом причом о недостојној љубави, него открити праве разлоге које историчар види у незадовољству калвиниста, који тада владају Ердељом, митрополитовим деловањем.

Истоветан механизам Петковић примећује у причи о старом византијском генералу Нићифору Фоки и царици Теофано. Први узрок заблуде везује се за претпоставку да је у питању прича о *femme fatale*, док би скептичнији историчари, према пишевом мишљењу, пре скренули пажњу на чињеницу да њихов брак није представљао нерационални потез, вођен слепом љубављу, будући да је браком са царицом генерал учврстио сопствени легитимитет.

Романтичној верзији историје одговарало је и лажно сведочење о томе како је Фока био кум неком од Теофанине деце, што би за дубоко побожног човека, какав је генерал био, било изузетно необично понашање. Посебан доказ Фокине (забрањене) љубави према царици заступници приче о фаталној жени и фаталној љубави видели су у Фокином сукобу са црквом. Међутим, Петковић, баш као и Радоњић у случају митрополита Саве Бранковића, наглашава да је и овога пута реч пре о сукобу верске природе, будући да су се Фокини ставови разликовали од ставова цркве – посебно у погледу строге, пуританске побожности и мученичког статуса војника палих у борби са неверницима: „Ако обратимо пажњу на све детаље и могућности, онда сукоб око причешћа, а Фокино прихватање сукоба и по цену црквених осуда и забрана нису израз и доказ његове љубави према несташној лепотици већ је сукоб са патријархом по питању брака са Теофано само једна битка у рату. Теофано тако губи романтични статус *femme fatale* и постаје само један од повода, прилика за одмеравање снага“ (ВИ, 96).

Придавање значаја царици Теофано (у византијској култури и историографији) није само проистекло из романтичне замисли о фаталној љубави, односно литерарног клишеа који потиче још од приче о Јелени Тројанској, већ и из латентне мизогиније. Обликовање приче у складу са поменутих механизима омогућава „потискивање истинских мотива, у овом случају религијске природе, у други план и очување слике о византијској религији као монолитном феномену. [...] У овом случају детаљнија анализа његове [генералове, Н. Ж.] побожности могла би изазвати одређене проблеме: боље је било све поједноставити романтичном причом о старом генералу и неверној лепотици или, за савременог Византинца, још једном поучном причом о женској непоузданости и неверству, причом која своју парадигму налази у библијској повести о Еви“ (ВИ, 97).

У роману *Савршено сећање на смрт* Филарион у вези са причом о томе како је султану Мехмеду на гозби неко шапутао о лепоти сина Луке Нотараса, примећује да таква прича „личи на једну од оних прича о племенитом владару и злим саветницима, кавима се несрећни поданици већ столећима теше“ (ССНС, 274).

У истом роману прича о љубави и браку Клеопе Малатеста и деспота Теодора, која се у народу преноси, настаје на фону негативног доживљаја Другог и жене са Запада – Латинке: „Клеопе је схватила да Чаробњак [Гемистос, Н. Ж.], то јест Демон, влада Теодором те је са њим склопила уговор и удружила се, што се од једне Латинке и могло очекивати; у ствари, и она је Демонова службеница и удружили су се у часу када је Деспот, одласком у манастир, хтео да спасе своју душу од Демона“ (ССНС, 281).

Јасно је да су многе од до сада поменутих легенда и прича идеолошки условљене, о чему Петковић говори и поводом мита о грофу Ђорђу Бранковићу, што осим тренутка садашњости и безинтересне, али несавладиве људске потребе за наративизацијом прошлости којом јој се даје смисао, представља трећи разлог удаљавања од претпостављене историјске истине.

Интересантно је, међутим, што се у Петковићевој идеји о идеологији која обликује, односно изневерава и модификује „истину“, уочава и проицљива свест о томе да су у легенде, без обзира на разлоге њиховог настанка, уткане и одређене чињенице. Поводом мита о пореклу пољске шљахте, Петковић истиче:

„[...] врло је лако констатовати идеолошку природу и функцију мита о пореклу. Но, то још не значи да он не може бити истинит или да макар не може у себи садржавати неку дозу истине. Наравно, истина се претвара у мит онда када за то постоје услови и разлози, а ти разлози нису толико везани за првобитну истину коју једна прича садржи, колико за ону истину која се, у данашњици, жели устоличити и доказати. Али ово усложњава наш однос са прошлосту: чак и када установимо идеолошку природу једног мита, још нисмо доказали да чињенице на којима је он заснован нису тачне“ (ВИ, 166).

У том смислу ваља навести и следећу Петковићеву идеју: „Невоља је што се наше виђење прошлости – а и света уопште – не заснива само на чињеницама нити само на

идеолошким интерпретацијама. Заправо се поље састоји од компликованог сплета чињеница и идеолошких тумачења: оно што бисмо могли назвати идеолошком мрежом никако није некаква чиста идеологија већ комплексна мрежа чињеница и тумачења у којој истинитост једне чињенице не може бити оповргнута простом констатацијом њеног идеолошког тумачења и употребе“ (ВИ, 167).

Поводом открића грофа Бобринског, који је у гробовима око Црног мора проучавао костуре људи у пуној ратној опреми и утврдио да неки од њих припадају женама, Петковић наводи да резултати истраживања не морају нужно значити да је легенда о Амазонкама дословно истинита, али да они показују како „треба бити опрезнији у процењивању легенди и да критеријуме сопствене културе не смемо некритички наметати другим културама“ (ВИ, 133), што потврђује и славно откриће Троје.

Опрезност евидентна у наведеном цитату кореспондира са сталном изменом позиција, са одбијањем било којег унапред одређеног става који би размишљање и писање о прошлости омеђио и усмерио само у једном правцу, што је, опет, сагласно са постмодернистичким ставом да „ако верујете у непрозирност – или макар у веома отежану могућност прозирања света – тешко да верујете како на питање можете дати једноставан, лак и јединствен одговор“ (ООМ, 88), односно са многоструким постмодерним плуралитетом (Велш 2000: 334).

Зато Петковић у књизи *Византијски Интернет*, након сагледавања разлога због којих је изграђен мит о византијској декаденцији, истиче да би „идеализација Византије [...] била исто тако нетачна као и њено оцрњивање“ (ВИ, 46), упозоравајући на то да у историји нема једноставне и јасне поделе, односно квалификације, што је, ваља приметити, честа позиција са које се историје пишу, јер аутори најчешће припадају одређеној националној, културној, филозофској, професионалној или идеолошкој страни.

Поред поменутих разлога, у књизи *Византијски Интернет* откривају се још неки због којих је прошлост несазнатљива.

Под идеолошке пројекте свакако спада и процес брзог стварања, односно измишљања традиције преузимањем доминантних симбола великог семантичког богатства и значаја, не би ли се они уградили у новонастали контекст и дали му привид дуговечности, односно изворности. Међутим, управо се у таквим процесима изворност губи, постаје празан знак који се кроз будућност може користити у различите идеолошке сврхе, као што је то случај са коњима Светог Марка, који су од Рима, преко Константинополиса, Венеције, Париза, и поново Венеције, отимани и преношени као симболичка представа моћи владара који су их присвајали. Та су настојања слична причању прича, али се њима, као и наслојавањем времена, губи истина о полазној тачки, због чега Петковић наглашава да се поменути коњи никада неће вратити тамо одакле су потекли (ВИ, 10).

Постмодернизам посебно интересује однос истине и језика, могућност да исказ иако претендује на истину не буде истинит, на шта Петковић такође скреће пажњу, показујући како се под притиском идеологије могу разићи права природа, семантика и суштина ознаке и означеног. Том се питању аутор посебно посветио у есеју „Византијски Интернет“, пошавши од термина *Византија*, широко распрострањеног, устаљеног у научном, књижевноуметничком и разговорном дискурсу, којим се замагљује веза са традицијом Римског царства, која је у Источном римском царству настављена и негована, а који је настао као последица вишевековног рата између константинопољских царева и патријарха, с једне, и римских папа, с друге стране:

„Рат именима је увек озбиљан део идеолошког рата. Држава којом влада Цар из Константинополиса, по новој теорији [мисли се на транслациону теорију, Н. Ж.], више нема права да се назива Римским царством, па чак ни Источним римским царством; због тога и настаје нова кованица, Византија. Она потиче из имена града на чијем је месту – по свему судећи, на чијим је рушевинама – Константин основао град којем је наденуо своје име“ (ВИ, 20).

Последице овакве измене вишеструке су:

„Не само што се држави чији је центар Константинополис узима име Римског царства већ јој се одузима оно што су представници а и житељи те државе сматрали битним – њен хришћански карактер. Јер оно што ће у византијској теорији бити важно јесте да је оснивање Константинополиса не само оснивање Града већ и оснивање хришћанског Римског царства. Променом имена у Византију ми ову државу везујемо за њену паганску прошлост подвлачећи тако тврдњу да се истинско римско хришћанско наслеђе сада налази у Риму и тамо где га Рим пренесе“ (ВИ, 21).

Петковић указује на чињеницу да се исто дешава и са именом Града, Константинополисом, у српским преводима и верзијама његовог имена (Цариград, Стамбол), чиме се са иронијске дистанце сагледава убеђеност српске културе у истинску, аутентичну припадност византијској култури. Име *Цариград* упућује само на „садашњи, пролазни тренутак – чињеницу да је Град седиште Цара а не и да је он настао да буде седиште Цара и да то јесте. И да ће бити докле год постоји, док траје екумена“ (ВИ, 25).

У српским преводима византијских текстова, Римљани себе називају Ромејима, а своје (Римско) царство – Ромејским. Петковић скреће пажњу да се поменути избором жели направити дистинкција између античких Римљана и средњовековних Ромеја, чиме би се избегло збуњивање читалаца, истичући јако важну чињеницу, која би се могла сматрати поетичком одликом читаве његове прозе:

„Али је исто тако могуће узвратити да жеља да се избегне збуњивање читалаца најчешће чини ствари непрецизнијим. Незбуњени читалац се свакако лакше креће по понуђеном простору, али та лакоћа кретања никако не може бити циљ, поготово ако она, макар делимично, јесте повлађивање незнању. Збуњени читалац почиње да размишља; добио је знак упозорења, свет није увек такав каквим га видимо, каквим га сматрамо. Овакво преводилачко решење [...] замагљује или чак за упућеног читаоца потпуно скрива идеју државног континуитета Царства која је у Византији била једна од најбитнијих политичких идеја“ (ВИ, 24).

О семантици и истини које се у правој речи налазе, али и о могућем изневеравању истине прошлости, и истине текста, којем језик може допринети, сведочи и следећа Петковићева интерпретација:

„Када у једној грчкој песми о смрти Константина XI овај узвикне ‘свемогући Господе, ти што створи свет, смилује се на свој народ, смилуј се на Константинов Град!’, Константин Последњи тада успоставља драматичну вертикалу од овог трагичног часа до великог часа оснивања Града, вертикалу која обухвата столећа, повезује њега са Константином Великим, а његове несрећне савременике са свима онима који су пре више од миленијума учествовали у ритуалима оснивања Града и потом столећима у њему живели. Али када то у српском преводу зазвучи ‘смилуј се на Цариград’ вертикала се нагло прекида и принц достојан бесмртности, како га је један западни савременик назвао, остаје потпуно сам, лишен чак и своје прошлости“ (ВИ, 28).

Истина прошлости може бити модификована не само садашњим тренутком, већ и природом/карактеристикама онога који прошлост одређеног ентитета сагледава. Тако у вези са митом о византијској декаденцији, Петковић истиче да појам декаденције „спада у оне идеологеме које најчешће више говоре о ономе ко их изриче него о ономе на шта се односе и за пуно схватање оваквих, превасходно идеолошких вредновања увек је потребно добро проучити аутора исказа пре него предмет о којем он говори“ (ВИ, 29).

Немогућност спознања истине тако не произлази само из идеолошких система и заблуда, већ из универзалне људске карактеристике, из немогућности да се Други спозна као аутономна, самосвојна личност или ентитет, без инвазивне снаге аутопројекције, односно

егоистичног (Фројд) или угроженог „ја“ (Сартр), о чему Петковић расправља у књизи есеја *Оглед о мачки*.

Облици репрезентације прошлости предмет су Петковићевог есејистичког промишљања и у књизи есеја *Колумбово јаје*, у којој се, на самом почетку, поставља, наизглед необично питање *Да ли је било Првог светског рата?*

Богата семантика овог наизглед парадоксалног, али никако бесмисленог (КЈ, 5), питања произлази из дилема које књига назначује. Да ли је било Првог светског рата у смислу његовог пресудног, револуционарног утицаја на ликовну уметност, књижевност, друштвене токове и развој технологије? Такође, да ли је поменути рат на бојним пољима идентичан (и зашто није) рату представљеном у делима фикције, тј. шта је од њега приказано у књижевности – и на који начин се међу собом разликују сведочења о догађајима и естетизовано обликовање визије рата?

Квалитативну разлику између поменутих модела презентовања прошлости Петковић сугерише поднасловом „Обиље искуства, хрпа књига“, који открива ауторов став да непосредно искуство, предочено без фикционалне прераде, не може да рачуна на естетску вредност, као ни на истинску аутентичност, дубљу, метафоричку истину. Директно предочено искуство је тек полазна тачка, „од које се креће у моралну или кривичну расправу“ (КЈ, 6). Записано сведочанство свог аутора квалификује као сведока времена и одређеног догађаја, „ништа више, ништа мање“ (КЈ, 6). Књижевност која је тек сведочанство догађаја може бити документ књижевне или културне историје, али да би била истински документ времена, његових токова, промена, идеја, прилика и атмосфера, неопходно је естетски релевантно, фикционално обликовање материјала, које може излазити из претпостављених темпоралних оквира, изневеравати хронологију и фактографске податке, али откривати саму суштину догађаја и времена.

Писање о Првом светском рату, баш као и о осталим феноменима које Петковић у својим есејима разматра, суштински је одређено идеологијом, па се зато питање о томе да ли га је било може разумети и као питање да ли је поменути рат био заиста онакав каквим га у идеолошки обојеним текстовима аутори представљају.

Тако аутор наводи да Мирослава Крлежу у збирци *Хрватски бог Марс* више интересују класно-национална питања него ужаси Великог рата, и да је он ту само добар повод, призор, сценографија (КЈ, 7–8). У Крлежиној визији рата гину само пучани, а познато је по статистикама да су више страдали официри, што такође показује да је ова слика условљена пишчевим левичарским идејама. Критика рата у поменутој збирци је дубоко идеолошка – реч је о критици империјалистичког рата, међутим већ у вези са Октобарском револуцијом та критика изостаје, што раздваја хуманистичку од идеолошке побуде: „[...] у неким својим текстовима, суочен са причама о тим ужасима, Крлежа је директно, сасвим крлежијански, ироничан. Његова оптика се касније донекле мења али само донекле, у мери у којој протагонисти Револуције и сами постају њене жртве“ (КЈ, 8).

Петковић размишљања и о томе како рат и револуцију доживљавају представници десничарске идеологије, и као један од примера наводи роман *Челична олуја* и есеј *Рат као унутрашње искуство* немачког књижевника, филозофа и војног лица Ернста Јингера. Из перспективе конзервативног националисте, који је рат подигао до митских димензија, рат је нека врста теста, пробе – он „показује јасно и неопозиво да ли једна нација још увек заслужује да живи или, пошто је одиграла своју улогу, треба да уступи своје место снажнијој и од себе бољој“ (КЈ, 9). Међутим, Петковић примећује, саглашавајући се са Жидом, да је, супротно очекивањима, роман *Челична олуја* пре вредно књижевно дело него што је идеолошки експлицитно.

Уз контекст настајања књижевног дела, једнако релевантан чинилац је и тренутак његове рецепције, који такође утиче на стварање слике о догађају и времену који су предмет приповедања. То је још један од разлога због којих коначна, јединствена истина о прошлости не постоји, јер се „времена стално мењају а са њима и текстови, поготово њихово читање, што је заправо исто“ (КЈ, 9–10).

Због свега наведеног, читалац есеја „Да ли је било Првог светског рата?“ остаје суочен са питањем где се, и да ли се уопште, у различитим облицима његове текстуалне репрезентације и њиховим читањима, крије Велики рат.

На плану промишљања материјализације прошлости оличене у градским језгрима, а у оквиру есејистичке прозе *О Микеланђелу говорећи*, Петковић много пута помиње појмове *идеологија* и *идеолошки*. Тако, на самом почетку, пише како туристички водичи, који усмеравају пажњу и разумевање туриста, настају на фону владајућег духа историје уметности, који је везан за једно време, и отуда нема универзални карактер (ОМГ, 7)⁸³. И владајућа историја уметности је „одјек једне историографије, исказ једне идеологије“ (ОМГ, 7), што имплицира да је разумевање света и простора којим се крећемо најчешће дубоко идеолошки условљено. Као паралелни пример, Петковић недуго затим упућује на разлику у перцепцији математике као науке – данас се она сматра парадигмом рационализма, а на својим се почецима развијала као драга дисциплина мистика (ОМГ, 10). Начин на који ће у свести одређене генерације постојати појмови, имена и догађаји дубоко је идеолошки заснован.

И не само то, не само њихова рецепција, већ и тренутак њиховог настанка, чему је посвећена врло студиозна анализа градског језгра чешке престонице Прага. Поменуто урбанистичко језгро, које је конзервирано другом половином 20. века, постаје симбол залеђене прошлости – ту се већ све збило, додатних промена нема, и донекле заустављени период прошлости сада може да се интерпретира.

Анализа културноисторијских и историјских струјања прашке и чешке прошлости, укључује још једно Петковићу драго питање – *шта би и колико било другачије да је однос снага био другачији?* Много тога што чини европску прошлост и садашњост, уопште не би постојало. Католичка реформација, као одговор на Лутеров изазов, своју је идеологију пројектовала у барокну уметност, због чега Петковић бира неке од најпознатијих знаменитости Прага и Рима, и њихову архитектуру тумачи управо из перспективе идеолошког инкорпорирања значења.

У Бернинијевом руковођењу изградњом римске цркве Светог Петра и великог трга испред ње, Петковић уочава намеру католичке реформације да одбрани и сачува традиционалне вредности (ОМГ, 150).

Писац уочава и следеће аналогije:

„Није случајно да се, пред крај живота, Бернини нарочито бавио урбанизмом – Бернинијев приступ уметности као да је имао сличности са оним приступом који су заступали руски конструктивисти двадесетих година 20. столећа. Сличност није случајна; у обе варијанте реч је о уметницима снажно идеолошки одређеним, који имају за циљ да пропагирају једну идеју и осећај да се крећу у ‘паганском’ свету – ово се односи и на комунисте после Совјетске револуције – који треба просветлити. [...] Ако мало помешамо терминологију два времена, онда можемо рећи да је и Бернинија као и читав барок водила идеја да цео град треба да постане уметничко дело и зато није случајно да је највише посматрача видело – и данас гледа – неке његове подухвате“ (ОМГ, 156).

Везе између Бернинијеве архитектуре и прашког урбанистичког плана уочавају се и у изгледу чувених мостова – тако је конструкција римског моста Сант Анђело диктирала промене које су католици извршили на чувеном прашком Карловом мосту, додајући му кипове: „И римски пројекат је добар израз барокне идеологије – једини мост којим су се кретали ходочасници никако није могао бити обичан мост, обичан прелаз преко реке поготово; у једном свету са изузетно развијеним осећањем за симболично већ је сам прелаз преко реке нудио безброј симболичких тумачења. [...] То није било једноставно ‘украшавање’ моста, то је било његово осмишљавање, обогаћивање једне профане грађевине дубљим значењем“ (ОМГ, 159).

⁸³ Скраћеницом ОМГ упућује се на цитате преузете из књиге: Radoslav Petković, *О Микеланђелу говорећи*, Београд: Stubovi kulture, 2006.

Управо је симболика кипова посебно важна. Један од њих посвећен је Светом Јану Непомуку, чији ће култ

„бити центар једне нове, барокне религиозности која ће победити у Прагу. А сам град, могли бисмо метафорично рећи, постаје велики театар у оном смислу у којем су театар биле барокне проповеди или Бернинијева капела Сопано. Падамо у искушење да блиставу барокну архитектуру назовемо неком врстом кулиса – оцена са којом треба бити крајње опреза с обзиром на њена симболичка значења, будући да она јесте стварана као ‘беседа у камену’“ (ОМГ, 190).

Међутим, ту се прича о барокном наслеђу Прага не завршава – будући да је победа католичких идеја значила пораз хусита, који су у доба романтизма постали симбол борбе за чешко национално уједињење и слободу, управо је барокна архитектура постала омражена, што још једном указује на утицај идеологија. Тек на почетку 20. века дошло је до мирења са барокним наслеђем: „Барок се све мање доживљава као стил окупатора, а све више као део националног културног наслеђа“ (ОМГ, 203).

У есеју „Досадни писар и Муза“ Петковић такође наглашава како је целокупно културноисторијско и уметничко наслеђе цивилизације некада било „део великих идеолошких пројеката“ (ВИ, 274), а да је идеја о субверзивној улози уметности новијег постанка. При томе, „сукоби уметности и владајуће идеологије су најчешће сукоби појединачног уметника [...] са системом или су пак, као у случају романтичарских песника или надреалиста, израз сукоба различитих идеологија које се у једном часу боре за превласт“ (ВИ, 274).

2.6. Историографска метафикција Радослава Петковића

2.6.1. *Пут у Двиград*

Роман *Пут у Двиград* антиципација је пуне жанровске остварености постмодернистичког историјског романа у Петковићевом стваралаштву од 1985. године. Иако се у њему не уочавају наративни поступци поигравања хронологијом и изневеравања фактографских података (осим у појединачним случајевима), оглашавање иронијски и критички настројеног приповедача, онтолошко мешање светова и увођење историјских личности у фикционални свет, наглашеност и семантичко богатство интертекстуалних веза, тај роман наговештава поетичка кретања у српској књижевности крајем 20. века на више начина.

Техника „пронађеног рукописа“ омогућава преплитање различитих приповедних перспектива, а имплицитни аутор наткриљује перспективу неименованог приповедача, Антонија Ловаса и Иване. Тиме се, с једне стране, остварује мистификација приповедања, будући да надређени приповедач открива легенду о пропасти града Двиграда, који је уништила куга, што потврђују и историјски подаци. С друге стране, наративна перспектива неименованог приповедача удружена са записима хроничара Ловаса, омогућава демистификацију историографије, будући да се у првом поглављу, под називом „Хроника града Двиграда“, у (псеудо)историографском кључу предочавају чињенице које ће у даљем току романа бити откривене као лаж, односно легенда.

У поменутом поглављу Батиста Калдерони се доследно именује вајарем, иако ће у записима Антонија Ловаса остати забележена истина о напуљском гипсару, пијачном продавцу и подводачу, који је тек у Двиграду успео да, макар накратко, побегне својој судбини, и заједно са лажним ликом Ивана Ветручића обликује и сопствени лажни лик угледног скулптора. Подаци везани за споменик Ивану Ветручићу разликују се од истине до

које је Ловас дошао, па се у „Хроници“ каже како је од двиградских песника „један стекао бронзани споменик подигнут у деветнаестом веку на тргу који носи његово име“ (ПУД, 10).

Непоузданост историјског знања, коју потврђују наведене одлике „Хронике града Двиграда“, посведочене су у њој самој наговештајима како су многобројни записи о Двиграду (писани од стране жупника, нотара или лекара) „више бајке него историје, увек непоуздане, али каткад врло маштовите“ (ПУД, 12).

Иако се ова кратка двиградска хроника темељи на записима Антонија Ловаса, она по свом облику и дужини припада неименованом приповедачу, што значи да је тај (псеудо)документ интерпретација документа који му претходи, и да је већ у њему реализована својеврсна интерпретација извора која модификује његов садржај.

Друга значајна поетичка особина Петковићеве прозе уочава се у трагичној располућености између свести о варљивој моћи легенде, која посредује опасне заблуде, и неутаживе људске потребе за идеалом, осећајем континуитета, а самим тим и смисла, која је оличена у Ловасовом живом интересовању за причу о песнику Ивану Ветручићу, као црвеној нити која повезује столећа двиградске прошлости и помаже да се недовољност садашњице и индивидуалне историчарева егзистенције превазиђе вером и надом у златно доба, идеална времена која су некада постојала.

С једне стране, Антонио Ловас је свестан да су све легенде несигурне и да настају као конкретизација раширених веровања или постојећих приповедних модела. С друге стране, он је, парадоксално, свој живот посветио нечему што би, како је са ужасом касније схватио, такође могла бити легенда (када је реч о песнику Ветручићу), притом повезана са демистификованом лажи о угледном напуљском вајару.

Трагичност ситуације у којој се лек за неправду рођења у погрешан час тражи у варљивости и несигурности прича, додатно је појачана скептицизмом хроничара/историчара који не може а да не испита истинитост онога у шта верује, односно да завири у дубок бунар прошлости. Трагичност тог пута интензивиранија је Ловасовом сумњом „да ли ће то бити само силажење у мрачну рупу, коју је време затамнило, или, можда; чак у њој никада ничег није ни било“ (ПУД, 73) и, што је још страшније, „шта ће се наћи, ако се ишта и нађе?“ (ПУД, 73).

Осуђеност на епистемолошку сумњу води Ловаса од става да „тек прошлост може бити уверљива, тек у њу можемо бити сигурни“ (ПУД, 71) до ужаса „што више није знао чему, коме се може веровати“ (ПУД, 91).

Ловасова последња дилема – „[...] споменик што се уздиже на тргу Ивана Ветручића беше ли у славу некадашње двиградске величине или садашњег сна о њој, исказаног сном *Batiste Calderonija*?“ (ПУД, 167) – у ствари је једна од кључних дилема читавог Петковићевог стваралаштва.

2.6.2. *Сенке на зиду*

Поетичке особине историографске метафикције у роману *Сенке на зиду* уочавају се на више нивоа.⁸⁴

На првом месту, реч је о критичко-иронијском преиспитивању значајних догађаја у српској и европској историји с краја 19. и из првих деценија 20. века (династичких промена у Србији, крунисања краља Петра I Карађорђевића, атентата на Франца Фердинанда, активности завереничке организације „Црна рука“, Првог светског рата, бомбардовања Лондона, Солунског процеса, стварања Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца и тако даље) (уп. Марковић 2017б: 487).

Приповедање о прошлости у овом роману значајним делом обухвата наратив о сведочанствима, тј. начинима, облицима и думетима представљања историје, чиме се, у духу

⁸⁴ О овој теми писано је у раду „Однос историјске стварности и фикције у роману *Сенке на зиду* Радослава Петковића“ (в. Марковић 2017б: 487–501).

постмодернизма, демистификује њено званично схватање. У томе важну улогу имају документарне, псеудодокументарне и фикционалне референце, складно обједињене у тексту и семантици романа, што омогућује „међусобно испитивање историје и фикције унутар текста“ (Хачион 1996: 81), али и поставља питање о томе у којим облицима и на који начин је могуће познавати прошлост (Хачион 1996: 94).

Реферирањем на остварења филмске уметности јавља се утисак међусобног огледања европске и кинематографске историје, при чему је ова друга загонетно и вишезначно огледало. Инкорпорирањем документарних и уметничких филмова, књижевних и некњижевних текстова обликују се сугестивне и вишезначне слике прошлости, чиме се посредује идеја да је знање о прошлости похрањено у знаковним системима „помоћу којих конструишемо нашу визију реалности“ (Хачион 1996: 71), и чиме се појам истине плурализује, односно релативизује (уп. Марковић 2017б: 488)

Историографска метафикција, иако дубоко ауторефлексивна, не одриче се референта, рачуна на историјске личности и догађаје (Хачион 1996: 19). Оправданост ове тврдње у роману *Сенке на зиду* потврђена је помињањем значајних историјских догађаја и инкорпорирањем података који се у званичној историографији сматрају релевантним (уп. Марковић 2017б: 491).

У том смислу, приповедачки поступак у роману *Сенке на зиду* саобразан је идеји Бенцамина Хрушовског о „двоспратној“ структури односа у нарацији – текстови обликују засебан универзум, али упућују и на објективни свет, корпус историјских чињеница и научне теорије (према Мекхејл 1989: 292). Лубомир Долежел такође сматра да се у обликовању текста присвајају елементи стварног света, позајмљују чињенице и културне реалеме; реферира се на историјске догађаје и географске координате (2008: 32). Наравно, ентитети стварног света се у процесу наративног обликовања преображавају у „у нестварне могућности, са свим онтолошким, логичким и семантичким последицама које тај преображај подразумева“ (Долежел 2008: 33).⁸⁵

Онтолошка постмодернистичка колебања огледају се у портретисању ликова који за прототипе имају историјске личности.⁸⁶ Мекхејл говори о хетерокосмичкој теорији која „допушта одређена преклапања и међусобно прожимање између хетерокосмоса и стварности“ (1989: 292), док Долежел наводи како јунаци који имају историјске прототипе чине „посебну семантичку класу унутар скупа фикционалних особа“ (2008: 29). Трансформација историјских личности и њихово укључивање у фикционални свет у контексту историографске метафикције треба да потврде дилему о могућности спознања прошлости (Хачион 1996: 194).⁸⁷

Тако је у трећем Петковићевом роману наговештено да се спољашња карактеризација загонетног јунака по имену Драгутин Димитријевић Апис заснива на фотографијама – непозданим сведоцима. Аписова судбина, суштински одређена Солунским процесом, описаним као представа, у приповедном току је тек фрагментарно обликована, чиме треба да се потврди како „у историји потпуно несумњиво није ништа“ (СНЗ, 109) и да је њено истраживање тек „лутање у тами“ (СНЗ, 110).⁸⁸

Поручник Ђура Јакшић је такође лик у *Сенкама на зиду*, а име је добио по познатом романтичарском песнику, при чему је назначена веза иронијски обојена – романтичарски родољубиви патос и вера у активизам релативизовани су наративним обликовањем јунака који је прагматичан, проницљив и скептичан.

У структури Петковићевог романа Тијана Обрадовић (Тропин) учила је композиционе одлике немог филма – „скоковитост нарације и наглашено супротстављање различитих делова текста“ (2004: 113), што за последицу има недостатак кохерентног

⁸⁵ Уп. Марковић 2017б: 491.

⁸⁶ Мекхејл истиче да ликови транссветовног идентитета утичу на онтолошку структуру текста, тј. да њихово постојање „уздрмава“ поменути структуру (1996: 112).

⁸⁷ Уп. Марковић 2017б: 492.

⁸⁸ Уп. Марковић 2017б: 492.

фабуларног тока и детаљнијег приповедање о романеским ликовима. Представљајући тек исечке из живота ликова, наратор тражи од читалаца да постану коаутори смисла текста и да у њему проналазе детаље који могу да помогну у процесу реконструисања портрета романеских јунака (уп. Марковић 2017: 489).

Алудирање на поједине филмове или представљање њиховог садржаја, интертекстуални пасаж и фикционални сегменти, као елементи јединствене семантичке целине, треба да: 1) дочарају проток времена, 2) обликују простор, 3) супституишу приповедање о историјској епохи засновано на фикционализацији историографских чињеница, и 4) антиципирају догађаје:

- 1) нарација о Ветручићевом детињству и школовању је у значајној мери замишљена као представљање и анализирање фотографија које припадају временском периоду од 1895. до 1904. године;
- 2) крунисање краља Петра I Карађорђевића представљено је документарним филмом који је том приликом снимљен;
- 3) прилике које су наступиле након Анексионе кризе и претходиле балканским ратовима, уз питање јужнословенског уједињења, предочене су фиктивним документом – цитатом из публицистичког текста Милана Кошутића „Јужнословенско питање“;
- 4) представљање „Извештаја о оснивању и раду тајне револуционарне организације ‘Уједињење или смрт’“, следи након филма у којем је приказано како аустроугарски надвојвода Франц Фердинанд лови у Конопишту, чиме се антиципирају атентат на њега и Први светски рат;⁸⁹
- 5) јесењим каталогом филмова приказиваних у „Одеону“, обједињени су, уз дозу ироније, значајни догађаји из времена балканских ратова (1912–1913); приказују се мобилизација турске војске, борбе у Македонији, напредовање грчке војске према Истанбулу, битка на Брегалници и убиство грчког краља Ђорђа;
- 6) циркуларом који је потписао Никола Пашић предочено је суђење припадницима тајне организације „Уједињење или смрт“ из 1917. године, док је крај Првог светског рата представљен цитатом из дневника Вирџиније Вулф;
- 7) обликовање утиска о протоку времена остварено је приповедањем о кључним тачкама развоја филмске уметности (мисли се, пре свега, на први филм браће Лимијер, филмове Жоржа Мелијеса, остварења хорор филма, као и комедиографско умеће Макса Линдера и Чарлија Чаплина).⁹⁰

Значајни су и елементи ванестетске стварности, дати у облику документарних вербалних цитата (то су описи плаката, цитирани огласи, рекламе, новински чланци и документа). Они имају функцију укидања јасне границе између стварности и фикције (Ораић 1988: 134), а то је поступак, односно намера која ће се у прози Радослава Петковића доследно реализовати. Често реферирање, којим се фабуларна линија успорава или расипа, разоткрива приповедање као конструкцију, чиме се веза са вантекстовном стварношћу тањи, а на неким местима и у потпуности прекида. На тај начин се дезинтегришу успостављена фиктивна илузија и могућност фиктивног стапања. Изневеравање идеје миметичности, карактеристично за историографску метафикцију и остварено на формалном и идејном нивоу захваљујући интермедијалним везама у том роману, огледа се и у запажању Михајла Пантића да „филм потенцира размишљање о непрестаној метаморфози и (не)стварности света“ (1987: 186).

Интересантно је да се функција историјских докумената и чињеница у овом роману остварује и на плану документраних филмова, сниманих као сведочанство историјских догађаја – реч је првенствено о филму којим је забележено крунисање краља Петра I Карађорђевића у Београду 1904. године.

⁸⁹ Каталог филмова „наизглед конфузни и произвољни, заправо су врло смишљено постављени, као када се један за другим наводе филмски журнал о ловачким успесима Франца Фердинанда и играни филм о убиству краља Анрија III; одмах после тога, Петковић преноси *Извештај о оснивању* [...]“ (Обрадовић 2004: 111–112).

⁹⁰ Уп. Марковић 2017б: 490.

Поменути филм снимили су Британци Арнолд Мјур Вилсон и Френк Сторм Метершо и он садржи неколико сегмената који се могу уочити и пратити на плану статичких и динамичких мотива у самом роману.

Прве сцене филма *Крунисање краља Петра I* представљају окупљени народ у центру Београда непосредно пре крунисања („[...] ево главне улице оивичене кестеновима, која се зове Теразије“ (СНЗ, 49)).

Други део филма приказује свечану војну параду („Видећете свечану поворку, која је продефиловала улицама главног града Краљевине, видећете официре који су прошле године потресли читаву Европу!“ (СНЗ, 49)), као и краља Петра I, који на белом коњу јаше од Саборне цркве према Топчидеру („Ево и Краља, на белом коњу, двојица гардиста с перјаницама му држе узде“ (СНЗ, 50)).

Док се у филму прати краљево кретање ка Топчидеру, у роману је тај део изостављен јер је Иван Ветручић ушао у кадар.

Трећи део филма садржи призоре београдске тврђаве и пристаништа са трговцима и најамним радницима, а приказани су и пароброд који плови Савом и сремска равница према Земуну (што је такође део хронотопа у приповедању о Ветручићевом путу и приближавању Београду).

Четврти део филма садржи снимке војних вежби на Бањичком пољу, као и снимке окупљеног народа, свечане трибине на којој су краљевска породица, чланови владе и друге важне званице, затим војних трупа, краља Петар I и друге. У роману је пажња посвећена поменутом дефилеу, док се дипломатски кор помиње само пре појаве краља Петра.

Посебно важна је чињеница да Ветручићев упад у кадар у роману кореспондира са стварним упадом Сјепана Радића у снимљени материјал. Он је, у делу филма који приказује војне маневре, „ушао у кадар окренут према објективу, а потом се брзо вратио“.⁹¹

Не само као материјал који ће бити искоришћен и модификован у приповедању, филм може послужити и као облик иронизације историје. Приповедач романа *Сенке на зиду* у његовом првом делу приповеда првенствено као коментатор и интерпретатор (псеудо)документране грађе, што кореспондира са гласом интерпретатора садржаја филма о крунисању краља Петра I – чак и ако тај глас првобитно није имао иронијску ноту, у процесу читања је свакако задобија: „[...] ево, испред цркве је скупљен народ и дипломатски кор који је 1903. напустио Београд у знак протеста против суровог масакра, али, свако чудо за три дана или нешто мало дуже. [...] а у унутрашњости цркве, на престолу, седи човек са живописном брадом, с ликом мудраца из легенди, митрополит Инокентије, који је венчао покојног Краља с покојном Краљицом, песнички је назвавши белом голубицом која је дошла да своје чари и дарове распростре изнад Србије“ (СНЗ, 50).

Такође и: „Ево нас опет на Теразијама, крај фонтане коју зову Теразијска чесма, а коју је подигао, један владар када је протерао другог владара, видимо одушевљено мноштво које очекује долазак свечане поворке с најновијим Владарем!“ (СНЗ, 51).

Документарну грађу Петковић користи и када цитира опис главне полиције из књиге Слободана Јовановића *Влада Александра Обреновића*, која се делом односи и на време владавине краља Милана, али не и на краљевање Петра Карађорђевића – дакле, сам опис, односно предочене прилике односе се на доба династије Обреновића, односно владавину Александра Обреновића, мада би овај мали анахронизам могао да сугерише једноставну чињеницу да смена власти није донела неке суштинске измене у начину функционисања државних институција.⁹²

⁹¹ Подаци о филму *Крунисање краља Петра I* преузети су са Википедије.

⁹² Слична идеја наслућује се у Петковићевом тексту „Историја, учитељица“. Називајући Јовановића класиком српске историографије, Петковић садржајем текста као да сугерише да се околности живота и друштвени проблеми нису значајније променили у наше време у односу на оне које Јовановић представља у књизи *Уставобранитељи*, скрећући пажњу на помало парадоксално државно решење да се државни робијаши, обуком на Топчидеру, припремају за пољопривредни посао, чиме би, иронично, постали пионери државног пољопривредног напретка.

Чланак Милана Кошутића, „Јужнословенско питање“, према Јакшићевом исказу, настаје у време када Кошутић пише у новинама које уређује Лав Троцки. Како се поменути чланак везује за 1909/1910. годину, реч је о још једном анахронизму јер Троцки тек 1914. одлази у Швајцарску.

У поменутом чланку расправље се о теми која се јавља и у књизи есеја *Колумбово јаје*, питањем да ли ослобођење народа од туђинске власти доприноси његовом економском развоју и на који начин. Кошутићев идеализам, повезан са идејом о јужнословенском уједињењу, данас је могуће посматрати са дозом критичког става, јер се пројекат у који је он у једном тренутку свог живота чврсто веровао два пута неславно завршио, што је, у исто време, константна судбина идеје о социјалној равноправности.

Романескни извештај о оснивању и раду тајне револуционарне организације „Уједињење или смрт“ аутентичан је у погледу времена настанка и аутора, али га је „ухватила, лоше превела и алкаво прекуцала југословенска полиција“ (СНЗ, 147), што утиче на иронично представљање не само овог документа већ и историјског догађаја на који се односи и сазнања која су њиме посредована. Такође, у поменутом документу помиње се само пет оснивача, док је у историографији познато да их је било десет, па тако недостају Чедомиљ А. Поповић, Велимир Вемић, Илија Јовановић Пчињски, Милан Васић и Милан Гр. Миловановић Пилац (в. Бјелица 2005: 60). Ситне грешке могу се уочити и у томе што у називу уједињења у роману недостаје узвичник. Интересантна је и чињеница да је коначна улога „Црне руке“ у Сарајевском атентату остала до данас нерасветљена, док се у романескном извештају наводи да је атентат на Франца Фердинанда дело организације – што још једном потврђује да у историји ништа није несумњиво.

Још једно могуће изневеравање фактографских чињеница уочава се у томе што приповедач романа каже како се француски мађионичар Робер Уден 1853. вратио из Алжира, где га је Наполеон послао да би импресионирао побуњенике против француске колонизације и показао да је француска магија јача од њихове, шаманске, док се, с друге стране, у историји као година његовог повратка помиње 1856.⁹³

На крају, ваља истаћи још један пример детронизације утиска о узвишености историјских збивања који се у роману помињу, и историјских збивања уопште:

„Кафана ‘Златна моруна’ ће постати славна током процеса атентаторима на Франца Фердинанда, јер су се они у њој скупљали а, по свему судећи, ту добијали и неке инструкције, но у часу када је Иван Ветручић у њу ушао, нимало није личила на неко историјско место. Налазила се код риблије пијаци [...], на самом углу једне бескрајно стрме улицице и друге веће, која се тада звала Улица краљице Наталије [...]. Кафана није била нарочито велика, али је била јефтина, прљава и на ружном месту; све неопходно да вечито несигурни дошљаци у град баш њу одаберу за своје састајалиште. Свакако ће зато, нешто касније, ту долазити и убице Фердинанда, Принцип и другови, и омогућити јој да уђе у историју, онако како се већ у историју најчешће и улази – сасвим случајно“ (СНЗ, 101).

Историја се огледа у огледалима документарног и фикционалног карактера, представља њиховим посредством, постајући непрозрачна, али и демистификована као конструкција. У исто време, она је у роману *Сенке на зиду* у извесној мери скрајнута, јер приповедач прати интересовања главног јунака – Ивана Ветручића – класичног постмодернистичког јунака који бежи од историје.⁹⁴

Историја је његова ноћна мора из школских дана, док се у Ветручићевом односу према историјским чињеницама и догађајима унеколико може уочити сличност са склоношћу

⁹³ Подаци о Ж. Е. Р. Удену преузети су са Википедије.

⁹⁴ Док, с једне стране, Анексионој кризи у роману није посвећена посебна пажња, с друге стране сазнајемо да је 1908. година означила у Србији крај путујућег кинематографа и да се те године отвара први стални биоскоп у хотелу „Париз“.

приповедача романа да на различите начине превиђа значај фактографије, као и релативизујући став аутора када је у питању моћ коју познавање историје даје човеку.

Иако Радослав Петковић у књизи *Колумбово јаје* цитира Орвелову идеју да онај ко контролише прошлост контролише и будућност, чини се да се та моћ пре свега остварује у домену идеолошких система и деловања, али да ипак човек, појединац, чак и када о историји много зна, односно када показује интерес или напор да учествује у њеном обликовању, не може ништа значајно променити нити на било који упечатљивији начин утицати на механизам који се развија и напредује по својим унутрашњим законитостима.

Наспрам Ветручићеве отворене незаинтересованости за историју и прошлост, што представља један од могућих егзистенцијалних модела, односно животних избора, активности и политичко деловање фотографа Вранеша,⁹⁵ Милана Кошутућа и Адама Распоповића јасно показују намеру да се оствари друштвено-политички ангажман, посредно и да се остави неки траг у историји.

Могуће политичко деловање у Вранешовом случају сугерише читање ријечког *Новог листа*, чији је издавач и новинар био Франо Супило, „један од горљивих присталица хрватско-српског јединства и заједничке акције Хрвата, Срба, касније и Италијана, против Аустро-Угарске“ (СНЗ, 38).

Франо Супило – историјска личност – на нивоу обликовања фикционалног света романа значајан је и због чињенице да је послужо као прототип у обликовању лика Милана Кошутућа (уп. Обрадовић 2004: 112), што још једном потврђује став Линде Хачион да се историографска метафикција не одриче историје, односно да су аутори те врсте романа склони да користе историјске податке у истој мери у којој се према њима иронијски односе или их фалсификују.

Слично Супилу који је оптужен за велеиздају Аустроугарске, и Кошутућ је проглашен дезертером и кажњен због својих идеја о југословенском уједињењу. Заједничко им је и то да су заражени сифилисом, што је за последицу имало параноју, односно манију гоњења, лечени у лондонској болници и у Лондону и умрли, а чак се и време њиховог боравка и смрти у Лондону подудара.

Цитат из књиге Јосипа Хорвата *Супило – роман хрватског политичара* у значајној се мери подудара са описима Кошутућевог понашања у Лондону и Ветручићеве бриге за њега: „Пријатељи већ у те дане с највећом стрепњом слиједје сваки корак Супилов. [...] Отров убрзано делује, потреси бивају све чешћи, јуришају на Супилов мозак. Ријечи му остају несувисле, запада често у грчевит плач. Види сјене око себе које га прогоне [...] И лута по граду. Опасност је да кога не нападне, да не настрада у промету“.⁹⁶ Интересантно је да се у Супиловом случају, према сведочанству његовог нећака Ива Супила, неуспех политичке ликвидације након процеса који су против њега вођени покушао заташкати замком коју је и Кошутућ видео као могући узрок своје болести – реч је о подметнутој (згодној и паметној) жени која га је болешћу заразила.⁹⁷

⁹⁵ Тајанственост Вранешовог друштвено-политичког ангажмана сугерише недовољност и непотпуност будућих историја и хроника: „Једном ће неки локални повесничар открити име М. Вранеша као првог фотографа у месту – једног од пионира техничког прогреса – и пронаћи му име уклесано у камено обележје гроба, ако дотле кише све не сперу. А Иван Ветручић му се сада имена не може сетити; само фирма на којој пише М. Вранеш; Марко, Мирко, Милко, Матија, Марио, Милан, Марин?“ (СНЗ, 192).

О истоме сведочи и сећање Павла Јакшића на Ивана Ветручића: „А мој стриц, тај што је ногу изгубио прелазећи Албанију, Аписов близак сарадник, водио ме је у један биоскоп који је, јаво би га знао зашто, звао ‘Ватерло’ а држао га је неки стричев пријатељ, неки Далматинац, луталица, свуда је живео, ратовао с разним војскама и под разним заставама, причало се да га је одликовао лично Карло, престолонаследник аустријски, а да је касније био командант пука у Црвеној армији. И нико није знао зашто је заправо он у Београду, занимљив, загонетан тип, тако је загонетно и нестао, наводно га је Бухарин позвао натраг у Москву“ (СНЗ, 223).

⁹⁶ Преузето са <https://www.novilist.hr/nl/rodendan-novog-lista-sloboda-rijeci-i-sloboda-misli-vec-112-godina/>.

⁹⁷ Ветручићево дезертерство кореспондира са Матошевим, које се у роману такође помиње. Интересантно је да је у роману очигледан и анахронизам будући да је у новембру 1908. године Матош већ био помилован и вратио се у Загреб.

За разлику од Франа Супила који умире од сифилиса и не постоји неко друго могуће објашњење за његову смрт, Петковићев роман, баш као и у случају Ивана Ветручића, оставља простор за загонетку, односно размишљање о томе није ли Кошутинева параноја била оправдана.

Међутим, оно што је несумњиво и што алтернативу нема јесте већ поменути (ауто)поетички став да су људи објекти историје, трагична бића која у историјском (стварносном) контексту страдају и пате без обзира на избор који у животу и у односу на збивања око себе направе.

Питање о циљу којем воде животни избори сугерисано је већ приликом првог Кошутиневог појављивања у свету романа, на фотографији матураната, коју је израдио Иван Ветручић. Пре самог Кошутине, приповедач скреће пажњу на другог младића:

„Посматрачу прво пада у очи један ђак у трећем реду који у гесту дечачког изазивања иза професорових леђа високо диже ракијски или вински балон. Један старомодан педагог би на основу тога можда предвидео лошу будућност овог несташка и, бар што се његовог даљег школовања тиче, био би сасвим у праву: он никада неће завршити студије, али ће током студирања, управо захваљујући своме таленту за провокативне гестове, постати прворазредни полицијски конфидент. Службоваће потом с подједнаким успехом у многим полицијама што ће се измењати на овом тлу и умреће срећно, без бола, од изненадног срчаног напада, ожаљен од многобројне породице“ (СНЗ, 35).

С друге стране, озбиљан и одмерен, паметан и вредан, Милан Кошутин неће имати тако срећну судбину – умреће под неразјашњеним околностима, оптерећен (не)оправданим осећањем да га прогоне.

Иронија оваквог разрешења још је већа ако се у обзир узме како је отац Ивана Ветручића, Владимир Ветручић, предвиђао нешто сасвим друго – „[...] здраво, Милане, вратићеш се као адвокат, сви ћемо око тебе трчати, Владимир Ветручић љуби младића, Иван Ветручић стоји неколико корака даље, крај стубова аркада се слива киша, и овај мој ће ускоро на пут, али не на свеучилиште, у хусаре, ура, ура, што ћеш, сваком своје [...]“ (СНЗ, 44).

Пукотина у заузетом егзистенцијалном ставу наслућује се код Кошутине у тренутку када са Вранешом коментарише Ветручићеве договорштине и смешне ситуације у које је у Београду упао: „Сада се и Кошутин смеје, баш као у кинематографу, право у кишницу; један велики талас пребаци читаву риву и зазвечаше стакла на Американчевој кафани, ипак му завидим, каза тихо Кошутин зурећи у морску пену што се сливала низ стакла“ (СНЗ, 63).

Размишљање о могућим разлозима ове несразмере води до неколико закључака. У лику Милана Кошутине представљене су кобне последице људске решености да се дела у оквирима одређене идеологије. Парадоксално је да несумњиво интелигентан и самосвестан Кошутин, који у гимназијским данима учача прави смисао свог положаја на размеђи између побуне и прихватања,⁹⁸ касније постаје заточник друштвено-политичког ангажовања и идеја о јужнословенском уједињењу. Вођен њоме и визијом ослобођења од аустроугарске власти, које ће донети социјални и економски напредак, Кошутин долази у Београд, где ће се заразити сифилисом. Упоредо са тиме, мења се и његово некадашње дивљење Ветручићевом доследном дефетизму. Кошутин осуђује Ветручићеве особењачке склоности и посвећеност приватним интересовањима, ван (идеолошког) размишљања о колективном добру.⁹⁹

⁹⁸ „И мада је био бриљантан ђак, Кошутин је гимназију мрзео; мрзео ју је зато што је сматрао да је права сврха школе да од деце ствара будуће добре грађане државе, али је он ту државу мрзео више но школу. Себи је, опет, замерао што ту мржњу и презир испољава искључиво на литерарном, дакле теоријском нивоу, понајвише у саставима које је читао на скуповима литерарне дружбе. Али у школи, као ученик, деловао је беспрекорно, што значи, схватао је да у оном најбитнијем делује као беспрекоран грађанин те државе и ту литерарна мудровања мало помажу. Броба против једне државе захтева борбу против њених институција, а војска и влада никако нису једине; гимназија је, знао је Кошутин, била прва, и он је сувише добро мислио да би се могао заварати како литерарна скупина представља неки озбиљнији вид отпора.“ (СНЗ, 37)

⁹⁹ О томе више видети у: Марковић 2020б, стр. 73–83.

Историја, једним делом симболички представљена у Кошутећевом сифилису, у исто време људе води и ка подложности идеологијама и ка сумњи у „свете“ ствари. Тако се и Кошутећ мења, и то у правцу Ветручићеве незаинтересованости за историју.¹⁰⁰

Иако лишен интересовања за историјска збивања чији је сведок, Ветручић ће, баш као и Кошутећ, морати да плати свој дуг историји (в. Јовановић 1985, Кордић 1986), оличеној у ружичастом Мефисту. Како је у есеју „Историја као судбина“ Петковић написао: „Историја се игра не само онима који су жељни једино да побегну од ње, већ и онима који се грчевито боре за свој положај у њој“ (УВ, 85).

Ипак, ваља имати на уму да се у случају Ивана Ветручића може говорити о два егзистенцијама. Земаљска је свакако одређена историјом и има свој трагични крај, али двострукост, као основно Петковићево поетичко начело, у случају овог јунака огледа се у могућности двоструког разрешења загонетке о Ветручићевој смрти. Иако је цена скупа, а реч је о свесном животу, Ветручић, захваљујући елементима фантастике у овом Петковићевом роману, можда успева да пронађе излаз. Реч је о оном суштинском освајању „радикално друкчијег простора“ (УВ, 86), које је удружено са мистичном метаморфозом лика, а који на наративном плану одговара афинитету историографске метафикције ка отвореном крају текста.

2.6.3. Судбина и коментари

У роману *Судбина и коментари* се, слично *Сенкама на зиду*, приповеда о догађајима из бурних времена. Сиже романа почиње у марту 1806. године у јеку Наполеонових ратова, а фабула обухвата не само прву деценију 19. века (у оквиру ње и почетак Првог српског устанка), већ и сам почетак 18. века, и догађаје из друге половине 20. века (1948. годину, непосредно пре објављивање Резолуције Информбироа, и 1956. годину, тачније устанак Мађара против комунистичке владе Мађарске и њених совјетских покровитеља, који је трајао од 23. октобра до 10. новембра). Међу тематизованим периодима доминира доба Наполеонових ратова, што има специфично симболично значење, будући да је управо крај 18. и почетак 19. века време у којем се међу европским народима у пуном замаху развија свест о историји.¹⁰¹ Притом ваља имати на уму да је стицај историјских околности снажну свест о историји и неопходности успостављања и неговања националног идентитета у српском народу развио и раније. О томе сведочи и Петковићев роман, који прати неке од кључних тачака успостављања и угрожавања националне историјске свести, као и различите (историографске) видове и процесе њеног заснивања.

Мноштво података везаних за ток Наполеонових ратова, односно сукоба француске са руском, енглеском и аустријском војском (наизменично и променљиво) одговара чињеницама званичне историографије, што се може рећи и за наративно представљање најважнијих тренутака дипломатске и политичке мисије грофа Ђорђа Бранковића, као и фиктивно уобличавање антисовјетске револуције у Мађарској, при чему се, пре свега, мисли на њен општи ток и временски распон, укључујући окупљање студента на Бемовом тргу у Будимпешти, напад Совјета, као и помињање Имреа Нађа, Јаноша Кадара, Михаља Фаркаша и Мађаша Ракошиа. Интересантно је да се у роману (уз мноштво вешто инкорпорираних документарних чињеница) подршка пољском реформисти Владиславу Гомулку пружа крај споменика Јозефу Бему, Пољаку који је био генерал Лајоша Кошута, чиме се револуција из

¹⁰⁰ Та промена наговештена је и новим, другачијим Кошутећевим тоном – „[...] он сада говори спорим и одмереним гласом, друкчијим од оног жустрог тона по којем га [Ветручић, Н. Ж.] памти из гимназије и кратког београдског сусрета“ (СНЗ, 188).

¹⁰¹ Ђерђ Лукач истиче да су „тек Француска револуција, ратови Револуције, Наполеонов успон и пад учинили [...] историју масовним доживљајем, и то у европским размерама“ (1958: 13). Француска револуција је, према мишљењу овог аутора, интензивирала „осећање да постоји историја, да је та историја непрекидан процес промена и, коначно, да та историја непосредно утиче на живот сваког појединца“ (1958: 13).

1956. повезује са револуцијом из 1848. године, а српски избор између завађених страна (аустројске и мађарске) револуцију из 19. века повезује са временом великих сеоба, тачније са патријархом Арсенијем Чарнојевићем, који се на самом почетку 18. века одлучио да подржи цара Леополда I, против чије владавине су се побунили Мађари, на челу са грофом Фрањом (Ференцом) II Ракоцијем.

На слични начин су предочене и околности претварања Трста у водећу аустројску трговачку луку, економске промене које је слободна трговина омогућила,¹⁰² односи српске и грчке тршћанске заједнице, историја градње и спор око цркве Светог Спиридона и тако даље.¹⁰³

Међутим, помињање мира у Кампо Формију, коалиције Енглеске, Русије, Аустрије и Шведске против Наполеона, битке код Трафалгара, битке код Аустрелица, формирања и распадања Републике Седам Острва, мира у Братислави и многих историјских личности не значи да се аутор у потпуности приклања чињеничној фикцији и верно реконструише догађаје с почетка 19. века.

Скривена, али постојећа размимоилажења са чињеницама званичне историографије¹⁰⁴ сведоче о вештом подривању привида доследног поштовања документарности, чија је функција откривање наратива, а тиме и историјског наратива, као конструкције у којој *догађај* и *чињеница* нису синонимни појмови (Хачион 1996: 207) и чиме се, у постмодерном приближавању фикције и историографије, упућује на плуралитет истина. Још једном се ваља вратити на запажање Линде Хачион да се у историографској метафикцији документарне чињенице намерно фалсификују са циљем да се истакне стална могућност намерне или ненамерне грешке у историјском писму (Хачион 1996: 193). Викентије Ракић о томе у роману *Судбина и коментари* кратко каже: „И савестан човек и историчар може да погрешити“ (СИК, 184).

Једно од таквих размимоилажења представља фиктива историја породице Ризнић. Одлазак Јована Ризнића, сина угледног трговца Стефана Ризнића, у Одесу у роману је трансформисан у одлазак Стефана Ризнића са познатом глумицом и половином глумачке трупе (којој је припадао и глумичин муж) (уп. Марчетић 2009: 68).¹⁰⁵ Таква модификација има семантичку вредност – мелодрамски елементи са призвуком скандала доминирају у односу на разлоге економске и практичне природе (који су, документарно, били одлучујући) – одговоран

¹⁰² Целокупни процес започео је 1716. године Патентом о трговини, којим је омогућена слободна пловидба по Јадрану. Године 1719. Трст је прокламован за слободну луку, а роба је ослобођена од царине. Марија Терезија је 1725. године донела указ о новим повластицама, а 1769. Трст је проглашен за слободни поморски град. Крајем 18. века град је био политички аутономан, имао је свог гувернера, своје статуте и законе и био најважнија лука Беча (в. <https://italia.rastko.net/delo/13711>). Таква атмосфера верно је дочарана у роману, где се истиче неповерење Тршћана према придошлицама и њихов став да су управо поменути патенти и уредбе допринели пропадању угледних аристократских породица, односно некадашњег Трста.

¹⁰³ Историјска истина негде је реконструисана и уткана у фикцију до најситнијих детаља: тако се истиче да је Доситеј био гост у кући породице Теодоровић, помиње се заточеништво Јова Куртовића за време друге француске окупације Трста, као и то да је овај угледни српски трговац отварао нове трговачке путеве према Левенту и Америци (в. <https://italia.rastko.net/delo/13711>).

¹⁰⁴ Размимоилазе се историји познати и фиктивни оквири управљања грофа Бриђида. Гроф Помпео Бриђидо био је гувернер Трста од 1787. до 1804. године (у роману се каже да је био гувернер више од двадесет година), што значи да није могао бити гувернер Трста у време када је Волков био у њему.

Стефан Ризнић није био ожењен Катарином Ризнић, већ му се тако звала кћер.

Такође, не помиње се чињеница да је Доситеј Обрадовић био учитељ Јована Ризнића.

У роману се наводи и да је Херкуланум откривен пре Помпеје, 1719. године, што такође није тачно, јер је он откривен 1709/1710. године.

¹⁰⁵ Ризнићи су имали велику флоту галија, изградили су разгранату трговачку мрежу и убрајали се у најбогатије тршћанске трговце. Због невоља за време француске окупације Трста Јован Ризнић је 1809. напустио Трст и преселио се у Одесу, која је постала ново седиште његовог трговачког царства, а он је постао најбогатији трговац у том граду. Познато је да је са собом из Трста повео групу италијанских певача и у Одеси иницирао настајање опере италијанског типа.

(в. http://srpskaenciklopedija.org/doku.php?id=%D1%98%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BD_%D1%80%D0%B8%D0%B7%D0%BD%D0%B8%D1%9B, в. <https://italia.rastko.net/delo/13711>)

трговачки и прорачунато финансијски потез задобија елементе афективног вођења страстима, због чега интерпретација одређених догађаја добија потпуно другачија семантичка усмерења.

Важно је приметити да критичком преиспитивању прошлости не доприносе само фиктивна изневеравања документарних података, већ и њихова верна реконструкција – слично важи за причу о сукобу српске и грчке заједнице око црква, која доводи до парадоксалних „замена“ важних светаца-заштитника, као и за причу о томе како у Трсту „осиромашени патрицији постају јакобинци“ (СИК, 125).

Романескни простор друге књиге такође у великој мери свој одраз има у историјској стварности. Елементи градског језгра, познати тргови и институције, њихов изглед – све је верно реконструисано. Та реконструкција се некад реализује до најситнијих детаља (на пример, помињање се главно место за окупљање госпде на Великом тргу (Piazza Grande)), због чега је могуће у потпуности замислити план и слику града Трста, као и живота у њему на почетку 19. века.¹⁰⁶

На тај начин се, у извесној мери, преиспитује постмодернистичка претпоставка о непостојању (чињеничне) истине у фикцији, о укидању стварносне референце, што, с друге стране, потврђује идеју Линде Хачион да историографска метафикција „има претензије према некој врсти [...] историјске референце“ (1996: 77).

Ипак, потврђивање означеног типа референце није једина намера наратора/аутора и она се, на првом месту, изневерава у поменутиим поигравањима са чињеничном историјском истином. Обликовање фикционалног света романа *Судбина и коментари* само је наизглед реалистично. Привид представљања (историјске) стварности начет је успостављањем паралелног света – у фантастичним просторима привиђења/сна/визија сусрећу се ликови који по законитостима реалног света и линераног времена никако не могу бити савременици.¹⁰⁷ Уплив фантастичног у реални свет потврђен је недоумицама које ни ликови ни читаоци не могу разрешити (а те недоумице су у значајној мери везане за природу појединих сазнања која поседује иконописац Спиридон). Синхронизитет времена остварује се у вези са мотивом сна, за који Јасмина Врбавац истиче да је „чест мотив постмодерне фантазмагоричке књижевне игре, али и метафоре којом се указује на идеју о постојању паралелних светова“ (2011: 20).

Елементи фантастике кореспондирају са постмодерним обликовањем текста отвореног значења. Неразјашњена судбина Павела Волкова представља иронијско наличје наратива о Одисеју (в. Лиотар 1988), односно његовом повратку кући – поверење у велике наративе више не постоји, као што не постоји ни поверење у телеолошку заснованост историјских кретања и индивидуалне судбине у њима – па тако ни постмодерни Одисеј не може да се након проживљених авантура врати кући, јер нити је кућа (у метафоричком смислу) иста као што ју је оставио, нити је он исти онај који је из Русије кренуо. Отворена деградација мита о Одисеју на индивидуалном плану кореспондира са лутањима на колективном плану (при чему се, на првом месту, мисли на судбину српског национа и руске морнарице).¹⁰⁸

¹⁰⁶ Тачно је представљена локација цркве Светог Спиридона, њена позиција у односу на Канал Гранде и цркву Сан Антонио Нуово, позиција палате Куртовића на Тргу Понте Росо (Ponte Rosso), а чак се помињу и чувени Казино Нобиле и Кафе Карара на Великом тргу (Piazza Grande) у Трсту (в. <https://italia.rastko.net/delo/13711>). Наговештена је и грађанска навика српских угледних породица да одлазе у позориште (познато је било позориште Сан Пјетро у сали Palazzo di Citte, а породица Ризнић је имала ложу у Театру Верди).

Такође, историјски је познато да је Доситеј Обрадовић у Трсту највише времена проводио са Павлом Соларићем, Атанасијем Стојковићем и Вићентијем Ракићем (в. <https://italia.rastko.net/delo/13711>).

¹⁰⁷ Јасмина Врбавац приметила је у романима Радослава Петковића „пропустљивост историјских и временских мембрана која допушта да се јунаци крећу кроз простор и време тражећи сопствену причу-живот-судбину, мењајући историјске тренутке и повезујући их у целовито бивствовање и безвременост“ (2011: 18–19).

¹⁰⁸ Можда је то разлог следећег (мета)наративног коментара: „У том часу је Крф престоница једне фантазмагоричне државе под називом Република Седам Острва – осим Крфа је сачињавају: Паксос, Антипаксос, Санта Марија, Кефалонија и, **обратити пажњу**, Итака“ (СИК, 46, подвукла Н. Ж.). Једнако сугестиван је и следећи цитат: „На крају ове тужне одисеје, милошћу Салтанова Војнович је задобио команду над делом мртвачке поворке када су, напослетку, њени гробови били одређени“ (СИК, 311).

Систем референци обогатен је и оснажен референцама историографске и фикционане природе, посредством којих читаоци и романескни ликови-читаоци стичу знања о прошлости. Тиме се потврђује постмодерна идеја да је знање о историји посредовано текстовима о њој, да је прошлост пре сазнања увек већ интерпретирана, да су нам доступне интерпретације, односно семантички/идеолошки обогатене чињенице, а не историјски догађаји (в. Хачион 1996).

Тако се о пројекту изградње снажне руске морнарице говори из перспективе Орфелиновог *Житија краља Петра Великог (Историја о житији и славних делах великаго государја и императора Петра Перваго)*, а о реформама у Русији тога доба на основу *Етике Доситеја Обрадовића*. О сеоби Срба 1690. године и о грофу Ђорђу Бранковићу сведоче одломци из *Историје разних словенских народа* Јована Рајића и Орфелинова песма *Плач Србије*, као и знаменита монографија Јована Радонића. О трагичној судбини дукљанског краља Владимира сазнаје се на основу одломка из *Летописа попа Дукљанина*, односно *Славеносрпских хроника* грофа Ђорђа Бранковића и *Истрије разних словенских народа* Јована Рајића, у коју је укључено оно што је већ постојало у *Славеносрпским хроникама*.

Индивидуална интерпретација историјских епоха и збивања посредована је цитатима, парафразама и алузацијама на документарну и псеудодokumentарну грађу – помињу се писмо Плинија Млађег, мемоари Наполеона и Јохана Ренера, личног секретара грофа Бранковића, као и успомене капетана Сафонова и мемоарски записи, односно „вежбе из сећања“ Павла Вуковића. Функција њиховог помињања је да се укаже на постојање личних, паралелних историја, оних које се обликују у сећањима људи, и самим тим подлежу појединачној интерпретацији која се, најчешће, не подудара са званичном, фактографском историографијом. Такви су и извештаји које Волков из Трста шаље својим претпостављенима и који се временом из поузданих обавештења трансформишу у анализу и бележење успутних мисли других људи и измишљотине. Тако се у роману посредно указује на то да су људи, као учесници и сведоци историјских процеса, ускраћени за свеобухватан и поуздан увид, односно да су „епистемолошки ограничени“ (Хачион 1996: 206) у намери да спознају прошлост.¹⁰⁹

У Петковићевој историографској метафикцији удружују се историјске личности и фиктивни ликови. То удруживање подразумева трансформацију историјске личности у фиктивни лик, чија се фикционалност заснива на сплету текстуалних и културноисторијских асоцијација које одређена историјска личност изазива. Историјске личности које имају важну улогу у роману Радослава Петковића најчешће су писци и историографи, односно значајне личности наше културне историје – и на основу тих елемената оне и задобијају фиктивну аутономију.

Доситеј Обрадовић и Викентије Ракић постају симболи супротстављених идејних система (просветитељске вере у рацио, и хришћанске вере у чудо), односно вере у могућност самосталног управљања личном судбином и скептичног става према тој могућности. Захарије Орфелин постаје симбол тајанства приповедања,¹¹⁰ док гроф Ђорђе Бранковић, захваљујући *Славеносрпским хроникама*, постаје литерарни симбол могућности да се „својој судбини каже не“ (СИК, 430), што је у литератури већ примећено.

На основу свега до сада реченог, могуће је закључити да је у роману *Судбина и коментари* остварен, за Радослава Петковића, карактеристичан „поетички приступ мешања повести и приповести где је линија између историографског и наративног, прозаистичког, измишљеног, односно линија између фикције и факције танана јер се и историјска фактографија доживљава као наративија са елементима фиктивног“ (Врбавац 2011: 18), чиме се, у ствари, обликује једна псеудохроника, односно псеудоисториографија.

Све до сада речено сведочи у корист идеје Линде Хачион о томе да постмодерни роман није аисторијски, већ да подразумева критички приступ историји.

¹⁰⁹ Уп. Марковић 2017а: 189.

¹¹⁰ В. <http://sveske.ba/bs/content/zid-istorije-senke-priповедanja>.

Будући да је историјска свест српског народа првобитно везана за епску народну поезију, у роману *Судбина и коментари* уочава се критичко преиспитивање колективне визије историје, која обједињује фикцију и илузију о историјској веродостојности, а заснива се на епској идеализацији и хиперболизацији¹¹¹ (уп. Марковић 2017а: 185).

Народна епска поезија настаје као резултат процеса у којем се историјски догађаји трансформишу у фикционалне чињенице – истина догађаја се у том процесу изневерава, они се интерпретирају са становишта колективне идеје, односно намере. Критичка историографија оповргнула је чињеницу народног предања о Вуку Бранковићу као издајници на Косову или о Вукашиновом убиству Уроша Немањића. Иако народно предање у одређеној мери упућује на симболички смисао историјских догађаја (чему се у роману приклања Викентије Ракић), несумњиво је да оно није истоветно историјској истини и да наставља да постоји у писаној историографији (између осталог у *Хроникама* грофа Бранковића) (уп. Марковић 2017а: 185).

У оквиру приповедања о Стојану Јовановичу, пародира се епска формулативност – израз „помоз’ Боже и срећо јуначка“ употребљава се неадекватно и по аутоматизму. Деградира се и Вукова визија доброг епског певача, јер Стојан Јованович бледо сећање на српску епску користи у формирању лажног породичног предања¹¹² (уп. Марковић 2017а: 186).

Епска свест и епски свет гротескно изобличени нестају са хоризонта модерног света који се рађа, па се, нимало случајно, живот Стојана Јовановича завршава у лудници.

Епске приче се откривају као лажне – „јуначке приче су најчешће неистините“ (СИК, 13).¹¹³ Да би прича постојала у дослуху са истином, она треба да буде „мало мање јуначка“ (СИК, 13).

Петковић иронизује епски дискурс, указујући на чињеницу да језик може скривати истину (иако такође сматра да је у језику скривена и традиција човечанства, те да је он неопходан за комуникацију). Иронизација епског дискурса евидентна је у следећем цитату:

„Зато, пошто је успео генерала извући са бојног поља, како би се јуначким језиком рекло, а заправо из све оне збрке крви, страха, блата и гована коју је Јован Вуковић гледао својим очима а потом се, штавише, са генералом успео пребацити преко Дунава, Јован Вуковић се на другој страни обрео као официр и носилац једне, истина ситне, племићке титуле. Тако су ствари дошле на своје место; генерала и грофа ипак је спасао, какав-такав, официр и племић; а његов син, сада већ рођени племић Стојан Јованович, касније ће у својим причама настављати са овим исправљањем прошлости тврдећи како је Јован Вуковић и у свом крају, негде у Шумадији, био угледан човек, штавише, у бици код Гроцке, он [...] је командовао једним одредом добровољаца“ (СИК, 14).

Иронијски отклон назире се и у представљању околности приповедања – слушаоци су незаинтересовани, а инспирација делом произлази из пића: „Првобитно аустријски, па пензионисани руски официр, причао је понајвише о својим прецима – који су, несумњиво, оличавали судбину читавог национа – о њиховим јуначким делима и мученичким смртима, а што су године одмицале и опадала отпорност према пићу, дела су бивала све јуначкија, а смрти све мученичкије“ (СИК, 21).

Ауторска историографија открива намере сличне онима које има колективна историја. На самом почетку модерне српске историографије стоје *Хронике* Ђорђа Бранковића, волуминозни историографски спис у пет књига, који настаје током грофовог заточења у Бечу

¹¹¹ У том смислу ваља поменути идеју Максимилијана Брауна о епском *идеолошком хиперболисању* (в. Браун 2004: 28–32).

¹¹² Пишући о механизмима настанка приватних, личних митова, који се заснивају на уверењима, Солар наводи како те приче имају митски статус – предања о славним прецима и члановима породице најчешће се сматрају у значајној мери истинитим (в. Солар 1988: 34–35).

¹¹³ „Када већ ничега опипљивог нема, настаје прича; она је била последње уточиште Стојана Јовановича и он је причао све што је о прошлости знао; а знао је мало – или је мислио како зна мало чега вредног приче – те је измишљао колико је умео, а испоставиће се да и те како уме; речју, лагао је много и бесомучно“ (СИК, 20).

и Хебу (Ређеп 2004: 5). Бранковић исписује историју света од његовог постанка до 1705. године, постајући тако јунак свог дела и настојећи да докаже „своје деспотско порекло и повеже историју свога народа са судбином других народа југоисточне Европе“ (Ређеп 2004: 6). *Хронике* настају из жеље да се оснажи свест о историјском континуитету српског народа и сачува његов национални идентитет у тешким околностима туђинске власти, али и да се заснује нов и другачији идентитет самог грофа (уп. Марковић 2017а: 186–187).

Гроф Ђорђе Бранковић писао је своје дело користећи домаће и стране изворе – уносећи неке њихове делове, некада као цитате, некада као парафразе, скраћујући их и комбинујући, вођен сопственом визијом српске историје (в. Ређеп 2004: 6). Бранковић је богату грађу користио на особен начин – „он дословно преписује када верује писцу, препричава или скраћује ако сматра да нема потребе да све пренесе, мења ако му се не уклапа у концепцију, изоставља када жели да прећути“ (Ређеп 2004: 250), што сведочи о историографском дискурсу као селективном, конструктивном, интертекстуалном и идеолошки условљеном (уп. Марковић 2017а: 187–188).

Зато се о гласу грофа Ђорђа Бранковића, који до садашњости романескних ликова и садашњости читалаца долази захваљујући *Славеносрпским хроникама*, може рећи да је то глас који „не само што допире из дубина времена већ, штавише, преноси и гласове других, већих дубина, које је сам једном ослушкивао, гласове који су, наравно, измењени његовим слушањем, потом његовим гласом, уским прорезом у којем је он, једном, постојао, као што ми постојимо сада, па преносимо тај глас даље, мењајући га опет до неприпознатљивости“ (СИК, 262).

Други важан историографски текст је *Историја разних словенских народа* Јована Рајића, која се ослања, између осталог, на *Хронике* Ђорђа Бранковића. Алудирањем на тај податак, као и на чињеницу да је Рајић грофа Бранковића сматрао деспотом, у роману се проблематизује историчарева увереност у објективност историјске истине.¹¹⁴ Иронично је и то да је у текст Рајићеве историје, преко Бранковићевих *Хроника*, доспело и народно предање, у чију је веродостојност сам Рајић сумњао (в. Деретић 1969: 27–28).

Иронични постмодерни доживљај Рајићеве заблуде у роману је наглашен насловом поглавља „Историчари и фалсификатори“ – „За једног историчара од професије може бити сасвим забрињавајућа мисао да је један фалсификатор, читаво столеће, био главни извор иначе поштеним историчарима, какав је био Јован Рајић“ (СИК, 334). Поменути коментар наставља се у правцу проблематизовања поверења у објективну, научну истину: „Истина, ако човек с временом стекне више смисла за иронију, овакав податак га може забављати. А понешто ће му и говорити – нешто од оних непријатних истина на које људи често заборављају“ (СИК, 334).

И у четвртом Петковићевом роману историја је представљена као људска конструкција, која се упознаје кроз документе, сведочанства и архивску грађу, што значи да је поменути процес условљен и одређен текстуалношћу (Хачион 1996: 37). Одабрани историографски текстови, инкорпорирани у приповедни ток романа, провоцирају епистемолошке и онтолошке дилеме у погледу статуса историје, сведочанстава о њој, метода и начина стицања знања о прошлости и суштинске природе текстова које људи о прошлости и садашњости исписују.¹¹⁵

Рајићева *Историја* представљала је извор за многа књижевна дела, чиме се поново упућује на преплитање ова два дискурса, али и на преплитање двеју култура: „*Историја* је уз народну поезију била најважнији извор из којег су српски писци црпили мотиве, теме и идеје за своја књижевна дела са тематиком из српске, македонске и бугарске историје. Дела настала под тим двоструким утицајем [...] показују међусобно прожимање, преплитање и укрштање два гледишта на нашу народну прошлост; та два гледања представљају посебан израз двеју

¹¹⁴ Јован Деретић наводи како Рајић пишући *Историју* није успео да оствари своје озбиљне научне претензије (в. Деретић 2007: 447).

¹¹⁵ Уп. Марковић 2017а: 190.

култура, врло удаљених, иако припадају истом народу: грађанске културе угарских Срба и патријархалне културе српског сељаштва под Турцима“ (Деретић 1969: 27).

Међутим, управо роман *Судбина и коментари* проблематизује могућност прожимања ових двеју култура, испитујући моћ фиктивног да утиче на начин на који се реалност перципира – оно што се прихвата као истина само је интерпретација већ конструисане представе. Непријатно изненађење Тршћана током сусрета са једним од представника устаника открило им је „колико се приче које неко прича или чује могу разликовати од онога што се заправо збива“ (СИК, 209).

Павел Волков у Трсту чита Рајићеву *Историју* и Доситејеву *Етику*, прво дело српске књижевности на које је поменута *Историја* утицала (Деретић 1969: 28). У оквирима Доситејевог дела, елементи историографског текста тумаче се из нове, просветитељске перспективе, такође и под утицајем *Етике* Франческа Соаве. Доситеј примере из српске историје користи као илустрацију етичких и филозофских ставова (Деретић 1969: 28). Осуда Вукашина Мрњавчевића у *Етици* у контексту Доситејеве идеје о значају познавања (чињеничне) истине, која је залог исправног поступања и људске среће, сведочи о особеном парадоксу – историјски примери у Доситејевој књизи не одговарају знањима критичке историографије.¹¹⁶

Алудирање на најзначајнија историографска дела 18. века сугерише идеју о историји као конструкцији. Романа *Судбина и коментари* открива да су историјски извори „колико год да се чине објективни [...] само још једна серија међусобно повезаних текстова подложних вишеструкој интерпретацији“ (Батлер 2012: 44) (уп. Марковић 2017а: 190).

Вешта игра документарним и текстуалним референцама и разгранати спектар интертекстуалних веза у роману омогућили су да се са критичке дистанце приступи прошлости актуелизованом у њему те да се испита онтолошки и епистемолошки карактер текстуалних сведочанстава о њој. Истина прошлости још једном се потврђује као несазнатљива и неухватљива јер је човек непоздани сведок садашњости („[...] мноштво догађаја које човек види нису ништа друго до комадићи разбијеног огледала у којима се разбија и истински одраз лика“ (СИК, 405)), а самим тим и коментатор прошлости за све генерације које долазе. Све што се с пуно наде представља као документ и поуздано сведочанство тек је фрагмент, појединачна интерпретација, непоуздано сећање. Сваки од забележених коментара подложен је даљој интерпретацији, што усложњава низ креираних чињеница, које се са сваким новим кругом њихове актуализације удаљавају од почетне тачке – догађаја на који се односе.¹¹⁷

2.6.4. Савршено сећање на смрт

Смиривање карактеристичних одлика постмодернистичког модуса у роману *Савршено сећање на смрт* праћено је смањеним интензитетом отвореног приповедачевог уплива у свет текста. Семантика Петковићевог дела заснива се, првенствено, на распореду појединачних поглавља романа, њиховом међусобном допуњавању и огледању, као и њиховом самосталном, засебном значењу. Тако приповедач оставља читаоцима да сами донесу закључке о историји, а скептичну ноту у гласу дели са јунаком-приповедачем значајног дела романескне приче – (монахом) Филарионом. Приповедачев утицај на читаоце у погледу заснивања јасног става о историји највише се огледа у одабраним и у наратив инкорпорираним одломцима из хроника, сећања и тако даље.

И у композицији романа евидентно је да тема несазнатљивости и непознатљивости историје и њених догађаја, односно чињеница не заузима доминантно место – она је важна

¹¹⁶ Уп. Марковић 2017а: 189–190.

Адријана Марчетић примећује како је приповедање о српским трговцима у Трсту основа за иронизацију Доситејевог просветитељског пројекта и наивног хуманизма (2009: 83).

¹¹⁷ Уп. Марковић 2017а: 193.

тема тек почетног дела текста, и замењена је романескним промишљањем о човековој улози и позицији у колоплету историјских догађаја, посматраној из перспективе античких филозофских учења. Тако роман *Савршено сећање на смрт* у пуној мери тематизује другу важну тему у оквиру Петковићевог размишљања о историји, и њеном односу са човеком/појединцем.

Иронијски став приповедача према легендама, предањима и пророчанствима уочава се и у петом Петковићевом роману. Поменути став једним својим делом произлази из контраста који постоји између наде скривене у есхатолошким предањима о паду Града (где се увек назире и могућност, временски ближег или даљег, спаса и опоравка) и неумитне историјске нужности, која без обзира на напоре појединаца и колектива, попут бујице разара све (метафоричке и праве) одбрамбене бедеме Града и Царства.

Иронија израста из несразмере надања и историјске збиље, па се тако у роману приповеда како су се становници Града склонили у два црквама, у цркви Свете Теодосије, којој се ближио празник, и цркви Свете Мудрости, јер је постојало сведочанство о томе како непријатељ никада неће ући у њу јер ће је штитити анђео са пламеним мачем. Након представљања предања следи и приповедачев коментар: „Анђела није било и малобројни браниоци су на вратима пружили последњи отпор, а цркве су победоносним војницима постале некаква врта складишта људске робе“ (ССНС, 34).

Демистификација легендарног одликује и тумачење постанка предања о свештеницима који су чудесно нестали у тренутку када су Турци ушли у цркву Свете Софије и који и данас, у за људе скривеним просторијама ове цркве, држе службу. Наиме, приповедач открива како је султан Мехмед наредио да се неколико Грка који су се сакрили у цркви и неколико свештеника који су се крили у олтару пусте на слободу.

Примећујући да, зависно од тога да ли су их причали Грци, Италијани или Турци, легенде о погибији цара Константина XI описују различите верзије његове смрти и места на којем је погинуо, приповедач помиње једну у којој Богородица од цара преузима круну и скиптар, за чиме следи и његова назнака како Константин круну није имао, јер никада није био крунисан, због проблема око Уније.

У вези са хришћанском легендом о месту цареве погибије помиње се како су Турци знали да га је анђео претворио у мрамор и сакрио у подземну пећину у близини Златних врата, због чега су та врата зазидали. Међутим, приповедач поново читаоцу ставља до знања да ни то „није потпуно тачно, јер су, највећим делом, Златна врата зазидана још пре турског освајања“ (ССНС, 40).

Поводом прича које су кружиле о магијском обреду извршеном у цистерни, наратор примећује да „свака легенда има разне облике, као Протеј и она се мења и преображава по потребама оних који је чувају и шире“ (ССНС, 128).

И Филарион сведочи о својој и уопште византијској подложности измишљању прича, наводећи како је после краткотрајног сусрета са царем на константинопољским бедемима данима касније свима који су га желели слушати причао о томе – „ми Римљани из Константинополиса увек смо волели приче, истините, а поготово лажне, о својим царевима“ (ССНС, 74). Због тога се трудио да сопствену причу учини достојном теме и претходних примера – „измишљао сам свашта, поготово о његовом лицу и погледу који је као продирао у само људско срце, тако да ни данас не умем право рећи шта сам заправо видео. [...] Не знам, можда сам и ово измислио, можда сам лажући бескрајно дуго друге слагао и сам себе“ (ССНС, 75). Филарион такође наводи како је та прича била исплетена од чињеница, жеља и уображења – „други су то осетили и у те пукотине кренули да гурају своје жеље, снове и уображења. Тако расту легенде; а онај који их је зачео више ту нема никаквог утицаја“ (ССНС, 80).

Ткање византијских прича повезано је и са чињеницом да је, како Филарион примећује, „много тога [...] без трага или макар видљивог трага, нестало на Пелопонезу и у читавој Хеладии а нама је преостало само да замишљамо, сањамо; уистину сањамо, да стварамо слике, лелујаве и непоуздане, као што су оне у сновима, а да сами при томе не знамо нити има начина

да сазнамо колико заиста одговарају ономе што је једном било и што покушавамо, макар овако, призвати“ (СНС, 13).

У том контексту ваља поменути и Филарионовог оца, официра Константина, који је своје приповедање о прошлости самеравао циљу који је код младих слушалаца желео да постигне. Филарион о томе сведочи следеће:

„Нама у кући [...] волео је да прича о славној прошлости, а оне скоро невидљиве фреске у дворани бивале су само подлога и подстицај; али данас, сећајући се његових прича, могу схватити колико је тога прочитао и знам да у том усамљеничком читању – којем се тако радо посвећивао – никако није могао налазити само славу и сјај, само оно што је погодно да се прича младићима као део војничке обуке [...]. Када је површно познајемо, историја је славна и величанствена; али, када дубље у њу заронимо, схватимо како су чак и тренуци великих победа често упрљани ситним гадостима, пакостима, људском незахвалношћу [...]. Пре нашег коначног растанка дивио сам му се као војнику; али већ сам доспео у оно доба у којем сам и сам почињао нешто читати и сазнавати мимо вештине баратања луком, те су се јављале, макар тихо и кроз зубе изречене, и прве двосмислене речи што најављују подсмех – војничина – али данас, када се сећам његових речи, његових прича, још више ме мучи тајна онога што никада није говорио“ (СНС, 49–50).

Исти расцеп између оца и сина десио се на пољу поверења и занесености у епски свет традиције. Филарион помиње како је његов отац волео песме о јунаку без страха и мане Диогенису Акрити, али затим додаје: „Одавно се не усуђујем да те старе песме поново читам. Не бих волео да ми сада, тако промењеном, тако друкчијем, изгледају смешно“ (СНС, 78).

Приповедач поводом сведочанстава о говору султана Мехмеда пре одсудне битке такође скреће пажњу на имагинарну природу историјског дискурса који се води већ утврђеним моделима. Каже се како је у свом шатору Мехмед „по обичају војсковођа и овог и ранијих времена, одржао говор. Тај говор је забележио историчар Критовулос, који је, као и сви Грци тога времена, пажљиво проучавао Тукидида и стога забележени говор више представља оно што је, по Критовулосу и Тукидиду, један велики војсковођа требало да каже [...] него оно што је стварно рекао, али суштина је ту“ (СНС, 23–24).

Овај цитат подсећа на запажање изнето у тексту „Досадни писар и Муза“ у вези са записаним говорима:

„Али, текстови античких и каснијих говора не само што су зависили од памћења него су, у много чему, зависили и од укуса онога који их је записивао, дакле, једва да их можемо сматрати нечијим говорима, већ, у најбољем случају само интерпретацијом нечијег говора ако не и ‘узорним говором’. Да ли пред собом уопште имамо текст онога што се говорило или се, у ствари, сусрећемо са оним што је, по аутору извештаја у којем се овај говор налази, у тој ситуацији требало да се каже?“ (ВИ, 188).

Када цитира византијске хроничаре и историјска сведочанства уопште, приповедач бира оне делове који сведоче о занимљивом односу историографског и фикционалног дискурса, или пак о тужној судбини Источног римског царства, коју никакви напори нису могли да промене или ублаже.

Један од таквих цитата је одломак из *Историје* византијског историчара из 7. века Теофилакта Симокате, најављен коментаром да овај саветник цара Ираклија „указује на значај проучавања историје која јесте нека врста сећања, макар и лажног“ (СНС, 36).

Истичући како је проучавање историје у ствари највећи врхунац људског искуства, односно поучаватељ духа, Симоката наводи како за оне који су жељни учења ништа не може бити привлачније од историје. Међутим, византијски историчар као доказ за своју тврдњу наводи Одисејево приповедање о пустоловинама које се веома допало Феничанима: „[...] поклонили су му силну пажњу и нису за његове дуге приповести осетили икакав замор, иако је описивао многобројне недаће које је доживео. Јер, што су више слушали, желели су више

да чују и тако су са лакоћом прихватили чудну повест“ (СНС, 36). Симоката закључује да су песници највештији у поучавању јер схватају колико људски дух воли приче зато што је, с једне стране, жељан сазнања, а с друге, необичних повести. Иако о творевинама фикције Симоката говори као о измишљотинама, па чак и бесмислицама, он не пориче сазнајну моћ песничке речи и доводи је у непосредну везу са историјом. Јер одмах након излагања о привлачној моћи песništва, историчар наводи да је историја заједничка учитељица свим људима, која „показује који правац треба следити, а који избегавати као бескористан“ (СНС, 37). Она „пресађује плодове великог искуства у нове околности и тако можемо предвиђати оно чему бисмо иначе били поучени самим током времена“ (СНС, 37).

Изабрани и цитирани одломак из једног историографског дела важан је и због тога што се у њему познавање историје и историографски дискурс доводе у директну везу са разумом. Разум је божански дар, „помоћник природе“, он помаже да човек открије све што је природа сакрила од њега, „ствара поезију и музику и теши душу, блажећи несклад и доводећи звукове у хармонију“ (СНС, 36). Симоката истиче да је ипак најважније од свега то што разум „пружа слушаоцу уживање у ономе што одражава највећи врхунац искуства, а то је проучавање историје која је поучаваоца духа. За оне жељне учења ништа не може бити привлачније од историје“ (СНС, 36). Важно је приметити како приповедач романа *Савршено сећање на смрт*, који као и остали Петковићеви приповедачи обликује једну псеудохронику, своју наративну делатност остварује тако да у први план истиче активности и силе које нису саобразне разуму. Дакле, он о историји размишља из перспективе заинтересованости за питагорејска и неоплатонистичка учења, и у исто време оставља неразјашњеном дилему о правој Филарионовој природи, сугеришући да је реч о бићу које не припада у потпуности људском свету, што касније потврђује лик Виловског у Петковићевој прози. Управо у том смислу, сам приповедач гради визију апокрифне историје, и супротставља се знањима званичне историографије.

Читав роман доводи у питање став да нас познавање историје може усмерити у добром правцу, односно спречити невоље, посебно ако се у обзир узме паралелна, алтернативна историја европског херметизма, односно окултизма, чију важну тачку представљају учења питагорејаца, Платона и неоплатониста, која су из Византије доспела у Западну Европу.

Недоумица у погледу коначних домета магијског обреда четворице младића у константинопољској цистерни за време Муратове опсаде Града 1422. године, са којом читалац бива суочен, може сугерисати да у историји постоји много скривених токова и узрока збивања који нам нису познати, као и чињеницу да се човек не окреће увек познавању историје и вођству разума, већ ирационалним, скривеним силама (попут младића Јована) или тајанственим видовима сазнања сопственог бића (попут Гемистоса Плитона), које подразумева и одустајање од претпоставке да човек на историју може утицати.

О приповедачевом ставу, како је већ речено, сведочи и природа текстова који су у роман инкорпорирани. Чак је и оно што на први поглед може деловати као класична историографска литература, каква је Симокатина *Историја*, у ствари референца која сугерише реторичку природу историографског дискурса и његову сличност са нарацијом. Наиме, познато је да је Симоката тежио оригиналном начину писања, због чега је, на пример, догађаје некада ређао нехронолошким редом, настојећи да обликује уметничку и стилску целину.¹¹⁸ Цитирање управо овог аутора интересантно је и са становишта Петковићеве тематизације прелазних времена – Симоката се сматра и последњим античким историчарем, односно историчарем који пише на прелазу из античке у средњовековну историографску традицију. Попут неких других византијских учењака, које Петковић радо помиње у *Византијском Интернету*, и Симоката је показивао интересовање за различите области људског духа: написао је *Природословна питања* и збирку песама у прози (*Етичке, буколске и љубавне песме*), а ова два списа била су много интересантнија читаоцима од његове *Историје*, што је појава

¹¹⁸ Подаци о Теофилаку Симокати преузети су са Википедије.

карактеристична за византијску културу и друштво, о чему је Петковић детаљно писао у *Византијском Интернету*.

Симокатино помињање може за читаоца романа *Савршено сећање на смрт* бити интересантно и зато што је свој спис композицијски и структурално уредио по угледу на античког историчара Тукидида, и Менандра Протектора, што упућује на нераскидиву везу античке и византијске културе – такође важну тему *Византијског Интернета*.

Занимљиво је и то што Симокатино дело одликује интертекстуалност, и присуство фантастике, као и то да су историчареви извори старија историјска дела, архивска документа и усмена традиција.

У погледу коришћења извора треба нагласити да су они које је Петковић користио допринели верној реконструкцији историјских збивања и атмосфере епохе, али да су, с друге стране и у исто време, коришћени с извесном слободом карактеристичном за писце (пост)модернистичке и савремене оријентације.

Наиме, како аутор у напоменама („Scholiji“) скреће пажњу, списак коришћене литературе поклапа се са оним из књиге *Византијски Интернет* – истраживање у њој представљено свакако је било припрема за роман објављен 2008. године.

О начину на који је користио документарну и литерарну грађу Петковић у „Scholiji“ открива следеће: „Аутор овог романа се, углавном, служио њима [књигама и списима, Н. Ж.], задржавајући при томе право на извесно неповерење и слободу да неке тврдње аутора тих књига, колико год они угледни били, мења онда када сматра да за то има разлога“ (СНС, 517).

Списак литературе узете у обзир изузетно је богат, и њен се утицај огледа у начину на који Петковић реконструише простор (Град, Монемвасију и Мистру), приповеда о последњим данима Константинополиса, обликује различите наративне детаље, представља познате историјске личности, културноисторијске прилике и тако даље. У *Византијском Интернету* аутор у фуснотама наводи следе изворе: Cyril Mango, *Byzantium, The Empire of The New Rome*; Доналд Никол, *Бесмртни цар*; Steven Runciman, *The Sicilian Vespers*; Peter Heather, *The Fall of the Roman Empire*; V. N. G. Wilson, *Scholars of Byzantium*; Gilbert Dragon, *Constantinople imaginaire*; Oliver Delouis, *Byzance sur la scène littéraire française (1870–1920)*; Anna Comnena, *The Alexiad*; Димитри Оболенски, *Византијски комонвелт*; Гаврил Стефановић Венцловић, *Црни биво у срцу*; *Старе српске биографије*; Nicolae Iorga, *Byzantium after Byzantium*; Edvard Gibon, *The Decline and Fall of the Roman Empire*; Michael Psellus, *Fourteen Byzantine Rulers, The Chronographia of Michael Psellus*; Georgije Ostrogorski, *Istorija Vizantije*; Steven Runciman, *A Histroy of the Crusade*; Steven Runciman, *The Fall of Constantinople 1453*; Franc Babinger, *Mehmed Osvajač*; Jacques Heer, *Chute et mort de Constantinople 1204–1453*; David Nicolle, *Constantinople 1453*; Radivoj Radić, *Strah u poznoj Vizantiji, 1180–1453*; Prokopije iz Cezareje, *Tajna istorija*; J. B. Bullen, *Byzantium Rediscovered*; V. Matthew, W. Dickie, *Magc and Magicians in the Greco-Roman World*; Radivoj Radić, *Vizantija – purpur i pergament*; Šarl Dil, *Vizantinske slike*; Guglielmo Cavallo, *The Byzantines*; зборник *Women, Man and Eunuchs*; Vasilije Tatakis, *Istorija vizantijske filozofije*; Henry Maguire, *The Profane Aesthetic in Byzantine Art and Literature*; Richard Sorabji, *Animals Minds, Human Morals, The Origins of the Western Debate*; Alexander Alexakis, *Was There Life Beyond the Life Beyond? Byzantine Ideas on reincarnation and Final Retoration*.

Историографска (посебно византијска) дела која Петковић у *Византијском Интернету* помиње откривају да се, најчешће и не увек свесно, историја пише са одређених идеолошких позиција, под притиском предрасуда и утицајем друштвено-политичких околности и погодности, у намери да се устолочи жељена „истина“, и у том смислу се (истоветна) идеја о непозданој слици историјских догађаја, о непостојању јединствене историјске истине из есејистичке семантички прелива у романескну прозу. *Византијски Интернет* представља најаутентичније сведочанство о начину на које читање туђих текстова утиче на обликовање фабуле, али и семантичког система Петковићевих дела.

Коришћени извори, с једне стране, служе томе да се, у духу „костимираног романа“, обезбеди илузија о истинитости романеског света, али ту њихову функцију потиру ефекти инкорпорирања мистичке (неоплатонистичке) филозофске традиције.

Одступање од класичног историјског романа огледа се и у мозаичној структури текста, којом се формира утисак о временском синхронизитету (што се приближава идеји о вечности), затим у важној функцији фантастичних елемената, у укидању јасно успостављеног хронолошког и узрочно-последичног низа итд. Романескну причу наткриљује отворена, мозаична структура, чије се интертекстуалне везе и семантичке линије пружају у више праваца. Сами догађаји губе превласт, а фокус се помера ка филозофским и теолошким интерпретацијама њихових узрока и последица. Филозофски списи постају део историјске стварности за коју се читалац интересује – свет речи и у том смислу задобија примат у односу на свет догађаја, били они реални или измишљени (уп. Деспих 2009).

Документарне чињенице постају фиктивне романескном тематизацијом учења о метемпсихози, у чему значајну улогу има управо интертекстуалност. У роману идеја о метемпсихози бива преточена у фабулу, а приказане догађаје изводи из сфере могућег/историјског, и уводи у фантастичне сфере постмодернистичких прича, какве у српској књижевности пишу Милорад Павић и Горан Петровић. Визије, снови, различити облици нарушавања линеарности времена и физичких закона, представљају основ за успостављање самосталног и неутралног фиктивног света, који само у извесној мери реферира на историјску стварност.

*

На самом крају овог поглавља ваља закључити да се у Петковићевој прози однос историје и фикције сагледава из карактеристичне постмодернистичке перспективе, скептичне у погледу могућности спознања истина прошлости. Зато Радослав Петковић у своју прозу (пре свега романи) инкорпорира богату документарну и историографску грађу која садржајем обликује илузију о поузданом реферирању на историјске личности и догађаје, али својим, више или мање истакнутим, смислом пре потири него што потврђује претпоставку о истини прошлости.

У Петковићевој прози се радо и често испитују разноврсни модели представљања прошлости – фотографије, филмови, споменици историје и културе – али се и у том случају инсистира на идеолошком контексту њиховог настанка и другим разлозима због којих се ова сведочанства не могу без задршке и опреза сматрати документом времена.

Илузија о обликовању света који реферира на прошлост и стварност, која се остварује помињањем историјских личности и догађаја, цитирањем историографских дела и верним реконструисањем елемената наративног простора, односно хронотопа, руши се још и успостављањем интертекстуалних веза са уметничким делима и филозофском традицијом, што ће касније бити детаљније представљено.

Резултате истраживања представљених у поглављу о односу историје и фикције треба свакако допунити анализом начина на који Петковић користи и модификује жанрове са документарном основом.

Такође, пажњу треба посветити онтолошким поигравањима историографске метафикције, посебно са становишта улоге и семантике фантастичних елемената у Петковићевој прози.

Притом однос историје и фикције остаје један од значајнијих предмета анализе, али сагледан у новим, односно другачијим контекстима.

Наведена запажања односила су се на постмодернистичко разумевање односа историје и фикције, но, треба нагласити да је предмет истраживања до сада био и покушај одговора на питање међусобног односа историје и појединца, а то је тема универзалнијег карактера. Примећено је да се овај однос у Петковићевој прози обликује као двосмеран, односно да се са

једнаком заинтересованошћу приповеда о човеку који трпи притисак историје, али и човеку који дела у складу са деструктивним механизмима историје. Природа таквог утицаја представљена је из перспективе Петковићеве визије човека као бића склоног злу и насиљу, што није једини начин на који Петковић сагледава људско постојање.

Зато даљу анализу треба посветити другачијим одговорима човека на хаос историјског детерминизма, али и истраживању начина на који Петковић наративно уобличава мисао, односно дилему о могућности човековог утицаја на историјске догађаје ван контекста његове личне спремности да чини зло.

3. Истина и фикција

3.1. Теоријске претпоставке о односу истине и фикције

Значај и сложеност односа истине и фикције несумњив је, на шта упућују, с једне стране, филозофска, а с друге, различита књижевнотеоријска становишта, као и континуитет разматрања поменутог питања, које датира још из античких времена. Платон, Аристотел, Хегел, Ниче, Хајдегер, Гадамер и други, своју су мисао усмерили ка разрешењу питања о томе постоји ли веза између уметности/књижевности и истине, односно може ли се и на који начин категорија истине прогласити суштином уметности (Хамбургер 1982: 58).

Синтезу њихових промишљања пружају студије Кете Хамбургер *Истина и естетска истина* и Корнелија Кваса *Истина и фикција*. Оне указују на чињеницу да се категорија истине у промишљању о естетској, односно фикционалној истини доводи у везу са категоријама лепог, смисла, бића и сазнања, што несумњиво сведочи о њеном значају, али упућује и на разлоге препрека са којима се уверење у универзалну, парадигматску, односно метафоричку истину сусрело у теорији и књижевности постмодернизма.

Постмодернисти су радикализовали романтичарску претпоставку о књижевности као аутономној истини, у потпуности одељеној од стварности: „Постструктурализам и деконструкционизам изједначавају књижевност и фикцију. За њих је, једноставно речено, књижевност фикција одељена од истине, независна од сваке стварности, и то је полазна теоријска претпоставка заступника ових теоријских школа“ (Квас 2011: 25). Тиме је настављен процес раскидања везе „између песничког дела и Бића“ (Квас 2011: 25), започет у књижевности романтизма.

Идеје о значењу које непрестано измиче, о смрти аутора, који више није извориште текстуалне семантике, о тексту као интертекстуалном ткању чија се значења трансформишу и модификују,¹¹⁹ о превлађујућем утицају реципијента у обликовању идејности текста, која се тиме безгранично умножава – довеле су до постмодернистичке претпоставке да се о коначном, хомогеном смислу, односно истини текста не може говорити, што је радикализовано у деконструктивистичкој претпоставци да књижевност не може ништа рећи о човеку и његовом животу, тј. да књижевност нема онај смислотворни потенцијал и егзистенцијални утицај који јој је некада, традиционално приписиван.

Иако је одавно јасно да се фикционални искази не могу проверавати са становишта истинитости/лажности,¹²⁰ и да је књижевност одељена од стварности, претпоставке о неухватљивости значења, а посебно о одсуству било какве истине из књижевности, тешко је прихватити.

Због тога треба поменути и другачије теоријске претпоставке – Мишел Рифатер интертекстуалност и функцију интертекста види као путоказе ка значењу, односно смислу књижевног дела, заступајући идеју да „речи поседују значење само зато што претпостављају друге текстове, а не зато што представљају ствари“ (према Квас 2011: 36).

Пол Рикер пише о метафоричкој референци, односно истини књижевности, што значи да

¹¹⁹ „Као и Ролан Барт, Кристева, посредством интертекстуалне теорије, доводи у питање постојање стабилног књижевног значења и истине књижевности, јер интертекстуална природа сваког књижевног дела доводи до успостављања увек нових значења.“ (Квас 2011: 35)

¹²⁰ Р. Ингарден, А. А. Ричардс и К. Хамбургер помињу „квази-тврдње“, „квази-судове“ и „псеудотврдње“ књижевног текста (в. Мекхејл 1996: 107). Велек и Ворен такође истичу да фикционалне тврдње нису дословно истините (1985: 47).

„поетски текстови говоре о свету, мада то не чине на дескриптиван начин. [...] метафоричка референција састоји се у томе да се брисање дескриптивне референције – које на први поглед упућује језик на њега самог – показује, на други поглед, као негативни услов ослобађања једне радикалније моћи реферирања на оне видове нашег бивања у свету који не могу бити непосредно исказани. [...] За проширење нашег хоризонта егзистенције у великој мери су заслужна књижевна дела. Далеко од тога да производе само ослабљене слике реалности, ‘сенке’ према платоновском поимању [...], књижевна дела описују стварност управо на тај начин што је увећавају за сва она значења која проистичу из њихове способности сажимања, згушњавања и достизања највише тачке, способности коју чудесно илуструје грађење заплета“ (1993: 105–106).

Рикер сматра да „сваки текст заправо износи пред нас предлог једног света у којем бисмо могли да се настанимо и у који бисмо могли да пројектујемо своје најличније моћи“ (1993: 106), захваљујући томе што поетски митос, с једне стране, „изнова описује свет“, док приповедни чин, с друге стране, „означава свет у његовој временској димензији“ (1993: 106).

Корнелије Квас идеју о метафоричкој референци књижевног текста одређује као фигуративни модел књижевне истине, који „жели да помири постструктуралистичку и деконструкционистичку неутрализацију истине у књижевности са ставовима свих оних који тврде да истина књижевности постоји. Он обједињује теорије које полазе од става да су књижевна дела производи фикције, али и да она имају сазнајну функцију“, односно да „књижевно дело као фикција рефигурише истину стварности“ (2011: 51).

Важна је и Рикерова мисао да „поетика не престаје да позајмљује од етике, чак ни онда када се залаже за укидање сваког моралног суда или за његову ироничну инверзију“ (1993: 81). Разлог томе је што би етичка неутралност потиснула „једну од настаријих функција уметности: да буде лабораторија у којој уметник, средствима фикције, изводи експеримент с вредностима“ (Рикер 1993: 81).

Свакако да је метафоричку истину књижевности могуће довести у везу са Аристотеловом парадигматском, универзалном истином, тј. истином значења, која значи да чињенице припадају фикционалном свету, али да је сам текст „смисаон за нас све док ми мислимо и деламо у нашем сопственом свету“ (Абот 2009: 244).

Сродна поменутиим идејама је и Гадамерова претпоставка „да се на умјетничком дјелу сазнаје истина која нам на другоме путу није достижна“ (према Хамбургер 1982: 87), што значи да „књижевни текст није једино и само историјско сведочанство о догађајима у свету, већ и начин откривања света какав он уистину јесте“ (Квас 2011: 63), односно истине „о Бићу, свету и смислу човекове егзистенције“ (Квас 2011: 70).

Осцилирање између потребе за смислом, коју је тешко занемарити,¹²¹ и свести о привидима истине са којима је човек суочен, обликовало је у прози Радослава Петковића аутентична и вишесмислена самеравања односа чињеничне и парадигматске истине, миметичког и амиметичког приступа сагледавању света и стварности, и фикционална испитивања значаја и домета личне фикционализоване, односно приватне истине.

3.2. Истина уметности у роману *Сенке на зиду*

Један од најзначајнијих метапоетичких сигнала у роману *Сенке на зиду* је Ејзенштајново објашњење функције филмске монтаже¹²²: „Ко год имао у рукама парче филма које треба

¹²¹ Петковић сматра да је смисао уметности у томе да се „бави оним што се не види на први поглед и његовим односом према ономе што се на први поглед види. Она има смисла тек ако се бави нерешивим питањима [...]“ (2007: 244).

¹²² Успенски истиче да се у кинематографији „проблем тачке гледишта сасвим разговетно испољава пре свега као проблем монтаже. Сасвим је очигледно мноштво тачака гледишта које се могу искористити при стварању филма“ (1979: 5). Будући да, према његовом мишљењу, „проблем тачке гледишта“ представља „централни композициони проблем уметничког дела“ (1979: 3), јасно је какву композициону, односно формативну улогу

монтирати из искуства зна како је оно неутрално (иако је део планиране сцене) све док се не споји с другим парчетом, када одједном стиче и саопштава изразитији и сасвим различит смисао од онога на који се рачунало у време снимања“ (СНЗ, 226).

Наведени цитат могуће је довести у везу са теоријским промишљањем истине књижевности. Тако Аристотел тврди да су логички уређен систем исказа и подражавање форме (уметнички организоване фабуле) начин да се у књижевном делу обликује универзална, парадигматска истина (в. Квас 2009: 9–19). Слично томе, Пол Рикер сматра како структура дела гарантује његов смисао (1981: 249). У основи уверљивог, кохерентног и семантички богатог наративног света је добро организована структура, која омогућава да се у интерпретацији „са структуре [...] пријеђе на свијет дјела, а тај је свијет за дјело оно што је денотација за исказ“ (Рикер 1981: 249).¹²³

Успенски управо монтажу (која се односи на различите врсте уметности), доминантни композициони и структурални поступак Петковићевог романа, описује као вид генерисања, односно синтезе уметничког текста (1979: 9), што је могуће довести у везу са генерисањем смисла који текст продукује.

Цитирање Ејзенштајна и колажни наративни поступак романа *Сенке на зиду* на имплицитан начин проблематизују постмодернистички релативизам, јер је тежња за моделовањем добро организоване наративне форме „сигнал стремљења дела ка досезању неке врсте истине. [...] књижевна традиција нам говори да је организованост форме на различитим нивоима језика могуће средство откривања бити језика и света, начин исказивања *вечних тема* и откривања *вечних истина* као што су љубав, смрт, пријатељство, мржња, смисао живота и, самим тим, начин постизања истине као вредносног критеријума књижевности“ (Квас 2011: 204).¹²⁴

На почетку романа открива се како је намера текста и приповедања успостављање смисла, макар он био и сумњив. Притом би поменути смисао требало да настане у процесу и као резултат колажног сапостављања фикционалних и нефикционалних сегмената (уп. Марковић 2017б: 490).

Као што је већ примећено, значајан део романескне наратије посвећен је фотографијама, документарним и псеудодокументарним елементима – чија се употреба заснива на „сталној потреби за потврђивањем ‘стварног’“ (Барт 1990: 194).

Међутим, у овом роману као да је укинута традиционална и готово подразумевајућа претпоставка да „фотографије, или покретне слике, преносе, сугеришу фактицитет, реалност предмета, конкретност објекта“ (Радоњић 2016: 52). Романескна прича потврђује да је „реалност“ одређена условима свог сазнавања (Епштејн 1998: 9) и да се у том смислу реалност фотографија и документарних филмова удаљава од онога што би се назвало физичком реалношћу. У приповедном поступку, у исто време, остварује се постмодернистичка идеја да се „реалност“ не налази „ван граница знакова“; традиционалну идеју о реалности „постмодернизам критикује као још једну ‘последњу’ илузију, као непревазиђени остатак старе ‘метафизике присуства’. Свет поновљивости, условних одраза, примарнији је од света такозваних ‘реалности’“ (Епштејн 1998: 7).

Коментари наратора о фотографијама откривају како оне приказују један одељен, засебан, аутономни свет, уместо да верно презентују стварност. Људи и предмети на фотографијама као такви постоје једино на њима; реални ентитети не морају бити истоветни онима који су приказани на фотографији. Поменута разлика указује на дезинтеграцију знака,

монтажа као поступак може имати. У роману *Сенке на зиду* перспективу усмеравају различити дискурси и мотивско-тематски опсеци, као и испитивање граница и домета представљања „стварности“, што се остварује инкорпорираним фрагментима, односно пасажима.

¹²³ Уп. Марковић 2017б: 490–491.

¹²⁴ У вези са цитираним запажањем ваља истаћи и мисао Вејна Бута да се у књижевним текстовима увек тежи композицији јер „уметност једино неприродним сређивањем може постићи интензитет који се не може наћи у животу“ (1976: 60).

чији се предмет „бесконечно одмиче“ (Барт 1990: 196).¹²⁵ У исто време, на овај начин стварају се услови за карактеристично постмодернистичку конфронтацију, у којој се једна наспрам друге налазе условна историјска документарност, односно стварност и ауторефлексивност, односно пародија. Постмодернистичка анализа подразумева испитивање начина на који текстови и слике, односно визуелне представе, структуришу начин на који човек себе види и на који конструише представе о себи, у садашњости и будућности (Хачион 2002: 7).

Упућујући на чињеницу да историографска метафикција испитује начине репрезентације стварности, Хачион посебно истиче фотографију, која се одликује дугом историјом контекстуалне и историјске злоупотребе, али и способношћу да буде субверзивна (2002: 40). Према њеном мишљењу, фотографија је једна од најважнијих форми дискурса посредством којих је човек виђен и помоћу којих види друге (2002: 41).

Интригантност фотографија, у контексту промишљања о видовима представљања, односно конструисања стварности, садржана је у чињеници да оне у исто време презентују прошлост као садашњост и садашњост као непорециво историјску (Хачион 2002: 87). Хачион наводи Бартову идеју да фотографије у себи носе свог референта, односно да је несумњиво некада постојао реални ентитет који је стављен пред фотографски објектив. И да зато не чуди потреба писаца постмодернизма да се однос напоредног подривања и аутентизације стварности испита (Хачион 2002: 87–88).

Идеја о томе да су фотографије непоуздани сведоци, будући да не чувају читав контекст, узроке догађаја или призора на њиме представљене, нити приказују некога ко је истоветан на фотографији и у тренутку када ту фотографију гледа (тј. не чувају развојност идентитета, па тиме ни истину бића), наговештена је код Петковића већ у роману *Пут у Двиград*. У поглављу „Трактат о сећању“ неименовани приповедач приповеда о својим сећањима и сновима, а ово поглавље је утолико значајније за роман *Сенке на зиду* уколико се по први пут у Петковићевом стваралаштву јављају мотиви фотографије и биоскопа.

У поменутом поглављу приповедач открива:

„Једном набасам на фотографију, непознату, нежељену, представу нисам имао да таква постоји [...], ископам је из хрпе папира, што већ подсећа на запостављени архив, на разбијену грнчарију у давно опљачканој некрополи, до заблесављености буљим у лице неког дечака, насмејано лице на тргу приморског града са спомеником, на полеђини је исписано моје име и година снимка, не знам, не сећам се, како да верујем да су те очи, заправо, одраз тих очију забележених неком сатема *obscura*, исте оне које их у сумњи гледају? Мрзим фотографије, оне су роба коју смо купили после дугог ценкања, а подваљено нам је тако добро да то чак и не знамо, већ смо уверени како смо направили добар пазар – да боље бити не може. Осмех није само гримаса лица, до крајности развучени углови усана, како је осмех сачуван када су му разлози и оправдања ишчилели? Не знам чему се ово дете смејало, чак ни чему се могло смејати, уопште немам појма чему се деца смеју, ни како је то мој осмех када везе са мном нема, и мени деца сметају у биоскопу. А не волим фотографије, страх ме је њих, као обмана, замки, и од њих и од споменика, не верујем ни сновима, љут сам на себе што сањам биоскоп, и то је једна од слика урезаних прецизним записима у фина ткања мојих неурона, а подсећа на колор разгледнице које се понекад добијају од пријатеља, са увек истим плавим небом од Москве до Сиднеја, кућама, улицама, људима што су ту а ништа не говоре, ни својим речима ни самим својим постојањем [...].“ (ПУД, 132–133).

Довођење у везу фотографија и разгледница у цитираном одељку није случајно – њиме се сугерише на немогућност и једне и друге да претендују на смисао, истину, суштину, односно истинску, аутентичну веродостојност. И Антонио Ловас са презиром помишља на приморске разгледнице, свестан да оне не могу дочарати суштинску метафизичност мора.

У роману *Записи из године јагода* поменуто поређење се наставља, уз назнаку идеје, коју у роману *Сенке на зиду* заступа Богдан Распоповић, да (уметничке) слике могу представити оно што је фотографијама недоступно. Размишљајући о Нени, сликар Видак

¹²⁵ Уп. Марковић 2017б: 493.

помишља како је „чудно [...] што му се њен лик сад јавља јасно, и уверен је да би једини њу могао насликати а да та слика не буде само глупа фотографија неких облика, нешто попут оних кич-разгледница са мора на којима је све лепо, плаво и сунчано“ (ЗИГЈ, 14).

Фотографије, успомене и сећања у роману *Пут у Двиград* представљени су као варка и лаж јер су прошлост и садашњост неповратно одељене, разумевање прошлости обојено је садашњим тренутком, па њена тајна остаје заувек скривена:

„[...] бесмислени су ти снови који ти неке сумњиве слике потурају као сећања, тренуци у којима се, наводно, као у жижи, скупљају нека лета, године, столећа, ничега се ти не сећаш, све што називаш успоменом повод је само за говор – увек садашњи. [...] успомена је само метафора садашњости, сачувају се једино изгледи места, изрази туђих лица, изговорене речи, учињени покрети, никада онај који је све то прибележио, ја ондашњи, он је отишао бестрага, буквално: без трага. Нигде ме нема у биоскопу који сањам, као да самог себе не могу сањати, или се наједном, глупо као у рђавом вицу, појављујем у том давном бископу ја који ноћас сањам, и све постаје бесмислена гротеска, права ноћна мора“ (ПУД, 133–134).

За разлику од Кодакове рекламе, поменуте на самом почетку романа *Сенке на зиду*, која наговештава да „збирка слика [фотографија, Н. Ж.] може да се сачини тако да даје читаву историју живота у сликама“ (СНЗ, 9), наратор гледање фотографија и покушај проницања у њих сматра тужним трагањем „за отпацама времена“ и покушајем „успостављања неког сумњивог смисла“ (СНЗ, 9), јер су оне „тек релативно поуздани сведоци“ (СНЗ, 109).¹²⁶ Отуда је и сам појам „слике“ семантички богат и парадоксално тачан у овој Кодаковој реклами. У њој се појмови *историја* и *слика* доводе у везу, и то на начин да збирка слика може дати, односно представити „читаву историју живота у сликама, онакву какву је живео власник“ (СНЗ, 9), што се у читавом роману оповргава, па се путеви наведених појмова рачвају, односно мимоилазе. Ако слика представи историју, та историја неће бити стварна у оном смислу у којем би се очекивало.

Непоузданост смисла који се у роману *Сенке на зиду* наговештава не заснива се једино на спољашњим карактеристикама фотографија (оне су мутне, испуцале, лошег осветљења и варљивог колора), већ и на чињеници да оне откривају само оно што су фотограф и фотографисани имали намеру да покажу, што, опет, не мора бити истоветно фактографској истини (уп. Марковић 2017б: 493).

У вези са првом фотографијом – панорамом града из 1895. године, на којој је, нимало случајно, најважнија аустроугарска оклопњака „Монарх“ – приповедач описује поменуту оклопњачу до детаља које сама фотографија не може да пружи, након тога наглашавајући: „Наравно, ово не читамо са фотографије, већ из *Поморског лексикона*; ништа се од тога на фотографији не може видети, чак ни она три димњака, јер је слика баш на томе месту испуцала, површински слој се ољуштио – и отпао“ (СНЗ, 10).

Фотографија Ветручићевих родитеља такође не може да открије како су заиста изгледали:

„Како су заправо изгледали?

Ко зна. Уз помоћ туша, рука мајстора Türka је њихове ликове свакако дотерала и ми једино можемо бити сигурни да они изгледају баш онако како је, по прописима времена, један срећни брачни пар требало да изгледа“ (СНЗ, 11).

Како наратор истиче, ова је фотографија „успомена на срећу“ (СНЗ, 11), слика среће, која у реалности нужно није морала постојати, чему у прилог иду неки детаљи породичног живота касније откривени, па се истинитост ове фотографије и на тај начин релативизује.

У вези са трећом породичном фотографијом Ветручића и Ивановом сестром Софијом каже се: „Са леве стране је девојчица која може имати две до три године, обучена у светлу

¹²⁶ Уп. Марковић 2017б: 493.

хаљину, са светлом, великом машном у коси – о правим бојама одеће на црно-белој фотографији можемо тек нагађати“ (СНЗ, 12).

Поводом ентеријера Вранешовог студија такође се истиче да је реч о намештеној „атмосфери отмености“, о једној „типизираној унутрашњости“ (СНЗ, 15): „две рокајне фотеле, између њих сточић с вазом, а у позадини завесе с мотивом колонада у квазиантичком стилу, које су, ваљда, служиле да употпуне ту атмосферу отмености“ (СНЗ, 15).

Породична фотографија Ветручића, такође, требало је да буде израђена тако да се њоме сугерише повлашћени социјални статус фотографисаних: „Ипак се бар по детаљима намештаја може закључити где су снимљене, те да Ветручићи нису спадали у пучане који одлазе фотографу, већ у господу којој фотограф долази на ноге“ (СНЗ, 15). Иако у овом случају порука фотографије одговара чињеничној истини, начин на који се о њој приповеда у први план истиче да се „истина“ може конструисати у складу са жељама фотографа или фотографисаних, и да се у том смислу фотографија и „реалност“ не морају подударати.

О истоме говори и начин на који Богдан Распоповић користи ретуш,¹²⁷ као и Ветручићева свест о томе да живот захтева измене које ће фотограф начинити, због чега су неподударања између света стварности и света фотографије неизбежна.

Представљеним примерима придружује се и Видакова напомена о односу између модела и лика на сликарском платну: „[...] једино је важан његов одраз на платну у ком овај себе заиста не мора препознати, он је, ипак, само модел који може бити потпуно измењен, хировито избрисан, а на његово место, као и у некој политичко-историјској монтажи фотографије, на његово место може бити постављена велика ваза са егзотичним цвећем, чим се установи да одређеној слици он више не одговара, из уметничких или других разлога“ (ЗИГЈ, 144–145).

Првобитно Ветручићево уверење да је камера савршено оруђе за очување (и стварање) света, много савршеније од киста и платна, у Петковићевом је стваралаштву релативизовано на још два начина. Први су Ветручићева експериментисања са фотографским техникама – иако му се сличност фотографија урађених у гуми-тиску (зрнасте структуре) са сликама европских поентилиста није свиђала, привлачила га је „могућност да друкчијом техником развијања добије слике околине друкчије од оних какве се оку причињавају, као попут разлике између људског покрета на слици и на филмском платну“ (СНЗ, 85). У њему се захваљујући томе јавила и мисао да „открива неку другачију, скривену стварност“ (СНЗ, 86), што је изневеравање привидне фотографске веродостојности приближило магији филма.

Други начин представљен је у књизи есеја *Колумбово јаје*, у којој се изнова размишља о представљању стварности. У тој књизи Петковић истиче да је Први светски рат, који и у роману *Сенке на зиду* има значајно место, донео ново поимање стварности, повезано са техником камуфлаже, односно брзоразвијајућом ратном технологијом. Авиони и гађање из њих, као и фотографско сликање објеката који су могли да буду мете, довело је и до другачијег конституисања стварности. Требало је скрити оно што постоји и учинити видљивим оно што не постоји:

„Реалност се успостављала на једном новом нивоу, али не на начин на који то бива прокламовано у безбројним уметничким манифестима, већ крваво практично. Стварност, као што су још импресионисти тврдили [...] није оно што видимо, или мислимо да видимо голим оком. [...] промена виђења, у перспективи авиона и објектива, успоставља нову реалност чије постојање може негирати само онај ко је спреман мирно дозволити да му гранате падају на главу. Касније ће *Dos Pasos* употребити ‘око камере’ као посебан начин романсијерског виђења ствари, наводну [подвукла Н. Ж.] могућност објективнијег сагледавања; ако то

¹²⁷ „[...] на фотографији се не би смело накнадно интервенисати, говорио је Распоповић пажљиво бришући нечији огроман подвољак и стварајући тако од нечије задригле свињске физиономије поносан лик грчке скулптуре.“ (СНЗ, 66)

Уп. Марковић 2017б: 493.

упоредимо са савременим објективима и компјутерском технологијама, ова вера постаје прилично упитна“ (КЈ, 20).

Поуздана историјска сведочанства нису ни филмови који једним својим делом претендују на документарност. У филму о крунисању краља Петра I Карађорђевића браће Пате Ветручић уочава реконструкцију која постоји напореда са репродукцијом историјског догађаја:

„Краљево крунисање, лако је запазило извежбао око Ивана Ветручића, делимично заиста беше снимљено на београдским улицама, а делимично реконструисано; било је сасвим јасно да онај краљ који јаше улицама и краљ кога крунишу у Саборној цркви личе само на први поглед; а и унутрашњост цркве је тек издалека подсећала на цркву Ветручићу познату; машта Патеовог кинематографа је ту пустила себи на вољу“ (СНЗ, 76).¹²⁸

„Истичући фактографску непоузданост фотографија и документарних филмова, и уклапајући (псеудо)документарна сведочанства какви су огласи, плакати и документи у један фикционални свет, аутор жели да истакне да нам је историја доступна не као директни референт, већ посредством дискурзивних сведочанстава о њој“ (Марковић 2017б: 494). Према речима Линде Хачион, постмодернизам не рачуна на „истинску историчност“ (1996: 52), свестан да је немогуће сазнати коначну истину о прошлости.¹²⁹

Разилажење истине стварности и истине фикције у филмовима који су имали пропагандну функцију током Првог светског рата одређено је идеологијом – њихов циљ био је да од погледа војника сакрију све оно што би могло да ослаби њихову војничку решеност и борбени морал.¹³⁰

„Платно кинематографа је резервисано за херојске епопеје и на њему ће се слабо појављивати неки други учесници не само зато што могу бити невидљиви. [...] Али слика на платну се прекида баш онда када, по логици ствари, треба да се појаве ситни пликови пуни жућкасто-беле течности што се постепено спајају у један, огроман плик који ће прогутати читаво тело и распрснути се у мрак, у ништавило.

Тада се појављује Charlie Chaplin“ (СНЗ, 179–180).

Или: „Али за сада, ово оружје [тенк, Н. Ж.] будућности се више квари него што ратује, а публика што му одушевљено аплаудира док у њој расте осећање непобедивости – шта све ми имамо – то, наравно, не зна“ (СНЗ, 179).

У цитираним одељцима наговештава се идеја о симулакруму стварности, која претпоставља да „свет на екрану људи почињу да доживљавају као реалнији од света изван екрана“ (Епштејн 1998: 24). Процес производње паралелне реалности везује за појаву електронских средстава за масовну комуникацију, на првом месту за телевизију, али је чињеница да се пропагандни филмови које Петковић помиње могу описати као њене претече, као продукт настојања да се вештачким утиском (или догађајем) замени одсутна реалност.

Интересантно је да Петковић производњу лажне стварности, цитирајући Монтења, везује и за давна времена. Указујући на то да филмови и интернет у савременом свету повећавају „количину наопаких веровања“ (КЈ, 106) и дезинформација (некада и смишљено, односно намерно), аутор наводи и следеће:

„Било би, можда, утешно рећи како је ово особина модерног, компјутерског доба, али: Монтењ нам наводи класичну анегдоту по којој питају Тукидида ко би победио у рвачком надметању њега и Перикла. Јако би било тешко одредити, одговара Тукидид; ако бих га ја оборио на земљу, он би све присутне уверио како није пао и да је, заправо, он победио. Традиција слободног интерпретирања догађаја је дуга и богата: новинарска патка је измишљена одавно.

¹²⁸ Уп. Марковић 2017б: 494.

¹²⁹ Уп. Марковић 2017б: 494.

¹³⁰ Уп. Марковић 2017б: 494–495.

Новине, те потом електронски медији у ауторитарним и тоталитарним земљама креирали су виртуелну стварност и пре него што су компјутери настали [...]“ (КЈ, 106–107).

Тако се и у овом Петковићевом есеју показује како „постмодернизам открива да је свет већ потпуно ‘преображен’, да је реалност као таква нестала, потиснута је системом вештачких знакова, идејних и ‘видејних’ симулација реалности“ (Епштејн 1998: 37).

Супротстављајући и поредећи референце документарног типа, с једне, и уметничке филмове, с друге стране, Петковић као да жели показати да претпостављени поуздани облици презентације чињеничне истине нису нужно оно што истину о животу може да представи и обухвати. Један од разлога је што у њима истина може бити замагљена пропагандном сврхом и идеологијом (уп. Марковић 2017б: 496).

Ауторски филмови попут *Фауста у паклу*, *Пути на Месецу*, *Франкенштајна*, *Голема*, *Грофа Дракуле*, *Кабинета доктора Калигарија*, *Оптужујем* и тако даље, који се својим садржајем и уметничким поступцима удаљавају од миметичке парадигме, претендују на универзалну, метафоричку истину, разоткривају прави смисао историјских догађаја и прилика, као и смер у којем се човечанство креће.¹³¹ У исто време, они у самом роману имају улогу путоказа за аналитичко откривање богате истине текста (в. Бекер 1988: 14).¹³²

Поменути филмови посредују истину о суноврату вере у цивилизацијски прогрес, о дехуманизацији и страхотама које је донео Први светски рат, о демонском у људској историји и крвожедности великосветских превирања, о поништавању хуманог, одбацивању метафизичког и уништењу цивилизацијског витализма (уп. Марковић 2017б: 496).

Присуство демонског у историји човечанства временом се интензивира и радикализује – Мелијесов ружичасти Мефисто делује детињасто, а на филмском платну смењују га нови, страшнији јунаци:

„У овом свету који је настајао већ крајем прве деценије XX столећа, Чаробњак Беле магије Méliès био је поражен. Можда зато што магија ипак припада ноћи; Бела магија мора, раније или касније, устукнути пред Црном. Већ 1909. један амерички критичар је с презиром писао: Méliès-ови филмови могу бити занимљиви само деци. Умро је свет у којем је Méliès безазлено сањарио. Одрасли су чекали Frankensteinа“ (СНЗ, 126).

Наведени цитат потврђује запажање да је „историја филмова у Петковићевом роману [...] нека врста замене за историју света“ (Пантић 1987: 185).

Мефисто из Мелијесових филмова би у том смислу могао да представља почетну, наивну фазу испољавања људског зла и деструктивности историје, која се током времена само умножава и јача, што симболички показују и филмови који након Мелијесових следе.

У есеју „Волети своје чудовиште“ аутор нуди интерпретативни кључ за свој трећи роман:

„Очигледна је једна значајна особина Голема и Франкенштајна. И једног и другог је створио сам човек својим умећем и мудрошћу, било да је у питању кабала, било да је у питању модерна наука. Успео је да оживи неживу материју и тиме прекорачио границе дозвољеног, преузевши на себе улогу Бога. Но, чак и ако је у стању да опонаша божанско, у оба случаја се показује да у тој улози човек може да створи само несрећу и зло. Занимљива грешка, по којој је чудовиште,

¹³¹ У роману *Сенке на зиду* назначена разлика између документарног и уметничког приступа збивањима метафорички је представљена у разговору Ветручића и Распоповића:

„Богдан Распоповић није био тако гласан, али је, на свој начин, био усхићен; ови се дани морају забележити, говорио је Ветручићу, показујући му крокије начињене тих дана на улицама; свакако, сложио се Ветручић, али, није ли боље да употребите камеру, она је много поузданији сведок; Распоповић је изгледао увређен, ово су дани који заслужују да их забележи рука уметника“ (СНЗ, 100). Уп. Марковић 2017б: 496.

¹³² Дубравка Ораић сматра да успостављање интертекстуалних веза сугерише жељу текста да открије истину о себи, о сопственој семантици и телеолошкој оправданости (1988: 159).

без намере Мери Шели касније добило име свога творца, сасвим је разумљива: оправдано је зло идентификовати са његовим творцем“ (УВ, 111).¹³³

О присуству метафоричке истине у (хорор) филмовима Петковић је писао и у тексту „Волим да ме плаше“:

„Зашто смо спремни, штавише, зашто желимо да се сретнемо са тим лицем страха од којег бисмо у животу врштећи побегли?

Можда зато што слутимо његово присуство у свету око себе, али и у себи самима и што овакви сусрети представљају некакво ослобађање од напетости коју у животу осећамо, чак и несвесни ње, а очекујући да то ‘нешто’ напослетку искрсне. Јер, оно ће неминовно искрснути, макар у лицу смрти, а очекивање је увек, и по правилима жанра, горе од самог догађаја. Ако је ово тачно, онда нам *horror* о нама и нашем свету саопштава и више него што смо свесни“ (УВ, 33).

Теме одабраних филмова у складу су са мрачним лицем историје које ће се посебно испољити у Првом светском рату, али се оно испољава и до тог периода, испод привида модерне и процавата уметности и прогреса у друштву у првој деценији 20. века.

Значајно место које у роману заузимају филмови Жоржа Мелијеса можда произлази из ауторске фасцинације Мелијесовим талентом да трансформише стварност¹³⁴ и гледаоцима прикаже немогуће – исто се може рећи и за Петковићеву постмодернистичку прозу, у којој су чести и елементи фантастике.

Ваља приметити и то како са порастом демонског опада учешће чаролије и изузетности, па се тако и утисак чудесности и невероватности приказаних призора у панорами полако помера ка деградирајућој атмосфери приказивања филмова у кафанама, до нивоа разбибриге, на шта Иван Ветручић не може да се навикне.

Запажању Тијане Обрадовић да помињање комедија Макса Линдера у вешто осмишљеним каталозима филмова сведочи о ироничној дистанци према историјској збиљи (Обрадовић 2004: 112),¹³⁵ можемо придодати и претпоставку да се помињањем филмова Чарлија Чаплина потврђује идеја Богдана Распоповића о трагикомичности индивидуалне и колективе егзистенције. Ипак, ни ту се интерпретација не мора завршити. Коришћење поменутих филмова понешто говори и о лицемерју и злоупотреби уметности, о покушају да се сакрије права истина – тако се сведочанство о људској суровости у рату прекида омамљујућом снагом смеха.¹³⁶

Богдан Распоповић – који има жељу да унеколико идеализује историјски час чији је сведок – у исто време ствара аквареле који упућују на антиципацијску моћ уметности, и њену сталну супротстављеност историји: „На још недовршеном акварелу се види: ливада на

¹³³ Уп. Марковић 2017б: 496–497.

¹³⁴ „Одлепавши се од ‘пресликавања живота’, од репортажа врло често успешних, огромне документарне вредности, али увек истих ‘дефилеја Зуава’ како је рекао Пате, Мелијес је, ступивши на тло ‘чисте фантазије’, усмерио покретне слике у правцу многобројних и ‘све компликованијих садржаја’.“ (Погачић 1990: 21)

¹³⁵ У тексту „Лица смеха“ Петковић примећује:

„Велики ликови комедије су увек двосмислени.

Као и природа смеха.

Можда бисмо ову двосмисленост могли сматрати критеријумом квалитета комедије: велика је она комедија која се може играти као трагедија највреднија је када се, по оној омиљеној и отрцаној реченици, ‘смејемо кроз сузе’. Али постоји ли уопште недвосмислен смех! Добар део бурлески из доба немог филма, славног доба комедије, максимално се удаљује од сваке помисли на трагично. Па ипак, човеку који добије торту са шлагом по лицу и оделу неће бити ни најмање смешно; појачајмо тај приказ разудане веселости само мало и добијамо оргије насиља и деструкције достојне каквог савременог апокалиптичног филма“ (УВ, 96).

¹³⁶ „Платно кинематографа је резервисано за херојске епопеје и на њему ће се слабо појављивати неки други учесници, не само зато што могу бити невидљиви [...]. Истина, био је видљив њихов учинак: 22. априла 1915. на реци Ипру Немци су њиме очас потровали 5 000 непријатељских војника. Али слика на платну се прекида баш онда када, по логици ствари, треба да се појаве ситни пликови пуни жућкастобеле течности што се постепено спајају у један, огроман плик који ће прогутати читаво тело и распрснути се у мрак, у нишавило.

Тада се појављује Charlie Chaplin.“ (СНЗ, 181)

Бањици, дрвеће и један аероплан, двокрилац, који се крај крошњи уздиже у дубину небеског плаветнила“ (СНЗ, 122).

Смисао, односно значења ауторских уметничких филомова, као и начин на који су у тексту романа повезани, представљени и интерпретирани указује на непорецивост метафоричке истине уметности која, иако често фантастична и антимииметичка, може да укаже на праву, суштинску истину света и стварности, за разлику од миметичких, али лажно истинитих фотографија и репортажних филмова.

Не чуди зато што и сам Петковићев роман, у својим најзначајнијим карактеристикама (композицији, елементима фантастике, хронотопу) понавља поступке уметничких филмова, градећи тако и сопствени смисао.

У књизи *Колумбово јаје*, а поводом презентовања ратне стварности, Петковић пореди домете непосредног (непрерађеног, нерафинираног) изражавања искуства (што подсећа на поступак израде фотографија) и естетски уобличеног искуства (које је могуће повезати са ауторским филмовима).

Аутор се пита шта је потребно да би се искуство преточило у уметност, истичући да „искреност и проживљеност искуства никако не гарантују литерарну вредност написаног“ (КЈ, 6–7) када је о књижевности реч.

Петковић наглашава значај књижевности која би била истински документ времена, његових идеја, промена, токова, мисли, прилика, атмосфере, али не на непосредан, огољен, експлицитан начин, не само у виду штуре хронологије и фактографије, већ у облику суштинске природе времена које се представља, а то је управо оно што су остварили, у роману *Сенке на зиду* поменути, уметнички филмови.

Помињући велики број учесника који су пожелели да своје искуство забележе и објаве, Петковић наглашава да је већина тих књига временом заборављена јер

„ако је о књижевности реч: искреност и проживљеност, дубина искуства никако не гарантују литерарну вредност написаног. [...] ако се почнете акрибично пробијати кроз масу књижевности тога времена, лепо, може се десити да, као читалац, почнете помало да зевате. Нема ужаса који, сведен на текст, не може постати и баналан и досадан. Али тако је заиста било, узвикују озлојеђени. У реду, то је документ. Документ је тек полазна тачка, од које се креће у моралну или кривичну расправу. Али то се не односи на књижевност већ на записано – или, у модерно време, снимљено – сведочанство. Где не постоје никакве литерарне амбиције нити онај ко сведочи жели да буде сведок времена; својом несрећом, уз извесну меру среће јер је преживео, постао је сведок одређеног догађаја. Ништа више, ни мање. [...]

Књижевност као документ? За историју књижевности, историју културе, свакако. Као документ времена којим се та књижевност бави? Питање“ (КЈ, 5–6).

Такође, поводом масовног одобравања савременика начина на који су збивања у рату представљена у роману *Le feu Henri Barbusse*, аутор поставља питање „да ли одобравање учесника нужно гарантује веродостојност исказа или само значи да они одобравају тај тип исказа, да је то она слика за коју они желе да их представља?“ (КЈ, 7).

Осим тога, Петковић помиње књигу Пола Фусела *The Great War and Modern Memory*, у којој се наводи да је „целокупна књижевност, а подразумева се и уметност, заправо одређена Првим ратом“ (КЈ, 16). Писац у вези са овом тврдњом истиче две важне чињенице – да је књига настала у време велике дебате и кризе које су у америчком друштву биле узроковане ратом у Вијетнаму, као и то да је сам аутор био „човек врло оптерећен сопственим искуствима из Другог светског рата, те је тешко отети се утиску да и његова књига више сведочи о једном стању духа иницираном Другим ратом а уобличаваном вијетнамском драмом [...]. Ако се и говори о Првом рату, онда је он пре свега нека врста метафоре, догађај у који се пројектују искуство и виђења каснијих догађаја“ (КЈ, 17).

Интересантно је да, у вези са дискутабилношћу Фуселових закључака, Петковић наводи и чињеницу да се често као извор закључака о природи Првог светског рата користе „дела писаца које бисмо, са извесном дозом учтивости, могли назвати осредњим“ (КЈ, 17).

Као да наведена мисао сугерише још једном да у књижевним делима има простора за истину, али једино и само у оним делима истинске уметничке вредности.

Томе треба природати и антиципаторску моћ уметности, па се тако, уз тезу да су се сва кључна поетича струјања и промене десиле већином пре почетка Великог рата, у књизи *Колумбово јаје* каже и следеће: „То јесте промена и има везе с ратом, али промена коју су кубисти објавили још пре рата, као што је немачки сликар Ludwig Meidner имао визију тешко бомбардованих градова и пре него што ће се то икако десити, а деценијама пре уистину апокалиптичких бомбардовања; њих у уметности симболизира *Guernica*, али у реалности су то заправо Dresden и Хирошима“ (КЈ, 20).

„Петковићев роман *Сенке на зиду* изражава сумњу у могућност досезања коначних истина о прошлости. Ипак, стиче се утисак да се та сумња у овом роману односи, пре свега, на досезање истине које се остварује трагањем за чињеничном, фактографском, објективном истином. С друге стране, овај роман сугерише поверење у ‘истину значења’, парадигматску истину уметности која не настоји да буде огледало стварности.“ (Марковић 2017б: 498–499)

Распоред и однос сегмената различите природе у овом роману, захваљујући монтажи као одабраном приповедном поступку, обликује смисао дела, упућујући на истинску природу тематизоване епохе, али и на парадигматску, метафоричну истину о трагичности људског живота омеђеног и одређеног хаосом историје, што све заједно потврђује поверење у епистемолошки значај уметности (уп. Марковић 2017б: 499).

На исти закључак упућује и став писца исказан у тексту „Шекспир, нажалост, наш савременик“, у којем се наводи да би за дилему о погрешним потезима пред којом се нашао Керенски, бивши председник привремене руске владе настале после Фебруарске револуције, најбоље решење било да се уместо „читања сумњивих историографија“ (УВ, 9) посветио изучавању, односно ишчитавању Шекспирових историјских драма, много поузданијих од поменутих историја:

„Ох, Боже, свет је позориште и то најчешће прилично бедног нивоа, али зато и сувише често криво. Ако хоћете да више сазнате о свету у којем живите, немојте читати новине, читајте Шекспирове историјске драме. Сусрешћете позната лица која једино на позорници изговарају оно што не говоре пред телевизијским камерама. Шта је заклетва, увикује један јунак; прекршио бих хиљаду заклетви за један једини дан власти. Сресћете личности које се, наговаране на гнусни злочин, помало опиру. Али попуштају тако лако и спремно пред првим покушајем убеђивања да одмах схватате како њихов отпор није питање савести већ, једноставно, лоша и јефтина глума“ (УВ, 10).

Тако проза Радослава Петковића „приповедањем историје, позива на њено оптимално разумевање, на откривање истине у естетичкој пројекцији, а не, уколико жели да буде аутентична, у адорацију идеологизоване истине која се по слепој сили мора писати великим почетним словом“ (Пантић 1999: 193).

Метафоричка истина одабраних филмова, али и самог романа *Сенке на зиду*, потврђује се као аутентична у „Трактату о литургијском времену“, где приповедач каже како нас „тек [...] метафора приближава слућеној истини“ (СНЗ, 215).

3.3. Лична истина у романима *Пут у Двиград* и *Судбина и коментари*¹³⁷

Радослав Петковић је у разговору са Михајлом Пантићем предочио разлоге због којих је лик грофа Ђорђа Бранковића одабрао за централно семантичко и симболичко место свог четвртог романа. Бранковићев историјски лик аутора је привукао као „испољење,

¹³⁷ Резултати истраживања ове теме представљени су у предговору издању приређене прозе Радослава Петковића, уп. Живковић 2023: 16–20.

конкретизација приче о самозванцу, човеку који измишља читав један фиктиван свет да би изменио своју улогу у постојећем свету, мења прошлост да би мењао садашњост и тако одређивао будућност“ (Петковић 2007: 251). Тринаест година пре тога, у разговору под насловом „Вјечност прошлости“, писац је скренуо пажњу на чињеницу да је гроф Бранковић, пишући *Хронике*, слободно користио изворе и грађу, прилагођавајући их намери да докаже своје деспотско порекло, и да се у том смислу понашао слично романсијеру (уп. Живковић 2023: 16–17).

Лични мит је, у исто време, основа за настанак колективног, националног мита, чији узроци, односно разлози нису много другачији од наведених Бранковићевих, па је у интервјуу „Одговор на муку историје“ аутор приметио:

„Нема народа без сопствене митологије и не мислим да је то зло; проблем је у степену креативности те митологије. Она јесте ирационални одговор на притисак света у којем се живи, на неиздржив притисак историје у којој смо сви ухваћени као у кавезу, и то чини нужним настанак митологије. [...] Гроф Ђорђе Бранковић пример је таквог мита створеног око његове личности и врло значајног за Србе северно од Саве и Дунава, током XVIII, делимично и XIX столећа [...]“ (Петковић 1994д: 17).

У истом разговору Петковић истиче како митологија може представљати креативан одговор на муку историје.

Самозванац и *фалсификатор* несумњиво су појмови који у свакодневном контексту имају пежоративно значење, али њихово помињање у вези са романом *Судбина и коментари*, посебно уколико се у обзир узме целокупни Петковићев опус, наводи на размишљање о правој природи грофовог лика. Оно буди недоумицу о томе како разумети Бранковићеве политичке поступке и писање *Хроника*, и несигурност у погледу приповедачевог, али и ауторовог разумевања и доживљаја грофових поступака и мотива.

Према мишљењу Адријане Марчетић, у гласу приповедача, онда када о чувеном фалсификатору приповеда, чује се, уз несумњиву иронијску дистанцу, и благи патос, саобразан чињеници да гроф Бранковић у роману *Судбина и коментари* симболички представља фигуру романсијера (2009: 74). О поетској истини (коју Бранковић испреда, заступа и симболизује) историографија некада не зна или не каже ништа, а некада је свесно скрива и фалсификује; њена се „истинитост“ може одређивати само у односу на ефектност и вредност уметничке визије која ту истину жели да предочи (Марчетић 2009: 73). Такво схватање уметничке истине, Адријана Марчетић види не као постмодернистичко проблематизовање фикционалне истине, већ као „израз типичног модернистичког уверења о супериорности уметности над историјом“ (2009: 73).

Поменутом закључку слична је идеја Радомана Кордића да у роману *Судбина и коментари* приповедач ужива у традиционалном приповедању, што утиче на приповедне стратегије, као и претпоставка коју је, у вези са романом *Пут у Двиград*, изрекао Васа Павковић: „[...] постмодерна књижевност, бар од стране традиционалне критике разноврсних опедељења, често се врло олако посматра као релативно ‘неангажован’, ‘преестетизован’ приступ вечитим проблемима људског мишљења и књижевности као одговора на подстицајност (будимо иронични) ‘великог амбиса’ историје и пролазности“ (1996: 135). За разлику од оваквих уврежених схватања, већ *Пут у Двиград* Петковића открива као писца чији се текстови одликују озбиљношћу карактеристичном за знаменита дела традиције (Павковић 1996: 135).¹³⁸

Суштину поетске истине и грофа Бранковића као симболичке фигуре романописца, односно „тврца и апсолутног господара фикционалних светова“ (Марчетић 2009: 86), Адријана Марчетић објашњава на следећи начин:

¹³⁸ У вези са представљеним ставовима књижевних критичара видети: Живковић 2023: 17–18.

„Трагање за ‘дубинским’ истинама, истинама које се крију испод привида појавне стварности, истовремено представља и Бранковићев јединствен дар и његов нарочит усуд, његову судбину чијем испуњењу тежи. Схвативши да је у стању да види ствари које други не виде, Бранковић је препознао и свој животни задатак; требало је забележити, описати призоре и ликове ‘не онако једноставно’ како их види већина људи, не као пролазни привид и обману, већ онаквим какви су они заиста, по својој истинској природи, која се може видети тек када човек ‘затвори очи’ и загледа се у ‘дубоке и мрачне слојеве’ у којима се ‘крије истина о свету и истина о сваком од нас’ [...]“ (2009: 77).

Цитирано запажање још једном наводи на мисао о метафоричкој истини, коју у роману *Судбина и коментари* заступа и велича Викентије Ракић. Интерпретирајући донекле сурову легенду о Светом Николи, који знаком крста оживљава убијену децу, парох истиче да у таквој причи не треба трагати за дословном истином, јер она „крије једну мудрост: сазнање да у свету постоји зло и да се скрива на неочекиваним местима. Светац је онај човек који се са тим злом суочава – и побеђује га“ (СИК, 170).

Јасно је да појам *фалсификатор*, односно *самозванац* у Петковићевом роману никако не могу имати негативно и погрдно значење, мада то не мора одмах искључити извесну дозу иронијског дистанцирања.

Фигуру грофа Бранковића могуће је сместити у контекст промишљања о имагинирању – будући да је гроф јунак (сведок и учесник) својих *Хроника*, такво имагинирање уже ће бити одређено као аутоимагинирање и доведено у везу са сличним подухватима које предузимају Batista Calderoni, сликар Видак, али и Пруст, Итало Звево и Монтењ.

Континуитет идеја између првог и четвртог Петковићевог романа, Ваца Павковић видео је у испитивању аутентичности историје и смисла књижевности, као одговора на бесмисао историје (в. Павковић 1996: 133–134).

Аутор упућује на опасност имагинирања прошлости, откривајући читаоцу ужас који је осетио Ловас схвативши да је лик песника Ветручића замишљен и представљен као идеализовани аутопортрет напуљског гипсара, са чијом се ништавном судбином претходно упознао, истражујући даноноћно напуљске архиве.

Међутим, једнако је разумљива и неоспорна човекова потреба да своју судбину измени, да бар на тренутак заборави како свако своју судбину носи дубоко запретену у себи, и створи другачији лик себе самог, саобразан личним сновима, жељама и амбицијама.

Тако се паралелизми између Ловасовог, Calderoniјевог и Бранковићевог лика успостављају на основу чињенице да су сва тројица (на различите начине) суочена са деструктивном моћи историје, која, непрозирна и неухватљива, људима управља као да су лутке. Сваки намерни и свесни додир са њом у ствари је опасан и неизвесан подухват, што романескном портретисању ових ликова додаје једну трагичку ноту.¹³⁹

У роману *Записи из године јагода* процес дневничког писања, бележења, записивања, Иван Радосављевић тумачи као намеру сликара Видака да се обрачуна са сопственом прошлошћу (в. Радосављевић 1999), могло би се рећи историјом, и укине њену коначну моћ оличену у непроменљивости. Међутим, то записивање и више је него опасно, будући да представља вид обрачунавања не само са прошлошћу, већ и са постојањем, односно пролазношћу, која мотивише писање, иако није извесно да ће се у писању понаћи излаз и спас од Ловца. Па ипак, Видак пише и записује, што значи да је тај порив јачи од рационалног разумевања ствари; као и у случају Calderonija, Јовановича и Бранковића, реч је о егзистенцијалној потреби, којој је немогуће супротставити се.

Интересантно је да се на самом почетку романа *Записи из године јагода* појављује мисао да се смрт може заварати тако што ће се утонути у мрак и таму. Међутим, лист по којем се пише је бео, због чега трагови писања који се остављају, иако тамни, нису начин да се човек скрије, већ су траг који се Ловцу оставља – писање је, у разним својим облицима, и као симбол фикције, односно уметности, начин да се опасности изазову, оно је кобно. У мраку и

¹³⁹ Уп. Живковић 2023: 20.

мировању би човек био сличан и близак смрти, па би је можда могао заварати (како мисли Видак), али је писање сушта супротност томе – иако свестан ризика,¹⁴⁰ човек често не може да се одупре истинском пориву осмишљавања сопствене егзистенције, овладавања њоме, чиме би се и позиција немоћи у односу на историју и смрт изменила.¹⁴¹

Опасност писања као подухвата, а у вези са симболичком сликом окретања леђа обали, што би се могло изједначити са окретањем ка мору, додатно је потврђено у следећем цитату:

„Лица оних што се рађају окрећу се ка брдима, а лица умирућих према мору. [...] После, на крају, окренути ка мору које им се отвара. Безмерје. Огромно је и дубоко, по дну гамижу чудовишта, прогутаће и самлети огромним чељустима. Ништа од неограничености. Чудовишта са дна имају страшно велик желудац“ (ЗИГЈ, 40).

Писање је тако, истовремено, покушај да се време и смрт превладају, али и очигледно остављање трага, које у себи носи скривену опасност – сваки траг може бити и траг Ловцу. Писањем се сведочи о личном постојању, а свако постојање нужно и непорециво призива смрт. Жеља да се постојање разуме и осмисли, да се не буде само „глупа звер“ (ЗИГЈ, 5), глупи плен, који ништа не види и ништа не разуме – подстиче на приповедање.

Стојан Јанковић, Calderoni и гроф Бранковић настоје да релативизују непроменљивост историје, док Ловас у њој види нешто што доноси спокој и мир, свестан ипак да њено истраживање носи велику опасност: „Куцала је у тами подсвести [нада у чудо, враћање златних времена, Н. Ж.] дајући му снагу да настави и када би му се учинило да посвећивати добар део свог времена једној таквој историји као што је двиградска значи само луксузно поигравање са сопственим животом, дело сувишно и непотребно“ (ПУД, 69).¹⁴²

Зато на овом месту ваља закључити да се још једном сусрећемо са загонетком, са два контрастна животна пута, односно модела, од којих ниједан не нуди сигурно егзистенцијално уточиште, што је једна од доминантних идеја читавог Петковићевог стваралаштва.

Изгледа да је све узалудно, и писање, односно имагинирање, обликовање поетске/уметничке (ауто)истине, као и поверење у чињеничну истину, али то не умањује људски (трагични) подвиг – Ловас је у Напољу проводио ноћи „у премишљању, испитивању различитих комбинација и могућности, записивао их, заједно са својим страховањима и жељама, ситним рукописом на десетинама страница и ти записи Антонија Ловаса остали су да сведоче о једном узалудном и грчевитом али, мора се признати, ипак храбром трагању“ (ПУД, 76).

Можда је управо због тога у гласовима Петковићевих приповедача могуће уочити суптилни знак препознавања и разумевања за све облике изневеравања/фалсификовања истине стварности у име грађења поетске (ауто)истине и фиктивног света: „Склони смо да из Ловасовог закључка извучемо један други, мање горак: да је потцењивани и презирани Batista Calderoni ипак био уметник, јер је само уметник могао створити један себи сличан, па ипак потпуно друкчији, супротан лик“ (ПУД2, 53).

Интересантно је приметити да се у уводном поглављу романа *Пут у Двиград*, („Хроника града Двиграда“), нигде не помиње Калдеронијев преступ (иако су приповедачу већ доступне све истине о фалсификованом лику Ивана Ветручића). Такође, „хроничар“ га назива вајарем, а не варалицом и гипсаром, управо зато што га, као што наведени цитат показује, доживљава као уметника и у извесној мери може да разуме и оправда овакав поступак. Приповедач и Ловасову интерпретацију Калдеронијеве преваре тумачи као оправдање вајара:

¹⁴⁰ „[...] пре но што је ишта записао, знао је да се час сигурности окончава, да окреће леђа обали, али се сада није колебао јер је био свестан да је сваки страх сувишан: ово се не може избећи, ведрa сигурност се и јавља пред само јутро, врелину дана.“ (ЗИГЈ, 10)

„Белином хартије пролази мрав, полако и мирно, наивно верујући у своју безбедност, несвестан да је та шетња белином неискупљива, кобна грешка [...]“ (ЗИГЈ, 10)

¹⁴¹ Уп. Живковић 2023: 19.

¹⁴² Уп. Живковић 2023: 20.

„Он сам, у једном делу своје белешке, помишља да уметност није могуће стварати друкчије него овако, како је то чинио Batista Calderoni, који је са тамном неизвесношћу двиградске прошлости био суочен много болније него Ловас; вајар није имао пред собом ни опипљив белег, почетну тачку у трагању којом ће Ловас располагати – споменик. Ловас је у огорчењу можда и незахвалан према ономе који му је створио чврст степенник са кога је лакше кренути даље и дубље, у кругове прошлости. Празнини је могуће супротставити само сопствену имагинацију, Ветручићев лик се одавно расплинуо у забораву и Calderoni је поступао како је знао, најбоље што је умео“ (ПУД, 89–90).

За разлику од приповедача, историчар Ловас, поклоник истинитости, непроменљивости и поузданости историје, осећа као да је „нагнут над великим амбисом који неповратно гута све што је бачено, имена лица, догађаје, људе“ (ПУД, 89) и не може да оправда Calderonijев поступак.

Приповедач оправдава Calderonijeво имагинирање, будући да је овај имагинацију супротставио празнини историје, али ваља имати у виду да је и у Calderonijevom, као и у Бранковићевом случају, реч пре о аутоимагинирању, које проистиче из осећања недовољности историјске егзистенције, из намере да се украде бар тренутак срећне судбине, супротне оној несрећној, која се увек врати и изнова обнови:

„[...] није чудо што нико није приметио како Batista Calderoni творећи Ветручићев лик сања себе, као што су му, вероватно, и двиградски дани личили на сан, волшебно остварење дуго жељеног, и он је искористио да га одсања до краја, да створи једног друкчијег, лепшег, па стога и немогућег Calderonija. Можда је, допуштао је чак и Ловас, оно што се кроз уметност ствара увек и сан, мада не обавезно овако симетричан и непосредан, или је бар у некој вези са уметниковим сном, макар као супротност, али то Ловасу, за разлику од нас, није пружало никакву утеху“ (ПУД, 90).

И Антонио Ловас као и Calderoni и Бранковић гради одређени мит, у његовом случају реч је о миту „златних времена“, јер је то суштинска човекова потреба. Међутим, на суровост историје и њене непрозирности (коју Ловас у пуној мери открива у Calderonijevom фалсификату), тројица јунака дају различите одговоре.

У поступцима грофа Бранковића и Batiste Calderonija уочава се активно настојање супротстављања историји и судбини у виду аутоидеализације и аутоимагинације, чиме се и историји (у ужим и ширим координатама, краћим и дужим временским распонима) мења лик. За разлику од њих, Ловаса човекова немоћ спрам историје ужасава и доводи до самоубиства.

Док Ђорђе Бранковић и напуљски гипсар конструишу своју истину, Ловас реконструише и деконструише туђе приче/истине; они стварају велове бежећи од празнине, а двиградски хроничар разоткривајући слојеве иде ка празнини, што су два процеса која се у историји цивилизације непрестано смењују и сведоче о томе да су оба егзистенцијална избора једнако валидна, једнако људска, али и једнако суштински и дубоко трагична.

О двоструком кретању између обмане и реалности, његовим узроцима и последицама Петковић је написао:

„Легенде су потребне не само зато што на плану приче улепшавају јад свакидашњице већ и зато што се у њима гради један идеал – какав поредак ствари треба да буде, дакле чему треба тежити без обзира на тужну чињеницу које смо свесни, како уистину ствари стоје. Нека доза лажи, свакако, није наодмет.

Али, с друге стране, човек се може осетити и уплашеним и растуженим суочен са јазом између приче о стварима и лика самих ствари и са разлогом се упитати у каквом свету заправо живи. Истина нас може сачувати не само од лепих већ и од опасних заблуда.

Ако кажем да прави одговор на ове дилеме не знам, молим читаоца да то схвати не као списатељску домишљатост већ као искрено признање“ (УВ, 27–28).

Оправдање поетске истине (и указивање на њену разлику у односу на стварносну, чињеничну) уочава се на различитим местима у роману *Судбина и коментари*.

У том смислу, важно је навести метафоричне речи калуђера Спиридона:

„Мени су рекли, тада, на Светој Гори: давно је речено како се сликају иконе; и никоме није дозвољено да ишта мења; иконопис није откриће сликара него је врсна установа и предање васељенске цркве, замисао наших духовних отаца; сликарева је само вештина, а оно што ти радиш је страшно: измишљаш чега никада није било. А ја сам им одговорио: Свети Јован је писао о ономе што ће тек бити као да је већ било, јер се то, осим за оне који вере немају, и не разликује; и шта је било и шта ће бити садржано је у Божијој промисли пре постанка света; а када је некоме дата милост да то види, он не измишља ништа; све оно што се у повесници досадашњој налази ја сам сликао како су Свети оци наложили; а за оно што ће се у повесници тек записати – а исто је као да се већ десило, јер у Божијој мисли нема никаквог ни ‘пре’ ни ‘после’ – писао сам по оним правилима која су произлазила из налога Светих отаца. А часни оци са Свете Горе су ми рекли: а теби је, таквом, дано да знаш и оно што нису знали Свети оци. И тада су ме протерали“ (СИК, 104–105).

О некој врсти „узалудног, али храброг трагања“ говори и Викентије Ракић, а његова се запажања подударају са тоном и природом „Summe“ и размишљањима грофа Charnovicza о Бранковићевом подухвату¹⁴³:

„Било како било [...] читав наш народ је у том Бранковићу видео остварење својих дуго сањаних снова; снова за које је престао да верује да ће му се икада остварити. Одједном се појавује неко коме се може веровати да је потомак средњовековних владара, да може бити обновитељ старе славе, да може повратити све оно што се чинило занавек изгубљеним. И сам гроф Бранковић је то схватио; јер зашто би он – ако претпоставимо да је био обичан варалица – провео године у заточењу не одричући се свог деспотског порекла, упркос свим притисцима којима је био изложен, укључујући, признајем, и нетрпељивост самог патријарха. Обичан варалица би схватио да је игру изгубио и гледао би како да се што јефтиније извуче“ (СИК, 187).

О оправданости обмане сведоче и мисао Јова Куртовића: „[...] али шта нам живот још може пружити, осим неколико тренутака мира, макар заснованих на обманама?“ (СИК, 189).

Интересантно је да се чак и у делима правдољубивог Доситеја одвија смишљена идеализација, супротна истини стварности. Поводом Доситејеве *Етике* Волков примећује следеће: „У њој [...] ви стварате једну слику човека – мислим, себи и читаоцу – а не верујем да и ви мислите да она одговара људима са којима се сусрећете. У вашој књизи они су бољи него што су иначе; или макар, могу постати бољим много лакше и једноставније него што ја мислим да је случај“ (СИК, 217), што Доситеј оправдава жељом да позитивним, идеализованим примерима подстакне људе да стану на стазу добра.

Да је Бранковићев модел писања о себи сагласан људској природи, сведочи и то да Вуковић, без икаквих амбиција сличних Бранковићевим, причу о себи, коју прича Марти Ковач, реализује готово по истоветном принципу: „А њој сам почео да причам о свом животу, како то већ у таквим ситуацијама бива, прилично искрено, дакле нешто изостављајући, а нешто улепшавајући“ (СИК, 336–337).

У исто време, Бранковић представља сушту супротност Павлу Вуковићу управо због тога што, грађењем алтернативне, измишљене, фиктивне историје, у оквиру које фикционализује и себе самог, настоји да усмерава правац сопствене судбине. Вуковић, историчар, с друге стране, може само да каже:

¹⁴³ Гроф Charnovicz у разговору са Павлом Вуковићем о грофу Бранковићу истиче: „Али нема сваки хапшеник такву стражу и овакво заточење, које унеколико, као да је и признање истинитости његове приче; он је владар којег су заточили непријатељи не признајући му његова легитимна права и чини се да је, на крају, у сопствену причу и сам поверовао. У сваком случају, у свему што је написао, у свим сведочењима о сусретима са њим нема пукотине, нема трага сумњи. Комисија Ратног већа говори о њему као о човеку који се чврсто држи своје фиксне идеје“ (СИК, 398).

„Неко је, годинама пре мене, знао како би мој живот могао да изгледа: у једном друкчијем временском колу. И мирно га је, вршећи своју дужност, прилагодио овом временском колу. Наместио је скретницу и упутио моју причу одређеним путем, оним који је он сматрао правим“ (СИК, 364).

Управо због тога Вуковићу је дато да спозна и изјави како се „душа ћутањем не спасава“ (СИК, 373).

Право на личну, односно фикционалну истину, коју заступа гроф Бранковић, господар чудесног врта, потврђује и Петковићево разумевање значаја и значења кућне библиотеке:

„У случају кућне библиотеке тај скуп предмета на полицама јесте симболичан скуп симболичних предмета који творе посебан свет или могућност посебног света. Ако смо сајмове упоредили са тропском дунглом, кућну библиотеку бисмо могли упоредити са кућним вртом, јер, за разлику од прашуме у којој ћемо залутати, кућни врт је сан о свету по мери човека, начин на који он уређује један мајушни, те управо зато њему доступни комадић света.

Наравно, овај пажљиво уређени комадић света је тек острвце у хаосу који прети и шаље своје опасне изасланике“ (УВ, 50).

3.4. „Мала“, приватна истина у књизи есеја *Колумбово јаје*¹⁴⁴

Петковић сматра да „уметност пуно више поставља питања него што може да одговори на њих“, ¹⁴⁵ да књижевност и уметност треба да подстичу на емоције и размишљања, односно да је уметност покушај да човек заузме активнији став према себи, људима и стварности, супротно настојању да се људи убеду у одређене догме.

Управо је „активнији став“ оно што Петковића у есеју „На шта мислим када кажу Први светски рат?“, који је предмет анализе у овом потпоглављу, посебно интересује и захваљујући чему је поменути есеј могуће довести у везу са претходно интерпретираним романима.

У књизи *Колумбово јаје* проблематика самоодређења/аутоимагинирања промишља се у вези са романописцима европског модернизма – Италом Зевом и Марселом Прустом, и ренесансним писцем Мишелом де Монтењем (што није случајно, будући да су управо ове две књижевноисторијске епохе и њихови представници Петковићу посебно инспиративни за размишљање).

Интерпретирање семантичких богатстава романа *Зенова с(а)вест* и *У трагању за изгубљеним временом*, као и Монтењевих *Есеја*, једним делом заснива се на намери да се представи и открије природа загонетке фикционалног аутопротрета.

Најпре се у вези са знаменитим Прустовим романом Петковић дотиче теме везане за хомодијегетичко приповедање (у оквирима аутобиографског модуса) и пита се о веродостојности приповедачевог исказа, о разлици између јунака и приповедача, а такође и између приповедача и писца, откривајући да фикција, као простор истинске слободе, омогућава процесе самоиспитивања и самоодређења.

У том смислу Петковић упућује на Прустову идеју о књижевности која не мора и не сме да буквално представља стварност, већ да је у процесу наратије преводи и трансформише; односно о наративном формирању хронотопа који организацијом и природом свога романескног времена може да се директно супротстави неумитном протоку времена и удаљености од личне прошлости (уп. Живковић 2023).

Време је суштински конкретизовано у историји, чија је надмоћ у односу на појединачну судбину неупитна. Међутим, тај, унапред претпостављени однос, Петковић

¹⁴⁴ Део истраживања у вези са овом темом такође је представљен у предговору приређеној прози Радослава Петковића, видети Живковић 2023: 21–24.

¹⁴⁵ В. <https://p-portal.net/radoslav-petkovic-velika-umetnost-motivise-emocije-i-razmisljanja/>.

изнова испитује тако што наслову есеја („На шта мислим када кажу Први светски рат?“), чије су главне координате историјско и надлично, супротставља поднаслов: „На охлађену и никада непопијену кафу Zena Cosiniја“, којим доминира мисао о приватном, што враћа и знаменитој слици Монтења који се повлачи у своју кулу у намери да се што је више могуће изолује од спољашњих догађаја.

У том смислу за Петковића је семантички врло значајан тренутак у којем главни јунак романа *Зенова с(а)вест* – Зено Козини – сусреће одред аустроугарске војске у мају 1915. Зено је несвестан праве опасности која вреба, као и чињенице да је рат већ увелико почео, и једино о чему може да размишља јесте повратак вили, где му се хлади већ унапред скувана кафа.

Контраст је додатно наглашен тиме што је Козинијев став у погледу развоја напете (ратне) ситуације обојен искреним и непоколебљивим оптимизмом, он жели да умирује и усређује људе и не либи се да измишља ствари не би ли у томе успео. Иако му војни одред руши илузије о превласти антратне струје у Риму, Зено наставља да, и поред свести о другачијим околностима од оних у које се поуздао, размишља о кафи која га у вили чека, о свом приватном микросвету. У тренутку када војницима отворено открива жељу да попије своју јутарњу кафу, аустријски официр га отворено назива будалом (уп. Живковић 2023: 22).

Слична ситуација постоји и у Прустовом роману: док јунаков отац са усхићењем прича о посети грчког краља Паризу, једино што млади и заљубљени јунак може да види јесте нови Сванов кишобран, будући да је Сван отац младе Гилберте у коју је заљубљен. Очекивано, јунаков отац у томе што је целокупна пажња његовог сина везана за наизглед безначајан предмет види израз његове незаинтересованости за суштински важна питања – између осталог, питање будућности Француске (КЈ, 56). Петковић додаје да је такав утисак вероватно имала и француска читалачка публика.

Следећи пример фокусираности на лично, односно приватно Петковић издваја из књиге Филипа Монијеа *Венеција у 18. веку* – реч је о преписици двојице пријатеља, у којој се један од њих (Венецијанац) другоме жали како је остао без шпанског дувана, верујући да ће ова вест дубоко потрести његовог пријатеља (в. КЈ, 53). Иако овакав детаљ читаоцу може изгледати претерано, односно декадентно, доминација приватног над јавним и колективним не мора нужно упућивати на незаинтересованост за колективно добро. Петковић то потврђује примером Енглеза Семјуела Пипса, који током великога пожар у Лондону на све начине покушава да спаси своја вина и сиреве. Реч је о одговорном човеку беспрекорне биографије, који је допринео бољој организацији и развоју британске морнарице. Ако такав човек у страшном тренутку мисли на своју колекцију вина и сирева, онда треба сачекати и са осудом Венецијанца који се жали због несташице шпанског дувана, у тренутку када се његов свет, свет некада моћне Венеције, круни и распада (уп. Живковић 2023: 22–23).

У истом духу Петковић истиче да би било лако, али и превише једноставно, Зенову бригу због охлађене јутарње кафе тумачити као одраз непримерене себичности малограђанина, посебно у предоченом ратном контексту. Такав закључак више би сведочио о интерпретатору – васпитаном да заступа тоталитарни став, односно национални, класни, друштвени или државни интерес. Само такав интерпретативни оквир могао би да скромни Козинијев захтев прогласи оличењем себичности. С друге стране, управо је шири, јавни интерес оно што војнике води у смрт, односно манипулише њима и злоупотребава их (в. КЈ, 69–70). У том контексту, незаинтересованост појединца за ратна, односно историјска збивања, може се посматрати као одраз његове снаге и надмоћи (уп. Живковић 2023: 23).

Идеологије (националне, класне, религијске и сл.) људима намећу оквире мишљења, разумевања света, али и себе самог, били они тога свесни или не. У стваралаштву Марсела Пруста и Итала Звева Петковић уочава стваралачки напор да се задати оквири превазиђу не би ли се пронашло, односно створило сопствено „ја“. Поигравање личним идентитетом Итала Звева открива велику слободу, али и храброст непростајања и уочава се на више равни: у изабраном, не стеченом, имену које је симболизовало космополитски дух града Трста (Италијан и Немац); у снажно италијанизираном идентитету његовог јунака Зена Козинија;

заинтересованости за питања италијанског националног идентитета и одсуству јеврејских тема, иако је сам Зевево, односно Еторе Шмиц, био Јеврејин.

Због тога се Петковић пита: колико можемо поистоветити Етореа Шмица са Италом Зевево, па тек потом са Зеном Козинијем?

Одуство јеврејских тема у Прустовом и Зевевоом случају интерпретирано је као дистанцирање од јеврејског идентитета, које, опет, Петковић тумачи са становишта слободе у односу на принудни идентитет и схватања која појединцу одричу слободу и право на покушај самоиспитивања и самоодређења. Опасност таквог приступа огледа се у томе што он сужава могућности егзистенције и унапред одређује начин на који некога можемо доживети, читати и разумети (в. КЈ, 88). Такође, њиме се легитимише став да је једини задатак, односно једина могућност појединца да без икаквог отпора прихвати наметнути идентитет.

С друге стране, писање је „истраживање лимита, истраживање могућности слободе, а тога нема без напора преиспитивања оних граница које нам се чине [...] апослутне, непрекорачиве“ (КЈ, 89). Највећа моћ и највећи значај књижевности почивају у раскривавању историје, идеологије, политике, односно скидању њихове манипулативне маске (в. Пантић 1999: 193).

На самом крају есеја Петковић доводи у везу симболички акт слободе писца и њихових јунака, истичући како је Зевево и Прустов напор самоодређења суштински и аутентични акт слободе остварен кроз литературу, због чега су поменути аутори „консупстанцијални са оним што су написали, за шта се, између осталог, требало имати храбрости“ (КЈ, 89).¹⁴⁶

Питање идентитета који није фиксиран, односно има ту слободу да се у сталним променама и „клађењима“ развија, трансформише и самоиспитује, Петковић везује и за личност, односно писање великог ренесансног скептика – Мишела де Монтења. Како је у прегледу прозе Радослава Петковића већ наведено, Монтењ је за Петковића симбол човека који свој идентитет заснива у писању. Али то није једина смелост коју испољава. Монтењ је, такође, спреман да призна и прихвати да се идентитет не може до краја и коначно успоставити, да је субјекат тешко одредив – његов се „покушај самоодређења, трагања за сопственим идентитетом [...] умногоме окончава, у радикалној, чак негаторској сумњи. Можда једина утеха је она којом ће се неки философи у будућности тешити: циљ је ништа, путовање је све“ (Петковић 2016: 88–89).

О легитимности личне истине, посредством метафоре личног простора, Петковић је писао и у тексту „Парче неба“, поводом драме *Барбело, о псима и деци* Биљане Србљановић. У вези са особеном егзистенцијалном позицијом њених јунака, аутор је приметио следеће:

„[...] у свету Србљановићкине драме постоје разни простори Неба и Пакла, који коегзистирају једни крај других и не вреди питати се о оправданости и вредности оваковог устројства. То је оно што нам је унапред дато и што не можемо мењати. Али можемо бирати свој простор и морам га градити, нарочито ако спадамо у оне којима је стало до доброте и љубави“ (ДГ, 70).

3.5. Лични простор среће у причи „Моје игралиште за голф“

Како ништа у Петковићевој прози није апсолутно – свака тема и свака идеја имају два лица – потребно је, у контексту промишљања о приватној истини, вратити се *Извештају о куги*, тачније приповеци „Моје игралиште за голф“. Сан о личном простору среће у збирци приповедака са свакако најинтензивнијим песимистичким набојем представљен је као илузија, посебно у контексту историје онакве каквом је *Извештај о куги* представља. Ова приповетка потврђује закључак да је слобода човеку у контексту реалног, земаљског постојања неосвојива, и да се остварује само радикалом променом – времена, простора и лика.

¹⁴⁶ О слободи самоодређења Зева и Пруста у текстуалном оквиру уп. Живковић 2023: 23–24.

У приповеци „Моје игралиште за голф“ суноврат идеје о простору личне, приватне среће предочен је већ на самом почетку:

„Сваки човек има скривен сан; и мада свако свој сања, туђи му је тако чудан да би се смејао када би му га онај други испричао [...]. Изложићу се опасности да то учиним и чујем ваш смех; можда и зато што сам један од ретких који су – макар једним делом – успели сан и да остваре. И, уистину, заслужили само смех“ (ИОК, 91).

И у овој приповеци уочава се ситуација анализирана поводом Прустовог романа – приповедач је као седамнаестогодишњи младић у једном страном часопису видео предратне слике играња голфа, што постаје његова лична, прикривена фасцинација,¹⁴⁷ одвојена од историјског контекста – друштвених превирања и неправди након Другог светског рата.

Сан се рађа као алтернатива суморне свакодневице, као израз потребе да се превазиђе осећај егзистенцијалне закинутости и недовољности – „А напољу је била улица, прљави излози и новине су писале о тршћанској кризи“ (ИОК, 95).

Маштање о голфу и игралишту за голф декадентно је, али у оном смислу у којем Петковић дефинише *декадентно* – оно је израз приватних, личних жеља чија се оправданост и значај морају прихватити и вредновати на прави начин. То је начин на који се човек, не тражећи много, бори за мало личне аутономије и среће.

Приповедач себе, у погледу интересовања за голф, описује као сноба (што је одредница која се везује и за декаденте) јер

„већина снобова, заправо, скрива један сан [...] сан о једном друкчијем, живописнијем и мириснијем свету; сан који се сања у препуним трамвајима поседнутим воњем старих зимских капута; сан који вам помаже да вам се овај воњ не увуче у душу. Сноб је паметан и зна да у свету који највише поштује реалност – дакле воњ старих зимских капута – сме да открије тек део свога сна и своју муку и понижење представи као презир“ (ИОК, 98).

Присвојна заменица „мој“ у наслову приче упућује на мотив приватне среће, али је она у предоченом историјском контексту немогућа. У свету шпијуна, КГБ-а, политичких сплетки, стрепње од свега и свакога, срећа је само тренутак, а не трајно стање (в. ИОК, 103). Зато на крају приповетке, приповедач седи на веранди голф-клуба чији је власник и пије, лицем окренут ка зиду – „иза мојих леђа неки играју голф“ (ИОК, 106).

*

На крају овог поглавља, ваља закључити да Радослав Петковић, супротно начелним претпоставкама постмодернизма, верује у моћ књижевности да нешто каже о свету и животу, о суштинским загонеткама људске егзистенције. Вера у метафоричку истину коју књижевност и уметност посредују, сродна је ставу о аутентичности, оправданости и вредности људских настојања да се кроз процес (ауто)имагинирања, кроз текст и писмо, егзистенција осмисли и превреднује, док је трагичност тог пркосног напора повезана са идејом да он неминовно призива управо оно са чиме се суочава и што жели да превлада.

Поверење у метафоричку истину уметности (која постоји паралелно са свешћу о примерима њене идеолошке условљености), мисао о жртви која је уложена и идеји која је

¹⁴⁷ „Ја приповедам историју свог тајног, скривеног сна; а тајни, скривени сан – ма колико се луд могао чинити – никако није лудачка опсесија. Ово друго потпуно обузме човека и заузме, без остатка, читав простор његовог живота; а сан пребива у дубини живота – који се најчешће одвија, функционише, макар на први поглед, као да никаквог сна и нема – тек га, из дубине, бојећи и нијансирајући на један посебан начин који и самом сањачу тек накнадно бива јасан.“ (ИОК, 97)

у текстове уткана, нада да књижевност може бити и егзистенцијални, и смислотворни и интерпретативни путоказ, на нивоу Петковићеве наратије посредована је и изузетно богатим и сложеним системом интертекстуалних веза.

4. Интертекстуалност у прози Радослава Петковића

4.1. Интертекстуалност и постмодернизам

Мада теоретичари интертекстуалност углавном одређују као суштинску особину књижевног дела, односно као универзално својство уметничког текста, готово сви они појам *интертекстуалност* повезују са појмом традиције, књижевне историје, а самим тим и прошлости.

Тако, на пример, Јулија Кристева истиче да „интертекстуалност значи појам који је индиција за начин како текст чита историју и укључује се у њу“ (према Јуван 2013: 11), односно да „својим начином писања, које је уједно читање претходног или синхронијског књижевног корпуса, аутор живи у историји, а друштво се уписује у текст“ (према Јуван 2013: 12). У сличном духу, Ренате Лахман примећује да су дела прошлости „исходишта помоћу којих културна продукција увек изнова рedefинише свој идентитет“ (према Јуван 2013: 65).

С друге стране, прошлост представља и једно од кључних тематских подручја у књижевности постмодернизма, која промишља услове и облике представљања историје и писања о њој. Усмереност ка прошлости зато у делима појединих аутора постмодернистички приповедни поступак усмерава ка интертекстуалности, која, између осталог, утиче на специфичност обликовања и трансформацију историјске грађе. Тако интертекстуалност у постмодернизму постаје једно од најважнијих конструктивних начела.

Присуство текстуалних референци, супротстављених документарним чињеницама, односно стварносним референцама, представља и елемент метанаративности.¹⁴⁸ Реферирање на друге књижевне текстове учествује у постмодернистичкој игри успостављања конзистентне и фиктивно убедљиве слике прошлости и њеног рушења, односно у перманентној борби историографског и метанаративног.

Текстуалне референце у прози Радослава Петковића мењају смисао коришћене документарне грађе, могло би се рећи да преузимају (семантички) примат, и захтевају од читаоца да, како би то Рифатер рекао, напусти линеарно праћење миметичке референцијалности знакова (према Јуван 2013: 137). У Петковићевој прози значење текстуалних знакова ниче из одношења према другим знацима литерарне природе (Јуван 2013: 137).¹⁴⁹

У роману *Судбина и коментари* открива се један од могућих разлога Петковићевог приповедачког интереса за прошлост – она је неизменљива, и као таква пружа могућност за интерпретацију и реконструкцију. У исто време, писање о прошлости представља и писање, односно промишљање о садашњости.¹⁵⁰ Реконструкција је утолико примамљивија уколико је непоузданија, а у фиктивним световима Петковићеве прозе остварује се у спреси са другим текстовима.

Чињеница да Радослав Петковић често тематизује познате историјске догађаје, актуализује интернационалне мотиве и покреће питања универзалног карактера, пружа

¹⁴⁸ „Будући да нема дефинитивнога мишљења о правој мјесту и улози књижевности, а ни о естетски најефикаснијим поступцима, књижевни текстови често настоје да сами себе дефинирају, да нађу властиту сврху и свој начин да буду вриједни. У томе настојању они често покушавају наћи упориште у другим књижевним текстовима и у своме односу према њима“ (Ораић 1988: 159).

¹⁴⁹ Текстови Радослава Петковића одговарају критеријумима Манфреда Пфистера којима се одређују дела богате интертекстуалности – „то су дела која своје предлошке не само да користе, већ се на њих односе, тематизују их (метајезички интерпретирају и вреднују), у односу на њих су селективна [...], на своју интертекстуалност сама упозоравају“ (према Јуван 2013: 56–57).

¹⁵⁰ Током разговора о роману *Савршено сећање на смрт* Радослав Петковић је изјавио следеће: „Ја сам чак склон мишљењу да моји романи искључиво говоре о данашњици, чак и *Савршено сећање на смрт*, мада се тај роман збива у времену пада Византије“ (в. <https://www.vreme.com/kultura/knjizevnost-i-istorija/>).

могућност да у његовој прози све набројано буде сагледано из перспективе књижевних остварења домаће и светске књижевне баштине. Петковићеву идеју о спиралном кретању историје („и ако се деси нешто што изгледа као исто, опет није исто јер се дешава на другом месту спирале“) ¹⁵¹, са нешто слободе у уочавању аналогија могуће је применити и на систем интертекстуалних веза у његовој прози.

Ваља додати да приповедачка усмереност ка прошлости у пишчевим делима постаје усмереност ка прошлости књижевности, ка прошлости трагања за прошлошћу, из чега се развијају многобројне подударности, сагласности, везе мотивског склопа, идејног спектра и уметничког поступка.

У исто време, опус Радослава Петковића је потврда и сведочанство истинитости претпоставке да су интертекстуалне везе интерпретативни путокази, ¹⁵² основа конституције смисла текста (в. Лахман 1988).

Улога интертекстуалности је у Петковићевом књижевном опусу вишеструка – раслојава се у више праваца, пре свега у зависности од жанра. У романима и приповеткама интертекстуалност је у уској вези са обликовањем фабуле, структуром наратива (композицијом), карактеризацијом јунака, обликовањем хронотопа и представља један од најзначајнијих интерпретативних сигнала за читаоца. У есејистичкој прози, сасвим у складу са природом жанра, постаје основа ауторског разматрања разноврсних питања, на индивидуалном и колективном нивоу, у синхроној и дијахроној равни, у есејистичком многогласју: филозофском, естетском, теолошком, научном итд.

Сумња у могућност досезања коначне истине у прози Радослава Петковића огледа се и у примењеној стратегији интертекстуалности, будући да она сведочи о „модерним и постмодерним идејама хетерогености, многострукости и релационизма (суодношења), које су критички поткопале традиционална схватања истине, стварности, субјекта, аутора, читаоца, структуре, знака, значења, текста, књижевног дела и књижевности“ (Јуван 2013: 8). Сумња не спутава трагање, истина у извесној мери мења своју природу, али не ишчезава, па је тако оправданост коришћења поменуте постмодернистичке стратегије, којом се фаворизује мултиперспективност, могуће препознати у Ничеовој идеји да је истина реторичка, језичка и фигуративна конструкција, зависна од снаге и сугестивности текста у суочавању са другим погледима на свет (према Јуван 2013: 46).

Ваља поменути и принцип дијалогичности у Бахтиновој теоријској мисли – у полифоном сагледавању разноврсних идеја и ставова назире се пут ка истини. О сократовском дијалогу, који је према Бахтиновом мишљењу, битно утицао на формирање романа, поменути аутор каже:

„Основу жанра представља сократовско схватање дијалогичке природе истине и људске мисли о њој. Дијалогички начин тражења истине супротстављао се *званичном* монололизму, који је претендовао на *поседовање дефинитивне истине*, као што се супротстављао и наивној самоуверености људи који су мислили да све знају, то јест да господаре некаквим истинама. Истина се не рађа и не налази у глави појединог човека, већ *међу људима*, који у процесу дијалогичког општења заједнички траже истину“ (1979: 79).

Овome треба придодати и запажање да у постмодернистичкој ситуацији приповедања, када језик нема адекватност према предмету, само интертекстуалност омогућава осветљавање сложене истине (уп. Бекер 1988: 14).

Такође, интертекстуалност је у прози Радослава Петковића начин да се дефинише однос према историјској истини, односно историографским, документарним чињеницама.

Поред трагања за истином и покушаја да се расветли мрак историје, а у вези са њима, у идејном систему Петковићеве прозе важно место заузима вештина памћења, односно борба

¹⁵¹ В. <https://www.vreme.com/kultura/knjizevnost-i-istorija/>

¹⁵² М. Рифатер истиче да „уз помоћ интертекстуалности књижевно дело надзире и усмерава читалачки одзив и води тумачење ка тачно одређеном смислу“ (према Јуван 2013: 135).

против заборављања, будући да се заборав изједначаје са смрћу; заборав је последица деструктивности историје, односно линераног тока времена. Смрт није једини облик пролазности – једнако застрашујуће је и заборављање. Зато је један од Петковићевих „саговорника“, никако не и једини у вези са поменутом темом, енглеска историчарка Френсис А. Јејтс, аутор књиге *Веитина памћења*, док се приповетка из *Извештаја о куги* – „Кратка историја бесмртника“ – тематски такође везује за проблем цивилизацијског заборављања и решење нуди у утопиској идеји о кумулацији знања.

Насупрот забораву, интертекстуални дијалог асоцира на просторне метафоре памћења какве су записи, књиге и палимпсести, које „постављају у предњи план сталност и континуитет сећања“ (Јуван 2011: 269).

На нивоу књижевног поступка интересовање за тему памћења огледа се управо у интертекстуалности. Према мишљењу Ренате Лахман „литерарна имагинација је увек свесно или несвесно ‘прикопчана’ за књижевно наслеђе, похрањено у културној меморији“ (према Јуван 2013: 64). Интертекстуално привлачење књижевности и културних призора минулих епоха је за поменуто ауторку мнемонични простор, уписан у сам текст (сећање текста, сећање у тексту). Такође, Лахман књижевност види као „мнемоничну уметност *par excellence*, јер књижевна дела изграђују, материјализују и чувају културно сећање, а свако писање је подстицање сећања и нова интерпретација тог наслеђа“ (према Јуван 2013: 64). Поменута ауторка истиче да је „меморија текста [...] његова интертекстуалност“, тј. да је интертекстуалност „живот књижевног дела у традицији (култури) и отискивање традиције (културе) у тексту“ (према Јуван 2013: 170–171). И Харолд Блум у (поетском) тексту види „бојно поље [...] у којем се аутентичне силе надмећу у једној борби вредној победе, у божанском тријумфу над заборавом“ (према Калер 2011: 107). Дубравка Ораић Толић у цитатности уочава „експлицитно памћење културе“ и истиче да цитатност „чува културу од властитог самозаборава и самоуништења“ (1988: 155), примећујући да је у књижевности и времену постмодернизма онај „начин [...] на који европска цивилизација утискује своје поруке у отворену и равнодушну меморију планетарне масмедјске културе“ (1988: 155).

4.2. Књижевнокритичка рецепција интертекстуалности у Петковићевој прози

Текст Тијане Обрадовић (Тропин) „Интертекстуалност као поетички елемент у делима Радослава Петковића“, објављен 2004. године у *Књижевној историји*, најзначајнија је студија која се бави интертекстуалношћу у Петковићевом стваралаштву. У њој ауторка истиче да је „намерна, смислена и доследна игра са другим књижевним и некњижевним текстовима најизразитији Петковићев уметнички поступак“ (2004: 105). Поред упућивања на цитате и алузије, ауторка примећује да Петковић примећује поједине наративне елементе других текстова и да отуда, интертекстуалност, посебно у *Извештају о куги* и *Судбини и коментарима* представља важан структурни елемент (2004: 105).

Преузимање имена туђих ликова један је од начина да се наизглед реално успостављен текстуални оквир релативизује. Обрадовић такође примећује Петковићев напор да се уз пажљиво изучавање фактографије епохе прво створи квазиреалан (наративни) простор, који се онда деактуализује елементима који припадају књижевном дискурсу (в. Обрадовић 2004: 105–106) У том смислу, и историјске референце постају део постмодернистичке интертекстуалне игре.

У роману *Записи из године јагода* Обрадовић примећује цитрање Бодлера и Хесиода. Поменутом запажању треба додати да је, у овом случају, цитирање наглашено (приређивачевом) фуснотом метанаративног карактера:

„Први стихови које Свети човек, односно приповедач, рецитује стихови су француског песника Шарла Бодлера (Charels Baudelaire, 1819–1867) из песме *Les Litanies de Satan* (*Литаније Сатани*). Истина, стихови су некоректно цитирани и тешко је одредити чија је грешка: Свеца,

Незнанца или онога ко је све записао. Потоњи стихови су грчког песника Хесиода (око 700. пре н. е.), а цитирани су, по свој прилици, у екавизованом преводу хрватског научника и преводиоца Алберта Базале (1877–1947)“ (ЗИГЈ, 188).

Такође, ауторка уочава везу са романом *Браћа Карамазови*, посебно у приповедању о разговору Видака и непознатог госта – поред тога што се појава саговорника мотивише болешћу, евидентна је разлика у семантичком потенцијалу његове појаве: „Ипак, ђаво код Петковића није само непризнати, потиснути део Видакове свести већ и мотивски експлицитније појављивање једног од главних јунака *Записа*, Скодлара“ (2004: 107).

Анализу алудирања на наслеђе руске књижевности у овом роману могуће је допунити запажањем да Видак, размишљајући о могућностима бега од смрти, макар само у виду камуфлаже, записује како свако има своје Астапово, чиме се упућује на познату анегдоту из Толстојевог живота. Као најочигледнија веза са стваралаштвом Лава Толстоја издваја се укључивање Пјера Безухова у свет романа *Судбина и коментари*.

Интертекстуални дијалог са Достојевским се у оквирима Петковићевог опуса развија и на плану мотивских аналогја, посебно у вези са мотивом двојника (удвајање јунака), мотивом лудила, безразложне, незаслужене патње, уживања у наношењу зла и тако даље. Павел Волков у тренуцима суочавања са плуралношћу и хетерогеношћу сопственог бића, које се усред те плуралности и расипа, долази до спознаје да је „сваки човек много шта, и то много шта прилично разнородно“, односно „нешто ђаволски компликовано“ (СИК, 233), чиме се алудира на закључак Димитрија Карамазова – „широк је човек, треба га сузити“ (уп. Марковић 2017а: 191).

У романима *Записи из године јагода* и *Судбина и коментари* Обрадовић уочава алузију на Павићеву причу „Веџвудов прибор за чај“, чијим се помињањем у оба случаја сугерише дволичност једног од учесника љубавних веза и сусрета (Видака и Катарине Ризнић) (2004: 109).

Посебно значајно је запажање да се у *Записима* као начело романескног структурирања установљује варирање одређеног система мотива – „једном употребљене наративне, мотивске, семантичке јединице користиће се опет у незнатно измењеној форми“ (2004: 109), при чему се рачуна на ефекат препознавања и очућавања.

Један од варираних мотива овога романа је мотив лутке, односно предмета који се ствара, а над којим аутор има, или мисли да има апослутну моћ. У другом делу записа мотив лутке повезан је са Видаковим алхемичарским сном, чиме се посредно успоставља веза са мотивом Голема, а тиме, свакако, и са *Хазарским речником* Милорада Павића.

Такође, у роману се цитирају стихови песме Растка Петровића „Пролетња посмртна листа“, а њена атмосфера и тематика одговарају околностима и карактеру онога ко стихове казује – глумљеним осмехом Скодлар покушава да маскира нелагоду коју изазива помен смрти.

У вези са романом *Сенке на зиду* Обрадовић указује на густу алузивност одабраних (псеудо)историјских докумената, који заједно са историјским подацима и фикционалним елементима праве семантички богат романескни колаж (уп. 2004: 111). Ауторка истиче коришћење појединих филмских техника: „Од немог филма Петковић не преузима наглашавање визуелног аспекта, физичких радњи и мимике јунака, већ композиционе одлике – извесну скоковитост нарације и наглашено супротстављање различитих делова текста“ (2004: 113).

Запажање у вези са визуелним аспектима немог филма и њиховим утицајем могло би се довести у питање јер је евидентно да управо колорит немог филма у значајној мери одређује обликовање простора у овом роману, самим тим и његов визуелни аспект.

Детаљну анализу сложеног система интертекстуалних веза које се остварују у *Извештају у куги*, Обрадовић усмерава у два правца – издваја реферирање на књижевна дела и историјске догађаје, односно личности, захваљујући чему Петковић „успоставља имагинарни свет са историјом која се са нашом подударом у неким именима“ (2004: 114). У

вези са историјским референцама, ауторка примећује да писац „намерно меша или мења историјске одреднице, замагљује алузије на историјске догађаје“ (2004: 115), чиме познати свет показује из умереног угла. Такође, она запажа да је у „Призорима из Петстогодишњег рата“ тешко утврдити којим се принципом Петковић води када историјским личностима додељује одређене професије и звања: „Бах је архитекта, Салијери доминиканац, Толкин и Докторов постали су историчари, а Флаш Гордон, јунак научнофантастичног стрипа, у овом свету је пилот из Првог светског рата, супарник чувеног Црвеног барона и пријатељ Сент-Егзиперија. У Петковићевој верзији историје, и фон Рихтхофен и Сент-Егзипери преживљавају рат“ (2004: 115).

Сематику те приповедне збирке Обрадовић тумачи имајући на уму алудирање на Камијев и Дефоов роман, и указујући на (у литератури много пута истакнуте) аналогije са Кишовим и Пекићевим стваралаштвом у погледу мотивско-тематског склопа, композиционих одлика збирке, поступка (псеудо)документаризације, елемената фантастике.

Везу између збирке *Извештај о куги* и романа *Судбина и коментари*, а у погледу обликовања интертекстуалних веза, Обрадовић описује на следећи начин: „Петковић интегрише јунаке туђих наратива у сопствени, прилагођавајући њихову биографију измењеном хронотопу, али задржавајући њену препознатљивост, поигравајући се са нашим знањем о том лику“ (2004: 120). У том смислу, Обрадовић истиче како је у Петковићевом барону Сорелу лако препознати Стендаловог Жилијена Сорела, тридесетак година старијег у односу на изворни роман; док је Молијеров Жорж Данден, љубавник Катарине Ризнић, умерен век и по у будућност (2004: 124). Као примере представљене тврдње, Обрадовић још наводи и ликове Кирбија, Заркова и Леголаса у причи „Док Плима траје“, двоструко реферирање на стваралаштво Џонатана Свифта и Милоша Чеслава у имену планете Удро, а затим и имена становника ове планете – Андерсена и Грима.

Попут других изучавалаца Петковићевог стваралаштва, ауторка посебну пажњу посвећује лику Корта Малтежанина, мотиву врта и његовим књижевнисторијским варијацијама, као и елементима интертекстуалности који се примећују у карактеристикама нарације, посебно у погледу пародирања приповедних поступака на стендаловски начин, уз препознатљиво обликовање подналова и иронијску дистанцу према јунаку и његовим доживљајима (в. 2004: 121–122).

Овде треба додати да се спектар успостављених веза у Петковићевој прози шири и даље, изван оквира књижевне уметности, о чему је једном приликом, упитан о истраживању времена и околности захваћених романом *Судбина и коментари*, аутор открио следеће:

„Моје истраживање је из друге руке, читао сам књиге које су писали истински истраживачи и у мом случају, радило се заправо о задовољству читаоца. Прочитао сам приличан број књига, од монографије Јована Радонића о грофу Ђурађу Бранковићу до књиге капетана фрегате некадашње ЈРМ, Николе Сафанова, о ратовима на Јадрану између 1797. и 1813. из које сам и сазнао о присуству руске флоте на Средоземљу и Јадрану почетком стољећа. Зато се, као својеврсни *homage* овом аутору, у роману и јавља једна личност, заповедник фрегате Николај Сафонов“ (1994б: 8).

Слично прожимање фикционалног обликовања ликова и историјских личности Петковић је, у разговору „Сви моји јунаци су путници“, ¹⁵³ поменуо и у вези са ликом Елен Колинс – говорећи о њој као о једном од најважнијих женских ликова своје прозе (односно романа *Сенке на зиду*), аутор је поменуо како је размишљајући о лику ране феминисткиње читао биографију Лу Саломе и аутобиографију Александре Колонтај, настојећи да ближе упозна дух времена и феминистичких кретања, чиме се још једном потврђује намера аутора да у романима реконструише дух епохе, културна, филозофска, друштвена кретања, али и да се, неким другим приповедним поступцима, том реконструкцијом поигра.

¹⁵³ В. <https://p-portal.net/radoslav-petkovic-velika-umetnost-motivise-emocije-i-razmisljanja/>

Силвија Новак Бајцар сматра да је у роману *Сенке на зиду* лик Josepha Wedekinda обликован по узору на живот, односно делатност Бењамина Франклина Ведекинда, немачког драмског писца и песника, новинара и глумца. Он је „радио као новинар путујућег циркуса и као директор минхенског позоришта. Био је глумац у својим комадима и у једном од првих књижевних кабареа ‘Једанаест целата’, у коме је наступао као певач“ (Новак Бајцар 2015а: 199).

За разлику од биографија историјских личности, које могу да послуже као модел за обликовање неких елемената живота фиктивних јунака, у случају укључивања туђих ликова у сопствене текстове, Петковић заиста поступа на начин који је Тијана Обрадовић назначила.

Потврду њеног запажања могуће је пронаћи и у речима самог писца. Говорећи о реферирању на жанрове популарне књижевности, Петковић каже како је у таквим случајевима реч о интертекстуалним играма које „не мора свако препознати, са становишта основног тока приче нису кључне нити у погледу њеног развоја нити фабуле“ (1994г: 749), јер „дело не треба оптерећивати сувише запетљаним а обавезним загонеткама, али човек који их растумачи можда може осетити оно задовољство успешног одгонетача загонетки“ (1994г: 749).

Могло би се закључити да је у таквим примерима од пресудног значаја семантика контекста којем преузети јунак припада. Запажању Тијане Обрадовић да се у именима Кирби и Зарков огледа „одавање поште Алексу Рејмонду као великану научнофантастичног поджанра *space-opera*“ (2004: 120), ваља додати претпоставку да је лик хладнокрвног детектива Кирбија Петковићу био интересантна као део света чија се акција заснива на поверењу у људски разум. Иронијски призвук у увођењу познатих имена књижевне традиције тако се овде темељи на чињеници да читава збирка, као и последња прича, потири моћ људског разума у сукобу са деструктивним делом људске природе, али и читавог историјског механизма. Иронијски отклон постигнут је и у односу на жанрове ауторске бајке и епске фантастике, будући да они претендују на идеју о победи добра над злим – што је дијаметрално супротно идеји коју посредује читава збирка. У истом духу, иронизује се и изабрани цитат из *Откровења Јовановог*, које доноси вест и обећање о Небеском Јерусалиму као исходишту и последњој тачки људске историје.

Синтезом алузија на новозаветну литературу и *Господаре прстенова* као да се алудира и на особеност Толкинове мисли, у којој су се међусобно прожимали снажно религиозно хришћанско осећање и визије епске фантастике.

4.3. Наративне и семантичке импликације интертекстуалности у прози Радослава Петковића

У прози Радослава Петковића уочавају се разноврсни облици интертекстуалности, оличени у интерлитерарним цитатима, аутоцитатима, метацитатима и интермедијалним цитатима, који имају вишеструку улогу.

Такође, у вези са интеракцијом књижевних текстова, ваља приметити многострукост њене реализације: књижевна дела традиције у Петковићеву су прозу инкорпорирана у облику цитата, алузија, парафраза, пародије итд. Број литерарних референци у пишчевој се прози континуирано повећава, временом задобијајући све више простора, и на различите начине утиче на структурне елементе наратива.

До сада је указано на интертекстуални дијалог остварен са мишљу и текстовима Хесиода, Платона, хришћанске религије, Мишела де Монтења, грофа Ђорђа Бранковића, Јована Рајића, Доситеја, Достојевског, Толстоја, Марсела Пруста, Итала Звева, Толкина, Растка Петровића, Иве Андрића, Милоша Црњанског (у вези са књижевнокритичком рецепцијом), Данила Киша, Борислава Пекића, Милорада Павића, научне фантастике, стрип културе и најпознатијих представника епохе немог филма.

Будући да је употреба мотоа један од омиљених наративних поступака Радослава Петковића, систем интертекстуалних веза шири се готово у бескрај, укључујући текстове

Шекспира, Гетеа, Плутарха, Г. С. Венцловића, Томе Аквинског, Е. А. Поа, Т. С. Елиота, М. Јурсенар, Аполинера, Борхеса, Његоша, Иван В. Лалића, Рилкеа, Милана Ђорђевића, Драгана Великића, Џ. Г. Фарела, Георга Тракла и других аутора.

Помињање немих филмова или наративне варијације на Дирерову гравире, указује на ширење референтног система у правцу интермедиијалности, па ће истраживање различитих облика дијалога и елемената текстуалног вишегласја Петковићеве прозе у овом одељку започети управо примерима интермедиијалности.

У вези са тиме ваља поменути алузије на дела ликовне (и фотографске) уметности у Петковићевом стваралаштву и њихов утицај на разумевање прочитаних текстова. У роману *Сенке на зиду*, као сенка сенке, помиње се и фотографија слике *Бурлаци са Волге* Иље Рјепина, која у одговарајућем контексту упућује на неправедно страдање људи, исто оно о којем се, између осталог, приповеда у роману. Пре саме фотографије, помињу се филмови о смрти краља Александра Обреновића и краљице Драге и филм о пропасти Византије, па тако Рјепинова слика представља још један у низу варијација на тему људске пропасти у суровом колоплету историјских догађаја, промена и система.

Иван Ветручић реалност интерпретира на основу увида које му је пружио свет фотографије и филма:¹⁵⁴

„Као на Мисисипију, помисли; давно је видео слику *Пловидба Мисисипијем (La Navigazione sul Mississippi)*; то га охрабри: свет ипак није тако застрашујуће непознат, много шта се може препознати, макар зато што се једном видело на фотографији“ (СНЗ, 53).¹⁵⁵

Тијана Обрадовић примећује како у дочаравању нервном и душевном растројства Павела Волкова значајну улогу има и слика три чемпреса, чиме се успоставља веза са сликама Ван Гога и душевним стањем сликара у том периоду стваралаштва (в. Обрадовић 2004: 124).

Дискусија о знаменитом портрету грофа Ђорђа Бранковића у роману *Судбина и коментари* открива да је ова слика, у документарном смислу, својеврсна варка, што кореспондира са идејом о различитим облицима (историјских) варки и неистина у поменутом делу.

У седмом призору из Петстогодишњег рата помиње се морнар кога види само Генерал (Наполеон), чије се лице цери као „лица оних полунаказа са Холштајнових слика“ (ИОК, 12). Могуће је претпоставити да се под именом Холштајн мисли на немачког сликара експресионизма Емила Нолдеа. Поменута асоцијација упућује на ужас осећања чија је пројекција слика морнара; то је страх од смрти, пред којом човек не може да сачува достојанство – вечити егзистенцијални страх, који је у сликарству експресионизма био посебно наглашен.

¹⁵⁴ У разговору „Библиотеке су посебан поредак наше реалности“, Петковић је изјавио: „[...] не бих толико раздвајао неку ‘животну’ и ‘књижевну’ иницијацију, јер и књиге спадају у живот, библиотеке су посебан поредак наше реалности. Ми свет доживљавамо захваљујући свом књижевном, да не кажем књишком, искуству на посебан начин, наш доживљај света је и њиме одређен. Не треба заборавити да је свети Августин доживео потпуно лични преображај чувши један кратак пасус из Јеванђеља“ (1994г: 751–752).

¹⁵⁵ О томе сведоче и следећи примери:

„Стоји у улазу не знајући шта ће, отварају се врата кроз која вири жена повијена стаса, са црном марамом, гледајући је, Иван Ветручић се наједном присећа филма ВЕШТИЧИНЕ НАОЧАРЕ.“ (СНЗ, 88)

Бела „у руци држи страшно дугачку муштиклу – какву је он једном видео у БУДОАРИМА ПАРИЗА – на чијем врло удаљеном крају гори цигарета; као да на основу свога богатог кинематографског искуства препознаје сцену, али га истовремено хвата страх какву ће улогу у овом приказу добити; јер, све му се чини да ће од њега испасти неки комичан јунак што је гурнут у заплет којем је сасвим недорастао.“ (СНЗ, 89)

„Иван Ветручић се смеје на сав глас, помишља да Кошутић може сваког трена опалити и смеје се још луђе, помишља како ће тек весело изгледати када му смех прекине пуцањ, смеје се као публика обузета хистериијом пред договорштинама Charliја Chaplina“ (СНЗ, 197)

Такође: „[...] он није био способан ни да слуша шта се говори и, ма колико се трудио, успевао је једино да пред собом види човека који безгласно отвара уста – попут рибе извучене на суво (попут глумца у кинематографу, казао би Иван Ветручић, касније)“ (СНЗ, 29).

Многи од наведених примера поменути су и у раду „Однос историјске стварности и фикције у роману *Сенке на зиду* Радослава Петковића“, уп. Марковић 2017б: 495.

Помињање репродукција слика „на мачеће теме“ у *Огледу о мачки* представља интерпретативни кључ и имплицитни путоказ ка сложености есејистичког промишљања у овој књизи.

Наиме, аутор наводи како се у истој серији албума у којој су објављене репродукције слика *Мачка са корпом* Чарлса ван ден Ајкена, *Мачићи и пуж* Алфреда де Невила и других дела, „могу набавити албуми са мотивима ружа, орхидеја, птица певачица, лептира, репродукције Реноара, Монеа и импресиониста уопште“ (ООМ, 14). Помињање сликара из викторијанског периода и импресиониста, посебно оних именованих, подсећа на запажања ликовних критичара како се у, само на први поглед упечатљивој, лакоћи, полетности и лепршавости импресионистичких слика, препознају узнемирујуће теме, егзистенцијална ситуација неслободе, спутаности и др.

На слично указују назнаке аутора:

„Све ово, на први поглед, звучи сасвим солидно кичерајски и сладуњава, а тако у неким случајевима и јесте – нарочито она слика мачета пред огледалом, при томе потпуно сразмерним његовој величини са насловом *Огледалце моје, кажи ми најлепши на свету ко је* – али и није сасвим тако. На неким од слика мачке имају опасан израз, чак буквално крволочан, као на *Времену вечере*, слици мрачних тонова на којој, у вечерњи час, под тамно зеленим лишћем неког дрвећа што се спушта до земље, четири мачке кидају месо а црвенило њихових њушки се меша са црвенилом крви“ (ООМ, 15).

Цитирани одломак антиципира беспштедну искреност у размишљању о ономе што не престаје да узнемирује људски дух јер „нисмо свесни да свакодневно, чак и у временима која називамо ‘мирним’ – ако таква уопште постоје – извлачимо свој број на вавилонској лутрији од којег зависе наш живот, срећа и нада. Када безнадно отпадну сви украси којима китимо свакодневицу, када смо приморани да се суочимо са крајњим питањима своје судбине, тек тада јасно чујемо звук окретања великог бубња и са страхом чекамо извлачење“ (ООМ, 17), односно тада поред слике безазлене игре мачића видимо и њихове окрвављене њушке.¹⁵⁶

Ако стварност сведочи о мачкама као предвидивим животињама, посве једноставним, сведочанство фикције, којем је постмодернистички аутор наклоњенији, открива другачију могућност. Алузије на мачора из *Алисе у земљи чуда*,¹⁵⁷ и Пероове бајке „Мачак у чизмама“, цитирање одломка из стрипа о Корто Малтезеу,¹⁵⁸ одредница из *Српског митолошког речника*, Бодлерова песма *Мачке* и други примери – важни су јер упућују на загонетност, тајанственост, несвакидашњост и апсурдност. А то је све оно што се крије испод привида свакодневне реалности.

У прози Радослава Петковића уочавају се примери аналошких подударана између туђих текстова и фабуларне равни, односно тематско-мотивског слоја пишчеве прозе.

¹⁵⁶ Мачке су животиње навикнуте на ритуале, а човек свакодневним ритуалима покушава да заташка егзистенцијалну стрепњу. Због тога заводљиво есејистичко „распредање“ о мачкама води ка суштственим и судбински важним питањима људског постојања, која треба да раскринкају уљуљкивање у привидном миру и спокоју (сладуњавих репродукција). Репродукција може бити сладуњава, али је зато оригинал – живот, изузетно горак.

¹⁵⁷ „Ма колико могло звучати смешно тврдим да се [мачка, Н. Ж.] смеши; за сведока позивам Луиса Керола. Није случајно да се у *Алиси у земљи чудеса* појављује мачка са осмехом, мачка која хировито нестаје, што јесте мачећа особина, с тим што ова нестаје једноставно испаривши у ваздуху, а последње што се од ње види је осмех. *Често сам видела мачку без осмеха*, каже зачуђено Алиса, *али осмех без мачке?* Водите рачуна да се Алиса изражава врло прецизно – не само овом приликом, већ током свих својих авантура – и да је добар познавалац мачака; у свету с којег је дошла, овога нама једино познатог, јер не поседујемо мудрост Алисе, она има мачку, Дину. Алису зато не чуди осмех на мачкином лицу, напротив, изричита је, често је виђала мачку без осмеха. Што значи да је итекако виђала насмешене мачке.“ (ООМ, 41)

¹⁵⁸ „У једној епизоди стрипа Корто Малтезе се налази у Венецији где се среће са масонима и бројним загонеткама. Стојећи сам на једном тргу, обасјан сјајем младог месеца, каже: мачке, Венеција и ја, лепа загонетка. Немојмо сметнути са ума да је, у традицији, код Гетеа или Поа н пример, Венеција увек била помало тајанствено место, где су се дешавале загонетне ствари. Цивилизација маски, прозвали су је неки историчари. Код Корто, очигледно и цивилизација мачки.“ (ООМ, 55)

Мотивско и семантичко подударње уочава се, на пример, у односу између шестог призора из Петстогодишњег рата и чланка Луиса Керола под насловом „Неколико уобичајених заблуда о вивисекцији“, што је у оквиру тезе већ било интерпретирано.

Приповедање о погибији Флеша Гордона у десетом призору из Петстогодишњег рата за основу има чињенице о смрти Сент-Егзиперија, мемоарско-документаног карактера, које су у фиктивном свету у великој мери измењене. У лику убице Флеша Гордона скрива се Немац Хорст Риперт – његова сећања у вези са претпоставком да је убио свог омиљеног писца Егзиперија објављена су у књизи *Сент-Егзипери, последња тајна* новинара Лика Ванрела и Жака Прадела. Можда Петковић, представљајући Егзиперија као Гордоновог пријатеља, који о овом догађају даје своје мишљење, покушава да сачува вео мистерије који обавија дилему о Егзиперијевој смрти, као и узвишеност, односно бесмртност његовог подвига.

Нарација о стваралаштву Жоржа Мелијеса, уз алудирање на његове мађионичарске вештине, трикове и чаробњаштво, подсећа на делове његових *Успомена*.¹⁵⁹ У роману *Судбина и коментари* се опис морске олује, како примећује Тијана Обрадовић, заснива на приказу оваквог догађаја у роману капетана Меријета *Бродолом Пацифика* (2004: 123).

Интертекстуалност учествује и у обликовању хронотопа и представља противтежу стварносним референцама – тако наратор романа *Сенке на зиду* истиче да ће „онај ко жели себи представити лик и атмосферу Лондона с прелома столећа свакако [...] добро учинити ако – осим за неизбежним фотографијама – посегне и за књигама *Virginie Woolf*“ (СНЗ, 142).¹⁶⁰ То у исто време представља облик метанаративног коментара јер у претходном пасусу наратор чини управо то – читаоцу пружа могућност да Лондон види очима једног од јунака романа *Таласи* поменуте списатељице. Оправданост овог цитата може се сагледати и у равни начелне приповедачке сагласности – Петковићева списатељска тенденција представљања историје у облику једне од могућих реконструкција кореспондира са намером модернистичке књижевности да прикаже свет из угла појединачне, самим тим субјективне, перспективе, што оспорава могућност приказивања објективне „истине“. Такође, романи *Вирџиније Вулф* су сведочанство о процесу смењивања идеала сталности идеалом промене, што и сам Петковић настоји да прикаже у роману *Сенке на зиду* (Пантић 1987: 186).

И док је Лондон са почетка 20. века представљен посредством онога што је о њему писала *Вирџинија Вулф*, слика Београда из истог периода је у *Сенкама на зиду* обогаћена сведочанством Слободана Јовановића, истакнутог историчара тога доба.

Начин на који тематско-мотивски систем дела призива референце литерарног типа и буди асоцијације код читалаца могуће је представити примерима из романа *Судбина и коментари*.

Прву линију текстуалних референци важних за тумачење семантичког спектра романа чине поменути историографски текстови. Другу линију представљају бројна фиктивна дела, у ткиво романа инкорпорирана у различитим облицима – у виду мотоа, алузије, реминисценције, пародије, парафразе итд.

Роман *Судбина и коментари* представља „имагинарни музеј“ (Жмегач 1987: 394), текстуално „ткиво цитата“ (Барт 1984: 450), богат мозаик и широко развијен дијалог. Он је прави пример текста сатканог од других текстова, чији број као да потврђује идеју Јулије Кристеве о несводивом плуралитету текстова унутар датог текста (према Хачион 1996: 211, в. Јуван 2013: 11), што у исто време сведочи о ерудицији самог аутора. Наглашена

¹⁵⁹ „Хоћете ли да знате како је дошло до прве идеје да се трик употреби за филм? Врло једноставно, верујте ми. До прекида у снимању је, са камером којом сам се служио у почетку, долазило врло често. Примитивни апарат доводио је неретко до запињања траке, до њеног цепања, а онда је камера престала да ради. Тиме је створен непознати ефекат. Наиме, једног дана, док сам рутински снимао *Трг Опере*, био ми је потребан један минут да ослободим траку и поново покренем камеру. Кроз тај минут пролазници, омнибус и кочије су промениле место, наравно.

Пројецтирајући траку, слеplену на месту где је дошло до прекида, видео сам одједном да се омнибус *Мадлен-Бастија* претворио одједном у мртвачка кола, а мушкарци у жене. Трик, замене назван ‘трик заустављања’, био је пронађен.“ (према Погачић 1990: 19)

¹⁶⁰ Уп. Марковић 2017б: 498.

интертекстуалност повезана је са проблемом спознаје истине и могућности дефинисања непознатог, што је наговештено већ на самом почетку романа, у метафоричном сажетку прве књиге, којим се успоставља дијалог са Шекспировом драмом *Ромео и Јулија*. Процес именовања уско је повезан са процесом идентификације/спознаје („оно што се не може идентификовати не може се ни именовати“ (Рикер 2004: 156)), а директним цитатом („What’s in a name [...] O be some other name“) упућује се на загонетност и паралелизам судбина романескних јунака.

Поред имплицитног упућивања на културноисторијске промене које прате историјска и друштвено-политичка дешавања, помињање знаменитих књижевника и историографа – Јована Рајића, Захарија Орфелина и Доситеја Обрадовића – покреће, алузијом на њихове текстове, питања пролазности, смрти, односа рационалног и ирационалног. Последње се конкретизује и богато развија у дијалозима Доситеја Обрадовића и Викентија Ракића. Та полемика и унутарњи расколи Павела Волкова и Павла Вуковића могу у свест читалаца призвати још два великана српске књижевности – Јована Стерију Поповића и Петра II Петровића Његоша.

У роману се на различите начине, али доследно, разматра однос разума и ирационалног дела људског бића, који се некада може, а некада не, поистоветити са страстима, односно размишља се о томе шта човека суштински одређује. За Викентија Ракића је то алогични део човековог бића, „нешто нејасније, нешто што је теже именовати, што се налази негде тако дубоко у човеку да је и њему самом тешко да то открије, те су му зато неопходни [...] Божији знаци“ (СИК, 232), а за Доситеја Обрадовића то је разум. У том смислу, значајна је и расправа Доситеја Обрадовића и Викентија Ракића којој се придружују Јово Куртовић и Павел Волков, и која открива да, за разлику од Доситеја и Ракића, који претпостављају могућност досезања среће путем разума, односно вере у откровење, потоња двојица сумњају у могућност њеног остварења.

Питање среће уско је повезано са буђењем мисли (промишљањем о сврховитости егзистенције, силама које њоме управљају, односно постојању/непостојању предестинације).¹⁶¹ Парадоксално, мисао у живот Павела Волкова и Павла Вуковића, будући да је у оба случаја то мисао о бесмислености и узалудности, уноси немир и приклања их ирационалном поступању. Поменута нелагода сродна је сумњи у могућност превласти рационалног у људском бићу, као и запитаности о томе шта мисаоност људског бића о његовој егзистенцијалној судбини говори, а које се јављају у поезији Стерије и Његоша (в. Ломпар 2010). Разум је, без икакве сумње, „човеково својство“ (Ломпар 2010: 35), али својство које доноси немир. Док је у поезији Јована Рајића, Стерије и делима Доситеја Обрадовића рационални приступ оно чему се тежи (иако се у могућност његове доминације над ирационалним не верује код свих на исти начин), док је мисао веза између људског и божанског у Његошевој поезији (Ломпар 2010: 52), дотле у прози Радослава Петковића мисао доноси рађање егзистенцијалног немира.

Уз уважавање важних контекстуалних разлика, ваља приметити да је егзистенцијална ситуација у којој се запитаност буди у Његошевој песми „Мисао“ и у роману *Судбина и коментари* готово истоветна – мисао открива човека у „граничној ситуацији жалости и ужаса; у егзистенцијалном страху и дрхтању; [...] у изворном искуству незнања“ (Ломпар 2010: 66). Међутим, док у Његошевој поезији има метафизичку заснованост, у прози Радослава Петковића она, између осталог, постаје средство проблематизовања метафизичности и телеолошког оптимизма.

¹⁶¹ Размишљање о сврховитости егзистенције разликује се од здраворазумног прихватања живота и веровања практичне природе. Зато се Волковљев умерени, практични живот који се карактерише као разуман, не може изједначити ни у ком смислу са каснијим промишљањем властите позиције. Чак се и то промишљање не заснива првенствено на рационалном напору, већ на слутњи, осећању „да је, нешто, негде кренуло наопако“ (СНЗ, 65), нејасној помисли која нема своје пуно рационално објашњење. Такво осећање постаје повод за једнако ирационално поступање – прихватање да Спиридон плови са посадом брода „Свети Никола“ или започињање љубавне везе са Катарином Ризнић.

Дакле, суштинске разлике огледају се у следећем: у роману *Судбина и коментари* нема поверења у разум као у оптимистичној просветитељској мисли Доситеја Обрадовића, нема чежње за превазилажењем страсти, као у поезији Јована Стерије Поповића, нити има метафизичке заснованости егзистенције/мисаоности као у поезији Петра II Петровића Његоша.

Постмодерни парадокс уочава се и у релативизовању граница између рационалног и ирационалног, због чега Павел Волков спознаје да је тешко „просудити [...] меру Спиридоновог лудила или мудрости“ (СИК, 233).

У сукобу рационалних и ирационалних сила, човек се, баш као и у поезији Стерије и Његоша, открива као загонетка – тако Павел Волков са развојем фабуле постаје онај који свесно поступа супротно разуму, без обзира на реалне историјске и друштвено-политичке околности и на тај начин себе изопштава из историје, окрећући се личној, алтернативној причи. И за грофа Ђорђа Бранковића се може рећи да, живећи по мерилима прошлости и садашњости личне приче коју је сам осмислио, остварује једну ексцентричну, помало донкихотовску, паралелну егзистенцију.

„Буђење Волковљеве запитаности управљено је према поимању недовољности егзистенције, и утолико разорније што је изненадније. Мотив узалудности људске судбине, бесмисленог настојања да се испуни дато време, обогаћен је алудирањем на Хераклитово поређење живота са дечијом игром грађења градова на песку.“ (Марковић 2017а: 192) Међутим, ступање на песак, у алтернативној стварности, означава почетак освајања жељене приче, односно егзистенције.

Боравак у фантазмагоричној стварности, у коју романескни ликови одлазе посредством сна, болести и других измењених стања свести, по својој лепоти и хармоничности подсећа на блажено стање преегзистенције у поезији Владислава Петковића Диса.¹⁶²

Суочавање са бесмислом један је облик искушења, искушење је и сам живот у наметнутим друштвено-историјским приликама, а бура са којом се суочила посада брода „Свети Никола“ у роману је интерпретирана са становишта једног другог текста – песме Лукијана Мушицког „На среди сиња мора“ (1818). И док песма посведочава победу духа над искушењима, Павел Волков ће много теже и са много мање поуздања у сопствени разум преживети искушења која је мисао о узалудности само започела, о чему сведочи и иронијски коментар наратора – „Буре, иначе, личе једне на другу; оно што се разликује су последице“ (СИК, 85).

Идеја о бесмислености не одликује само слику индивидуалне судбине, већ је дубоко укореењена и у мисао о (колективној) историји. Она се открива и у Волковљевом настојању да, посетивши Помпеју, открије истину о томе како је могуће да се миран и безазлен живот одједном претвори у катастрофу, при чему се о ерупцији Везува не мора размишљати само као о природној појави, односно несрећи – реч је пре о симболичкој представи околности које надилазе човека и спречавају га да управља сопственим животом.

Волков о судбини Помпеје сазнаје посредством књиге *Последњи дани Помпеје* Е. Булвер-Литона (што је још један романескни анахронизам (в. Марчетић 2009: 70)), и у њој цитираног сведочанства Плинија Млађег, још једне индивидуалне интерпретације, односно реторичке реконструкције догађаја из прошлости. Поменуто сведочанство подстакло је и настанак Његошеве песме „Полазак Помпеја“ (Ломпар 2010: 76). Међутим, у поменутој песми суочавање са „дубоким бунаром прошлости“ у додиру са тачком садашњости буди специфичан облик ведрине и непомирности са ништавилем (Ломпар 2010: 82–85), док је у роману оно сведочанство о несрећи која човека, врло крхтко биће, вреба и прати.

¹⁶² „А оно што је назирао наводило га је на слутњу о безбројним људима које је сретао, о обиљу догађаја кроз које је прошао, о некаквом чудесном, богатом свету у којем је боравио, а потом га, без своје воље напустио [подвукла Н. Ж.], као што се, истина, без своје воље у том свету и нашао“ (СИК, 249). „Опет би лежао и размишљао о оном обиљу снова које је једном сневао и потом се пробудио; имао и изгубио“ (СИК, 251).

Ипак, занимљиво је да се сличности откривају у специфичној двострукој садашњости у Његовшевој песми (Ломпар 2010: 74) и у роману, односно у начину на који Волков говори о уништеном граду.¹⁶³ Интересовање за Помпеју буди код Волкова сећање на бројна класична поређења и појмове, а у вези са тим се, нимало случајно, каже: „Памћење се, међутим, показало као мрачно спремиште у којем је све сачувано а може га осветлити нека чудновата светлост“ (СИК, 299), што је слично завршним стиховима Његошеве песме.

О томе сведочи и цитирани поднаслов Рајићеве *Историје*: „из таме заборава извукао и у свет историјски изнео Јоан Рајић“ (СИК, 143). У роману се истиче како сенка подразумева постојање далеке, мутне светлости, што даље значи да јака светлост, којом се узак прорез садашњости шири и омогућава да се послуша гласови прошлости, у ствари јесте памћење. Тренутак садашњости је као контекст од изузетне важности, јер, како је већ наглашено, човек у садашњости даје одређени лик прошлости, градећи тако и сопствени лик (СИК, 261). Тренутак двоструке садашњости је тренутак двоструке интерпретације.

Поменути двострука садашњост, односно прекорачење временских условности и повезивање прошлости и садашњости остварено је и на плану текстуалних референци, тј. алузија, јер Волковљево размишљање о начину на који је Плиније Млађи доживео катастрофу подсећа и на роман-есеј Владана Деснице *Прољећа Ивана Галеба* – лична пропаст доживљава се као пропаст читавог универзума: „Ваљда је то срећа, умовао је Волков; мислити да не умиреш само ти, већ и читав свет“ (СИК, 298).

Питање о историји као део питања о времену и питања о човеку (в. Ломпар 2010: 74), представља једну од најпостојанијих нити у заснивању богатог система интертекстуалних веза, што доводи и до питања о односу романа *Сеобе* и *Друга књига Сеоба* Милоша Црњанског и романа *Судбина и коментари*. Иако Марко Недић у лику Павела Волкова, у чијем су имену обједињена имена Вука Исаковича и Павла Исаковича, уочава иронијски постмодерни одговор и алузију на поменуте ликове (2001б: 269), можда се њихов однос може тумачити и у нешто другачијем кључу. Павел Волков наставља сеобе својих претходника (у оквирима књижевне традиције), продубљујући разградњу првобитног националног идентитета, и њихова лутања доводи до коначне тачке историјског безизлаза, односно до чежње за изласком из сопственог живота у алтернативну причу. То је крајњи домет суочавања са бесмислом, а може се рећи да је такво разрешење Црњански наговестио кренувши путем постмодернистичког приповедања у романима *Друга књига Сеоба* и *Роман о Лондону* (в. Поттић 1996).

Важне семантичке сличности уочавају се у заједничкој теми ових романа – сви они говоре о „чежњи људског духа да се отме из блата историјског времена“ (Кољевић 1996: 135) и посредују слику историје „као бешчашћа војевања и потуцања, љубави и неверстава, патње и људског напора да се у свеколиком расапу задрже нека упоришта властитог идентитета“ (Кољевић 1996: 135).

Заједничке су им и многе текстуалне референце укључене у тематизацију прошлости,¹⁶⁴ функција документарних чињеница, семантички опсег тематизације прошлости, постојање паралелних светова, односно чежња за могућношћу њиховог постојања, мотиви лудила и удавајња ликова, борбе са личним идентитетом и историјском улогом, мотиви пролазности, бесмисла и узалудности, функција снова, иронијски доживљај историје као театра, карневалске игре и булеварског позоришта и историјске егзистенције као позоришне улоге, мада при томе ваља водити рачуна о постојећим нијансама у обликовању сваког од наведених мотива и поменутим приповедним поступцима.

Наведене аналогije потврђују Петковићево запажање да у тумачењу веза његовог романа и стваралаштва Милоша Црњанског не треба инсистирати на питањима судбине

¹⁶³ „Штета што је Помпеја под Наполеоновом влашћу, мислио је Павел Волков, не помишљајући да о томе некадашњем граду размишља као постојећем [...]“ (СИК, 299)

„Далеко, као пропаст Помпеје; или подједнако близу, помислио је час касније. Све што је постало прошлост подједнако је и блиско и далеко [...]“ (СИК, 274)

национа, јер је оно што њега као писца интересује првенствено судбина појединца у колоплету историјских збивања.

У роману *Савршено сећање на смрт* приповедање о историјски познатим догађајима није довољно да у читаоцу створи утисак о правим размерама пропасти света који је постојао готово читав један миленијум.

Опсада и пад Константинопоља важне су теме српске постмодернистичке књижевности, а тематским везама између Пекићеве, Павићеве, Петровићеве и Петковићеве прозе могуће је прикључити и стилске, на првом месту оне које се односе на присуство фантастике (в. Канић 2013а).

Потпунијем разумевању богатог реферирања на филозофску, теолошку, историографску и књижевну традицију Византије, и ону насталу поводом Византије, у Петковићевом роману, доприноси познавање претходно објављене књиге есејистичке прозе.

У *Византијском Интернету* аутор се легитимише као неко ко „Византију упознаје искључиво преко књига писаних о њој или превода византијских текстова на неке модерне језике“ (ВИ, 114). Овако обликована ауторска позиција готово да представља идеал постмодернистичке мисли – Петковићево писање заснива се на претходним писањима, његова интерпретација је интерпретација претходних интерпретација, а визија византијске прошлости заснована на прошлим визијама те прошлости. Петковић тумачи текстове различите природе и у њиховом самеравању, у њиховој динамичној интеракцији и сопственом ставу о прочитаном проналази само једну од могућих истина. Подухват је утолико сложенији уколико сам појам из наслова књиге не одговара ентитету о којем се пише – разилажење ознаке и означеног упућује на постмодернистичку идеју о непостојаности, релативности и хетерогености, о истини која не само да није хомогена, поуздана и целовита већ је можда чак и непостојећа.

Византијски Интернет наговештава готово све теме које ће бити разматране и у роману *Савршено сећање на смрт*. То су унутрашњи демони Византије и њених становника у време турских освајања; специфичан однос политике, религије, филозофије и науке; место античког наслеђа (питагорејских учења, платонизма и неоплатонизма) у византијској култури и амбивалентан став према њему; утицај истакнутих представника византијског неоплатонизма на рађање ренесансе у Западној Европи; делотворност и оправданост принципа економије; опсада Града и легенде везане за њу; Плитоново учење итд.

У вези са функционалношћу цитата, алузија и реминисценција, ваља приметити да се она на првом месту заснива на успостављању јединственог семантичког система, али и да су неки од њих непосредније повезани са фабулом, односно антиципирају одређене догађаје или интерпретирају њихов суштински смисао. Тако, на пример, цитат из записа Нићифора Григоре, астронома и историчара, који описује свог учитеља Теодора Метохита – посредно упућује и на постмодернистичко инсистирање на ироничним поигравањима историје, које би православни хришћани означили као „пролазност свега земаљског“. У исто време, помињање Теодора Метохита кореспондира са насилним замонашењем Филариона; реч је и о варијанти аутоцитатности јер се сам крај цитата у роману појављује и у *Византијском Интернету*, с тим да у есејистичкој прози аутор записа није именован, што представља део постмодерне мистификације. У вези са ступањем Филариона у монашку заједницу помиње се цитат из *Великих правила* светог Василија Великог. Романескно разматрање улоге Запада у пропасти Византије и ситуација које су се понављале, а подразумевале тражење помоћи у честим опсадама града, повезано је са цитатом из хроника Адама Уска – тако одређени догађај са основом у стварности постаје, у контексту романа, фиктиван и не сагледава се из непосредне перспективе, него са свим оним вишком значења који лична интерператција енглеског хроничара може да понуди.

Алузије на друге текстове учествују и у описивању појединих ситуација, што опет представља интеракцију са духом византијске епохе, будући да је поступак заједнички. О начину на који су Византинци писали о одређеним ситуацијама, користећи се хомеровским сликама и метафорама, рачунајући на класично образовање својих читалаца, односно

слушалаца, Петковић пише у *Византијском Интернету*, али поменути поступак и сам користи. Тако сазнајемо да се Филарион при првом сусрету са Гемистосом осећао као Стрепсијад пред Сократом. Алузијом на Аристофанову комедију *Облакиње* дочаравају се узрок и интензитет збуњености младог Филариона пред Учитељем, при чему се чува и субверзивност комедиографског текста, јер се Филарион временом дистанцира од Плитона.¹⁶⁵ Марина Канић примећује да појављивање једнооке сове у Филарионовим сновиђењима открива његову неукост и антиципира сусрет са Гемистосом, као и то да ће га својим поновним појављивање, много година касније, та приказа подсети „да је још увек незналица – Стрепсијад“ (2013а: 180).

Континуитет неоплатонизма у византијској култури такође се потврђује вешто одабраним цитатима и алузијама. Поређењем представљања златног Зевсовог ланца у роману и Татакисовог описа Пселове визије у расправи „О златном ланцу“ (који је цитиран у „Византијском Интернету“) уочава се континуирано преношење неоплатонистичке идеје.

Питагорејске и неоплатонистичке идеје део су мистичне, езотеријске линије европске (филозофске) мисли, чији је представник и енглески песник Вилијам Батлер Јејтс.

Сведочанства о сопственим визијама и сеансама аутоматског писања Јејтс је оставио у књизи *Визија*, чији су делови уметнути у приповедно ткиво романа *Савршено сећање на смрт* (в. Канић 2013а: 182–183), али је своје место у постмодернистичком роману завредио и сумњичавим односом према причама оних које је у својим визијама сусретао. У напоменама на самом крају романа записано је:

„Да би се човек обавестио о прошлим временима – колико год да су она макар по неким тврдњама, садржана у временима садашњим и будућим као, уосталом и обратно – мора да пронађе неки начин, средство, канал обавештавања, а они могу бити различити. Вилијам Батлер Јејтс је, попут многих других, веровао у могућност непосредног увида у прошлост, на пример кроз дуге разговоре са разним учесницима давних догађаја.

Један од њих је Лав Африканац, чије су године рођења и смрти несигурне. [...] По тврдњама самог Јејтса, њих двојица су се више пута сретали током једног дужег временског периода. Као човек врло заинтересован за прошлост, Јејтс је ове сусрете сматрао драгоценим али је често – како кад је реч о овим, тако и о многобројним другим сличним сусретима – озбиљно сумњао у веродостојност исказа“ (ССНС, 517).

Инкорпорирање стихова Јејтсових песама „Визант“ (1930) и „Једрење у Визант“ (1928) упућује на извесно сагласје између Јејтса и Петковића. Реч је, на првом месту, о фасцинацији Градом. Такође, веома слично постмодернистичком проседеу, Јејтс своју визију Града не заснива на стварности, већ је обликује у дијалогу са духовном и уметничком традицијом. Како истиче Дуња Живановић, Јејтсова визија се заснива на легендама, уметничким делима и духовности; он је у град на Босфору путовао у својим песмама (2013: 325). То није „конкретно место које постоји или је икада постојало ван Јејтсових песама о њему, већ је то стање ванпросторне и ванвременске трансценденције које Јејтс конструише у својој поезији“ (Живановић 2013: 325).

Тематско-мотивски склоп поменутих песама такође кореспондира са тематско-мотивским системом Петковићевог романа. У обе Јејтсове песме централна тема је надилажење неумитног пропадања, тј. постизање бесмртности, што се у једном случају остварује уметношћу, а у другом ускрснућем душе (Живановић 2013: 325). У том смислу посебно је сугестиван стих из песме „Визант“: „Поздрављам надљудско; // И називам га смрт-у-животу и живот-у-смрти“, што кореспондира са идејом о „савршеном сећању на смрт“, о бесмртности душе и метемпсихози у Петковићевом роману.

¹⁶⁵ О Аристофановом ставу према филозофима сведочи и алузија у књизи *Византијски Интернет*: „Било би, дакле, погрешно видети Псела као филозофа који због своје загладаности у високе идеале – онако како се Аристофан руга филозофу који загладан у звезде упада у бунар – није способан за практичну политику“ (ВИ, 85).

У *Византијском Интернету* Петковић открива да су записи о механичким луткама на византијском двору подстакли Јејтсове слике птица на златним гранама – што упућује на чињеницу да је литерарна референца у његовом роману такође референца на неки други текст. Како запажа Дуња Живановић птица је симбол бесмртне, трајне уметничке вредности, и она, као и проза Радослава Петковића сведочи о временима прошлим, садашњим и будућим (2013: 325). Јејтс је заинтересован „за то како је садашњи тренутак повезан са прошлошћу и традицијом“ (Живановић 2013: 326), што се односи и на фикционална и есејистичка промишљања Радослава Петковића.

Поред Јејтсових, у роману се (а у вези са првим разговором Филариона и Кутбудина) цитирају и Румијеви стихови, а семантичке импликације овог поступка занимљиве су. Наиме, изабрани стихови кореспондирају са суштинском темом Филарионовог и Кутбудиновог дијалога, која је, у исто време, и најважнија тема читавог романа. Реч је о песничком испитивању мере ограничености човекове воље и акције, због чега су изабрани управо следећи стихови: „Ниси ти тај који је хитнуо хитац, // Ти окидаш али не можеш учинити да стрела лети, // Ти си лук а Бог је лет стреле“ (ССНС, 211). Значајно је такође и то што Руми припада реду песника-мистика, баш као и Јејтс, што још једном наглашава значај мистериозне и спиритуалне линије романа која представља пандан линији која реферира на историографске чињенице.

4.4. Питагора, Платон, неоплатонизам – идеја о метемпсихози и бесмртности душе у прози Радослава Петковића¹⁶⁶

У наслову романа *Савршено сећање на смрт* обједињене су античка филозофска и хришћанска теолошка традиција. У вези са односом и разликама између филозофије и теологије, Етјен Жилсон је у монографији *Филозофија у средњем веку* приметио како је хришћанство учење о спасењу које се човеку обраћа да би му олакшало несрећу, открило шта је њен узрок и понудило му лек. Због тога је хришћанство религија, за разлику од филозофије, која се као знање обраћа човековом уму и објашњава му суштину појмова и ствари. Уз поменути дистинкцију, Жилсон издваја још једну важну – грчка религија (која се прожимала са филозофијом) учила је човека да се судбини потчини, док је хришћанска религија снажила и охрабривала човека да сам створи своју судбину, тј. да утиче на њу (Жилсон 1997: 7–8). Због тога је ова прва „филозофија нужности“, а друга „филозофија слободе“ (Жилсон 1997: 8).¹⁶⁷

Интертекстуалне референце у Петковићевим приповеткама, романима и есејима јесу делови дијалога који писац води са књижевном, филозофском и теолошком традицијом, а који омогућава испитивање и преобликовање важних филозофских појмова, односно концепата (в. Живковић 2010: 273). Посебно место у том дијалогу припада античком, хришћанском и ренесансном наслеђу, о чему на најбољи начин сведоче књиге есеја *О Микеланђелу говорећи*, *Византијски Интернет*, збирка приповедака *Човек који је живео у сновима* и роман *Савршено сећање на смрт*.

Значајно место заузима и традиција мистицизма, односно окултног и езотеријског, који своје извориште и касније фикционалне транспозиције имају у учењима и праксама мислилаца, учитеља, односно аутора на које Петковић реферира и које у своја промишљања

¹⁶⁶ Део истраживања представљен је у раду „Идеја о путовању душе у роману *Савршено сећање на смрт* Радослава Петковића“, в. Марковић 2019а: 649–662.

¹⁶⁷ Уп. Марковић 2019а: 650.

укључује – Заратустре, Хермеса Трисмегистоса, орфичара, Пифагоре, Платона, античких и ренесансних неоплатониста, али и Јејтса, Хуга Прата,¹⁶⁸ Артура Конана Дојла¹⁶⁹ итд.

И пре свеобухватних есејистичких анализа и сложених фикционалних уобличавања остварених у првој деценији 21. века, Петковић је своја интересовања открио у фикционалној биографији Петра Влатковића (уп. Канић 2013а: 154), књизи *Оглед о мачки* и тексту објављеном у часопису *Поља* под насловом „У тумарању за смислом“ (1997).

Једна од најзначајнијих идеја филозофско-езотеријске линије чији су представници поменути – идеја о метемпсихози – укључена је и у структуру романа *Судбина и коментари*, што у студији „Трагање за алтернативном историјом у делу Радослава Петковића“ примећује Јасмина Врбавац. Она наводи да је „пролазак Павела Волкова кроз (рајски) врт Хуга Прата и његово освајуће 150 година касније у лику историчара Павла Вуковића, потенцијални заматак приче о метемпсихози (реинкарнацији, Платоновом одговору на питање о смислу и концепту света) која ће доминирати романом *Савршено сећање на смрт*“ (2011: 19). Цитирано запажање могуће је допунити метапоетичким коментаром приповедача који усмерава интерпретацију и односи се на могуће порекло презимена Захарија Орфелина. Интертекстуални дијалог са Милорадом Павићем (односно решењима која на ову загонетку Павић даје), допуњен је примедбом приповедача да је „име Орфелина блиско и ономе које у модерном језику изговарамо као ‘орфици’, дакле називу старогрчке секте која је веровала да води порекло од митског Орфеја и веровала у сељење душа“ (СИК, 34).

У оквиру досадашње књижевнокритичке рецепције романа *Савршено сећање на смрт* уочавају се два тока: први упућује на значај хришћанске, а други на значај античке традиције. Тако Персида Лазаревић ди Ђакомо у раду „Чаробни стрелац или срећа савршеног сећања на смрт“ примећује насловно алудирање на *Лествице* Св. Јована Климакуса (и синтагму *сећање на смрт*) (в. Лазаревић ди Ђакомо 2015: 144).¹⁷⁰ Овај је цитат у роману удружен са још неким примерима реферирања на мисао и дело Св. Јована Лествичника, од којих су свакако најзначајнији цитат из пете поуке *Лествице* – „О брижљивом и истинском покајању, о животу светих осуђеника и о Тамници“, као и подсећање на његове речи о одрицањима која нису последица слободне воље већ спољашњих, наметнутих околности, на које Филариона подсећа игуман Антемије.

Важна за оквирно тумачење романа је и напомена у *Византијском Интернету* да се и у *Лествици* могу пронаћи елементи платонистичке, неоплатонистичке и киничке мисли (ВИ, 144). Она оправдава закључак да је Петковић одабраним насловом указао управо на међусобно преплитање хришћанске и питагорејско-платоновско-неоплатонистичке линије, које ће у роману бити тематизовано и фикционално уобличено (Деспић 2009: 163).¹⁷¹ Тај закључак додатно је поткрепљен чињеницом да се синтагма *сећање на смрт* помиње и у молитвама Светог Јована Златоустог.

Изабраним насловом указано је и на важну идеју романа, читавог Петковићевог стваралаштва, али и филозофско-теолошке традиције на коју се у роману реферира – смрт је

¹⁶⁸ Познато је да је Хуга Прата привлачио свет окултног, односно магије, као и то да је „себе видео као гностика и био [...] веома жељан да учи о различитим јересима“ (Фуга, Вијанело 2015: 9). У складу са оваквим интересовањима је и његово истраживање настанка различитих религијских канона, односно веровања која претходе појави познатих, откривених религија (Фуга, Вијанело 2015: 9).
Уп. Марковић 2019а: 649.

¹⁶⁹ У вези са ликом Шерлока Холмса, Петковић указује на заблуде у перцепцији овог јунака – погрешно је доживљавати га као хладног логичара (УВ, 52). У борби са злом Холмс се не ослања само на науку дедукције, на шта имплицитно указују његова наклоност према музици и склоност ка опијатима. Како Петковић истиче, рационалан приступ, оличен у Холмсовој дедукцији, користан је у долажењу до исправних поставки, али је недовољан за разрешење мистерије као и сам разум (УВ, 53). Музика је, с друге стране, „у најдубљем дослуху са суштином ствари коју језик не може да оствари“ (УВ, 53).

Петковић наводи да се Артур Конан Дојл, подстакнут скепсом према науци и разуму, окренуо спиритизму у својим позним годинама, што је резултирало књигом о историји спиритизма (в. УВ, 53–54).

Уп. Марковић 2019а: 649–650.

¹⁷⁰ Уп. Марковић 2019а: 650.

¹⁷¹ Уп. Марковић 2019а: 650.

оно што суштински одређује егзистенцију, као коначно питање и подстицај за контемплацију и стваралаштво. Будући да провоцира мисао о смислу, смрт је једно од животних питања која постављају „границе свету“ (Петковић 1997: 14).

Филозофско-езотеријска традиција европске цивилизације почиње мишљу орфичара и Питагоре, што је у тумачењу Петковићеве поетике значајно из више разлога. Као што сâм аутор наглашава у *Византијском Интернету*, о учењима (и животима) орфичара и питагорејаца мало се зна – управо је та загонетност ликова (у смислу историјских личности), идеја и делања оно што за аутора постмодернизма може бити посебно подстицајно као предложак фабулирања и уопште фикционализације,¹⁷² посебно ако се има у виду да су сведочанства о њима и њиховом учењу доступна само кроз каснију, посредну интерпретацију, односно сведочења.¹⁷³ Више култ, него филозофска школа, питагорејци су своја учења преносили усменим путем, мистификујући их на тај начин, а на езотеријском су инсистирали чак и онда када су своја учења записивали, о чему сведочи и Јамблих у *Питагорином животу*:

„Они који су припадали тој школи [...] своје разговоре и узајамна ћаскања, успомене и белешке [...] нису писали обично, простонародним језиком на који су људи навикли и нису стварали нешто разумљиво за слушаоце, који би имали да оно што је речено одмах схвате, већ су се, сагласно ћутању које им је Питагора наменио, бавили божанским мистеријама и методама предавања скривеним од непросвећених, да би путем симбола сакрили смисао својих разговора. [...] И кад неко, узевши те симболе, не би открио њихов смисао и објаснио их без заједљивости, њихова би се садржина показала слушаоцима смешном и испразном, пуном глупости и празнословља. Но, буду ли они протумачени сагласно ономе што налажу, постаће за многе не мрачни, већ јасни и чисти“ (Јамблих 2012: 66–67).

Питагора и Платон настојали су да своја најважнија учења преносе усменим путем, на шта се и у роману *Савршено сећање на смрт* више пута скреће пажња. Ипак, у томе је Питагора био радикалнији и доследнији, због чега расправа о садржају Питагориних учења и његовог утицаја на Платонов и неоплатонистички филозофски систем траје вековима (ВИ, 285). Таква је расправа, једним слојем свога значења, и Петковићев роман из 2008. године, због чега је у његову интерпретацију важно укључити и анализу начин на који су Питагорина учења (посебно идеја о метемпсихози) укључена у романескно ткиво, и у њему осветљена, односно трансформисана у складу са идејама постмодернизма и пишчевом поетиком.

О значају Питагориног учења сведочи први мото романа (*Када одлазиш у свет, не окрећи се на граници*), који не само да се приписује Питагори већ упућује на метафоричко значење мотива границе и њеног преласка. Поменуто значење може се односити на онтолошку, односно егзистенцијалну позицију човека – на смрт (напуштање једног света) и рађање (улазак у нови), али и на епистемолошку раван – при чему се као најважније издваја питање да ли је знање могуће са ове или оне стране те претпостављене границе (уп. Марковић 2019а: 651). Сам мотив границе такође је вишеструко функционалан у приповедању о метаморфозама јунака, транссветовним путовањима, односу између јаве и сна, односно Филарионових виђења и снова итд.

У тексту „У тумарању за смислом“ Петковић поставља још једно важно питање, посебно у контексту интерпретације романа *Савршено сећање на смрт*: „Не одвија ли се читав

¹⁷² У односу ознаке и означеног знака/појма *Византија* Петковић учача извесно неслагање, односно немогућност ознаке да укаже на суштину означеног, док Питагорино име такође у односу на себе има донекле загонетно означено. У том смислу, оба појма су подложна мистификацији, што је очигледно у потоњим биографијама грчког филозофа, али и у карактеризацији јунака Петковићевог романа (што посебне импликације има у тумачењу лика Гемистоса Плитона, који се обликује уз свест о животу једне историјске личности).

¹⁷³ „Питагора – ко год се под овим именом налази – очигледно је био радикалнији и доследнији, питагорејци су били много више култ него филозофска школа у савременом смислу речи и њихова учења су се преносила усменим предањем; као такви нестају негде уочи Платоновог доба и скоро све што о њима знамо написано је и записано више стотина година касније – и питагорејци, као и орфизам, били су омиљена тема неоплатониста.“ (ВИ, 284)

наш живот на граници пада, са уредним прелажењем те границе, а меру нашег коначног пада и напора за уздицањем, могуће је оценити тек у часу смрти – а ни та могућност процене није нам дата“ (1997: 15).

Мотив смрти обједињује две важне теме овог дела – пад Константинополиса, односно смрт Византије и идеју о селидби душе након смрти из тела у тело (в. Деспих 2009, Радуловић 2009, Канић 2013б, Матовић 2013).¹⁷⁴ Смрт није само индивидуална, већ је везана за настанак једне цивилизације, културе и града, али у исто време може бити релативизирана у оквиру „безбројних линија безбројних могућности“,¹⁷⁵ што је наговештено Ајнштајновом теоријом релативитета (коју треба имати на уму приликом анализирања хронотопа романа, нарочито његове временске димензије). Интересантно је приметити да је идеја о бесмртности душе свој нови живот добила у тренутку када је нестајао читав један свет, и то у идејама Георгија Гемистоса Плитона, најпознатијег византијског представника неоплатонистичке филозофије у 15. веку (Татакис 2002: 248).¹⁷⁶

Други мото романа – *Треба учинити видљивим све што је скривено и замрачити све што је видљиво. У томе је целокупно дело мудраца* – мисао Бернара ле Тревизана – вишезначан је. У првом слоју тумачења, он се може довести у везу са циљевима филозофских промишљања, али се такође може односити и на намеру приповедача да учини видљивим скривене механизме историје, обликујући тако једну њену алтернативну представу у дијалогу са филозофско-езотеријско-мистичком традицијом промишљања о моћи човека да на различите (некад и фантастичне/магијске) начине утиче на историјска збивања. И не само то – у роману је евидентна намера писца да се бави „оним што се не види“, односно „нерешивим питањима“ (Петковић 2007: 244), каква су питања о смрти, судбини, срећи, сазнању и спасењу.

Петковић заступа идеју да из смрти произлази рађање (што је сродно Платоновој идеји о односу супротности), а да се у оквиру тог цикличног кретања поједина својства трансформишу, мењају своје појавне облике, „телесне огртаче“.

Потврда овог запажања је и пишчева фикционализација судбине и пада Града, односно Константинополиса.

У приповеци, „Прелаз преко Стикса“ из збирке *Човек који је живео у сновима* пловидба брода чији путници носе вест о визиготском освајању Рима и путују са Сицилије до Константинополиса, с једне стране упућује на просторно удаљавање од Рима, а с друге стране, на симболичком плану, сугерише нестанак Римског царства и његову обнову у лику Источног римског царства, које је, уз извесне промене, желело да сачува идентитет првог. У том трансформишућем процесу, рођен је Град, чије је постојање, од самог почетка, било обојено идејом и слутњом смрти (уп. Марковић 2019а: 652).

Питагорино учење се посредством мотва објављује на почетку романа, али и на неким од његових (симболичких) крајева – посебно је важан последњи разговор Филариона и Гемистоса у паганском маузолеју/храму, када учитељ открива своју увереност у истинитост Питагориног учења о метемпсихози и Платонових идеја о знању као сећању. Будући да је суштинско егзистенцијално знање оно о претходним животима и смртима, јер то знање помаже да се схвати, а тиме и „освоји“ тренутни/садашњи живот, Гемистос након што је то знање стекао, може да постане „испуњен“, односно Плитон.¹⁷⁷ Идеја о метемпсихози припада самом средишту Гемистосовог филозофског учења, али се то открива тек након учитељевог повратка са сабора у Фиренци и Ферари, што припада завршним сегментима романа. Отуда је структура романа саобразна Филарионовој намери да Сигисмунда Малатесту тек на крају

¹⁷⁴ Уп. Марковић 2019а: 651.

¹⁷⁵ Изабраном синтагмом алудира се на наслов интервјуа „Безбројне линије безбројних могућности“, в. <https://www.vreme.com/kultura/bezbrojne-linije-bezbrojnih-mogucnosti/>.

¹⁷⁶ Уп. Марковић 2019а: 651.

¹⁷⁷ Веру у истинитост Питагориног учења потврђује и Зое (чији лик подсећа на жене у друштву питагорејаца, које су са мушкарцима биле равноправне) – током опсаде Гемистосове виле, након што од Филариона затражи да је убије уколико одбрана буде неуспешна, Зое му каже да ће бити проклет ако то не уради, и да ће се, ако се он роди поново, и она поново родити да би му се светила (СНС, 347).

упозна са овим, најсложенијим делом Плитоновог учења,¹⁷⁸ а тиме посредно и са структуром, односно архитектуром маузолеја,¹⁷⁹ за који је Радослав Петковић, у интервијуу датом Нађи Бобичић 2017. године, открио да је пишући почетак романа знао да ће он имати значајну улогу.¹⁸⁰ С тим у вези, ваља приметити да се у овом сегменту романа стратегија приповедача подудара са Филарионовим „приповедним“ планом.

(Ауто)приповедање о Филариону такође се окончава кореспонденцијом са Питагориним учењима – Филарион ратничким оделом мења дотадашње монашко. Промена „огртача“ значи и почетак новог живота, односно новог животног круга у којем га такође очекује неизвесност (в. ДГ, 155).¹⁸¹

Значај питагорејских, неоплатонистичких и езотеријских (окултних) пракси наговештен је и тиме што су кључни романескни догађаји обликовани у складу са њима. Један од таквих догађаја је магијски обред који су током Муратове опсаде Константинополиса (1422) извели Јован, Матеј (што је био надимак младића који ће постати Филарион), Марко и Лука,¹⁸² и који из корена мења њихову судбину, односно животе. Сасвим у духу суштинске природе византијске културе, на којој Петковић инсистира и у књизи *Византијски Интернет*, овај обред представља мешавину, односно синтезу паганских и хришћанских елемената, тј. знања која је Јован, заинтересован за филозофију, могао да стекне у школи при Патријаршији. Слично ритуалима питагорејског реда, и тај је обред синтетизовао разноврсна знања – филозофска, теолошка, научна – али се постмодернистички приступ његовом обликовању уочава у томе што, осим Јована, нико други од учесника није имао јасну свест о томе шта се заиста збива, као и у томе што је приповедање, једним својим делом, замишљено тако да живом и актуелном одржава дилему чије су моћи и знања заиста тада били искоришћени – Јованови или Филарионове – и са каквим коначним исходом. Иронијско поигравање уочава се и у новозаветним именима учесника овог, из хришћанске перспективе посматрано, забрањеног обреда (уп. Канић 2013б: 180).¹⁸³

У току поменутог ритуала нацртан је тетрактис – једна од најзначајнијих фигура питагорејског реда, која је сматрана светом (Коплстон 2015: 74) и била замишљена као „формула космичке хармоније“ (Павловић 1997: 109). Посебност тетрактиса питагорејци су сугерисали и заклетвом, односно питагорејским златним стиховима: „Кунем се у оног ко је открио *тетрактис* // Непресушни извор наше мудрости и // Корен вечите природе“ (Јамблих 2012). Док у *Византијском Интернету* напомиње да је тетрактис „и даље омиљена фигура многих езотеријских и окултистичких праваца“ (ВИ, 285), у роману *Савришено сећање на смрт* аутор део питагорејских учења уткива у само приповедање – каже се да је Филарион тек извесно време након обреда у цистерни сазнао, односно научио да питагорејски тетрактис „изражава суштину и тајно име Бога“ (ССНС, 135). Интересантно је да аутор настоји да донекле и сам у тексту интерпретира значење референци на које упућује, па се тако у роману открива да је Филарион у Иринејевој библиотеци наишао на спис Хијероклесов у којем се наводи како је тетрактис „троугао у којем је десет тачака распоређено у четири реда, јер је моћ броја 10 у броју 4, а пре него што дођемо до броја 10, то јест до потпуне и савршене декаде, открићемо све савршенство броја 10 у броју 4, што изражава овај троугао сачињен од бројева од 1 до 4, који у троуглу чине број 10“ (ССНС, 136).

¹⁷⁸ Уп. Марковић 2019а: 656.

¹⁷⁹ Да би га изложио Малатести, Филарион Плитоново учење представља као неки храм или маузолеј „где улаз и стубови на улазу представљају почетак, то јест учење о доброј управи, и да [...] сваки детаљ грађевине представља део учења. Све док не стигнемо до саркофага у којима се налазе последња питања и последњи одговори“ (ССНС, 508).

¹⁸⁰ В. <https://www.laguna.rs/laguna-bukmarker-radoslav-petkovic-svi-moji-junaci-su-putnici-unos-1048.html>.

¹⁸¹ Уп. Марковић 2019а: 656.

¹⁸² Овом се догађају у роману враћа не само зато што је утицао на судбине ликова већ и због тога што представља репрезентативан пример за две важне дилеме. Прва је шта одлучује о човековом животу: Бог, судбина, случај или он сам, а друга ко је, могло би се рећи и шта је заиста Филарион.

¹⁸³ Уп. Марковић 2019а: 653.

Поред математичких, односно нумеричких истраживања, познато је да је Питагорина филозофска реформа обухватала истраживање природе музике и њено другачије поимање – као очишћујућег средства за душу (Павловић 1997: 107), којим се могу исправити мане и човек припремити за стицање знања. Питагорину идеју о музици сфера једном приликом цитира Филарион: „Питагора је говорио како кретање сфера Сунца, Месеца и звезда мора производити звук јер и кретање много мањих тела на Земљи нужно производи звук. А кретања небеских тела јесу у складу са законима хармоније, те она производе најлепшу музику коју сва наша земаљска музика тек опонаша“ (ССНС, 330).

Филарион такође истиче да, према Питагорином мишљењу, та музика људима остаје скривена, што асоцира на идеју о неопходности откривања невидљивог, односно скривеног, као највишем облику досезања мудрости. Ка томе Филариона не води само Гемистос, већ и Кутбудин, а први пут када се Филарион и он сусретну, Кутбудин ће свирати жичани инструмент – што може подсетити на питагорејску претпоставку о улози музике у припреми за стицање (коначних, али и мистичких) знања. Интересантно је да је Филариону музика коју је Кутбудин свирао била необична, али ипак позната, што може бити алузија на Платонову идеју о сећању душе на једном већ стечена знања, које се активира захваљујући чулним подстицајима, односно чулном опажању које нас подсећа на преегзистентно искуство и тада спознате трансценденталне суштине.

Могло би се претпоставити да је Кутбудинов портрет обликова и у вези са знањима о везама оријенталне и грчке, потом и византијске филозофије, с једне стране, и чињеницама о утицају који су египатски, индијски, вавилонски и јеврејски мистици имали на Талеса, Питагору и Платона, али и Плитона. Отуда се став Гемистоса и приповедача о овом питању поклапају – они деле, на семантичком, али и наративном плану, идеју да се „Мудрост Истока [...] не сме занемарити“ (ССНС, 228).

Кутбудиново свирање у једном ширем контексту можемо повезати са езотеријском праксом, односно мистичким доживљајем¹⁸⁴ који се заснивао на препуштању тајанственој снази гласова (који се као издвојени и појединачни, посебно када се певају, перципирају пре као звукови него као речи)¹⁸⁵ – оно што је Кутбудин певао овом приликом свело се само на две речи које су се ритмично понављале („ја ху“), при чему је желео да постигне све бржи и бржи ритам. И Јован езотеријски обред у цистерни изводи мистичном артикулацијом вокала, што касније (уз извесне измене „текста“, јер се у Петковићевој прози ништа не понавља у истоветном облику) чини и Плитон у маузолеју, а што још једном на необјашњив начин утиче на Филариона. Након зазивања тројице великих демијурга света, Плитон је запевао: „ÊËÏ ÒËËÏ ÌÏÏ ÕË [...] ËË ÌÏ“ (ССНС, 424),¹⁸⁶ а да се тај тренутак може тумачити као тренутак мистичког искуства сведочи и промена у простору, што је у овом роману знак за присуство ирационалног.¹⁸⁷ Филарион примећује како се у том тренутку „вода у удубљењу мрамора мења, али му није јасно да ли постаје мутна или се, заправо, бистри до несхватљиве прозирности“ (ССНС, 424), што може бити и симбол обредног ступања у другачије егзистенцијално стање, које је представљено Филарионовом игром.

¹⁸⁴ Утисак о посебности поменутог свирања појачава се тиме што Филариону изгледа као да је Кутбудин сав непомичан док свира и као да му се померају само усне и шаке; поглед му је био „прав и укочен и ништа није одавало да је приметио Филариона и Диогенеса“ (ССНС, 207), па је овај призор, заједно са камилом која пасе, учинио да Филарион осети као да је пренесен „у неку сасвим нову причу“ (ССНС, 207).

¹⁸⁵ Петковић у тексту „Разум и остало“ наводи како „звук долази пре речи и зато су многи музику сматрали уметношћу која је у најдубљем дослуху са суштином ствари коју језик не може да оствари“ (УВ, 53).

¹⁸⁶ Реферирајући на Елиотову песму „The Naming of the Cat“ („Именовање мачке“) у *Огледу о мачки*, Петковић примећује да се песник тврђом да постоји и треће, људима несазнатљиво, име мачке које је њено истинско име, „поводи за бројним мистичким теоријама да права имена ствари, а пре свега Бога, нису она која користимо у свакодневном језику. Она су тајна и знање њих омогућује неслућену моћ“ (ООМ, 82), што се може повезати и са начином на који је у роману *Савршено сећање на смрт* замишљено цитирано Плитово обраћање демијурзима света.

¹⁸⁷ Током прве посете маузолеју, након што су кренули напоље, Филариону се „учинило да је излаз много даље него што би смео бити“ (ССНС, 15–16), односно да је просторија у маузолеју постала већа.

И османлијски дервиши, нападајући Константинополис за време Муратове опсаде, чине нешто слично томе. Како Филарион сведочи, „све је, у почетку, личило на некакву верску службу; дуго монотono изговарање молитви; потом су се јавиле зурле и фруле, прво тихо, па све гласније. А онда је, при крају, почео да се оглашава велики бубањ. Један дервиш је устао и почео са сабљом у рукама да игра, пратећи ритам који се убрзавао; постепено све више играча се придруживало; њихали су се све брже и брже, окрећући се као чигре у круг; бубањ, зурле и фруле су цепали дан; речи молитава су се све слабије разазнавале и све је прекривао поклик – ху, ху – са којим су напустили круг и јурили према бедему без оклопа, само у својим дугим белим хаљинама“ (СНС, 93–94). Мистична природа оваквог напада додатно се појачава сведочанствима других, које Филарион преноси: „Плесали су и ноћас [...], заправо се чинило да плешу борећи се; плешу и певају и застрашујуће хучу. За смрт нису марили, као ни ми; али чинило се да њима ни мачеви не наносе никакву штету, иако већина њих није имала никакву заштиту, никакав оклоп, неки од наших су се клеали да су заривали своје оштрице дубоко у њих а ови су настављали да јуришају, да се боре, да убијају оне који су помислили да су убили њих“ (СНС, 94). Иако се ови наводи могу тумачити тек као хиперболизација надјачаних, а кроз неколико деченија и коначно побеђених, чињеница је да их атмосфера читавог романа, у којем фантастични елементи имају важну улогу, подржава и чини у одређеној мери уверљивим.

На нивоу детаља питагорејско-платоновско-неоплатонистичку традицију можемо уочити и у представи делфина у скоку чији се репови додирују, на богато украшеном саркофагу. Познато је да је у античкој култури делфин имао симболичка значења, значење (цикличне) обнове, препорода и преображаја (Шевалије, Гербран 2003: 132–133), што је пренето и у хришћанску симболику васкрснућа. Отуда сама слика делфина симболизује прожимање паганства и хришћанства на које се у роману указује.

Слични симболички потенцијал има и појава змије, коју Филарион види када сам, сада већ трећи пут, посећује маузолеј. Овде се треба сетити Уробороса, змије која једе сопствени реп, античког симбола вечности, односно цикличне обнове, непрестаног преображавања смрти у живот, односно материјалне дијалектике живота и смрти (Шевалије, Гербран 2003: 797).

У описивању двају саркофага, дијаметрално супротних,¹⁸⁸ као да је такође могуће увидети рефлекс Платонове идеје о супротностима које су повезане и проистичу једна из друге – таква би супротности могли да буду хришћанство и паганство, којима су припадали они чији, према Платоновим речима, телесни огртачи леже у саркофазима, као што се и за ова два система идеја у роману показује да су нераскидиво повезани и да чак предствљају само различита обличија универзалне људске потраге за утехом и смислом.

И простор маузолеја који Гемистос Плитон осветљава великим бројем свећа у складу је са метафоричко-симболичким сликама филозофске традиције којој се приклања о светлости спознаје, односно истине (коју, на пример, помиње Платон у дијалогу *Федон* (Платон 2006: 187)), али и еманацiji светлости из неоплатонистичког Једног (Коплстон 2015: 545). Посебно мистичко искуство светлости, удружено са симболичким потенцијалом беле боје (на којој су, на пример, инсистирали питагорејци, а чија је мистичка моћ евидентна и у хришћанској иконографији), везује се и за визију коју има В. Т. Хортон и у којој види песника Јејтса.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Посматрајући први пут саркофаге, Филарион помишља „како то више и није само нарушавање склада него су на делу намерне, раздируће супротности; ако је први саркофаг био и превише украшен, а рад у камену одавао руку оног вештог каменоресца који је начинио рељеф на прочељу, други саркофаг [...] као да [...] је радила нека невешта рука; грубо тесан камен, са јасним траговима обраде [...] на којем нешто пише на језику који је једном био језик Царева и Римљана, да би касније постао језик варвара и јеретика“ (СНС, 15).

¹⁸⁹ „Ноћ је.

Јејтс – наг и испијен, са дугом црном распуштеном косом која му делимично пада преко мртвачки бледог лица и очима које пламте, а опет је у њима израз дубоке туге.

Уморно корача, следећи многа светла која играју испред и око њега.

Следи га лепа бела девојка која плеше у дугој белој одећи.

Док Јејтс куца, чује се глас: *О мој сине, мој сине, отвори се мени и ја ћу ти дати светло.*

Такође, у роману се истиче како је омиљено небеско тело Гемистоса Месец, што је важило и за орфичаре и питагорејце, и да је „до Месечевог ритма [...] и иначе пуно држао, радо понављајући Аристофанове речи: *Од сада нека се памти колико је потребно // Да се дани људског века равњају према Месецу*“ (СНС, 252). Једном приликом Гемистос сугерише везу Месеца са езотеријском и магијском праксом: „[...] он је владар звезда који раздваја периоде времена и годишња доба; без његовог утицаја многа знања се не могу стицати нити се човек може успешно бавити оним вештинама... које тебе, Филарионе, тако занимају“ (СНС, 252). У роману се скреће пажња и на то како је симбол древног, паганског Византа био Месец, што се огледа у старим пророчанствима да Град неће бити освојен док он на небу сија (СНС, 18).

Интересантно је, поново на нивоу детаља, и то што се Филарионово фантастичко умеће са стрелом у далекој асоцијацији (пored експлицитно наведених – каква је веза са античким јунаком и учесником у Тројанском рату Филоктетом) може такође довести у везу са Питагором – „Угледавши знаке узвишености и, имајући свештеничко искуство да препозна и друге знакове, подарио је [Скит Абарид] Питагори стрелу с којом се он сам отпустио на пут из храма, да би му помогла да савлада потешкоће на тако дугом путу. Док је летео на њој, савлађивао би неопходна места, реке, језера, блато, планине и слично, а, прича се да је, обраћајући се стрели, вршио очишћења, истеривао кугу и скретао ветар с градова који би му се обраћали за помоћ“ (Јамблих 2012: 57–58). Међутим, док је Питагорина стрела делотворни помоћник у борби са недаћама, у визији последње опсаде и пада Града Филарионове ће стреле бити немоћне.

Прочишћење душе је, према Питагорином мишљењу, представљало ослобађање из „крuga неминовности“, што значи да се душа може појавити и у животињском или биљном телу/облику. Оно није било могуће само уз помоћ музике, већ је првенствено зависило од особеног начина живота, односно изабраног животног пута. Наиме, Питагора је упућивао на разликовање егзистенцијалних модела, међу којима се уочава хијерархијски однос – на најнижем нивоу налази се утилитаристички, на средњем, односно другом практични, делатни, а на највишем нивоу – посматрачки, контемплативни, односно филозофски начин живота.¹⁹⁰

Поменута идеја може се довести у везу са Плитоновим разумевањем Филарионових заблуда и погрешака. Учитељ сматра да Филарион никада није доспео до највиших сазнања зато што се, у намери да практично, делатно утиче на догађаје, посветио магији, а требало је да живот посматра и промишља како би спознао истину о природи људске душе и себе самога.¹⁹¹

На нешто практичнијем плану у Питагорина (и орфичка), као и Платонова учења укључена су и упутства о аскетском начину живота, који такође треба да омогући спознање коначних истина. Аскетски начин живота има за циљ, између осталог, ослобађање од телесних потреба да би се мисао, невезана и неспутана, препустила умовању.¹⁹² Стиче се утисак да је у

А Поимандерс је рекао: *Мораш разумети светлост и препознати је. Ако научиш да ти потичеш из светла, уздићи ћеш се у живот.*“ (СНС, 233)

¹⁹⁰ „Говорио је да је долазак људи на свет сличан гомили за време празника: као што се скупљају онда разни људи, дошавши свако својим циљем (неко хоће да прода робу и заради, други да покаже снагу тела и стекне славу, али има и оних трећих – као најслободнији род људи – који долазе ради призора, дивних предмета, извршних речи и дела, која се обично изводе за време празника), тако се и у животу различити људи скупљају на једном месту, покретани различитим интересима: неке покреће жеђ за новце, и раскоши, друге привлачи власт, моћ, супраништво и честољубље. Али је најчистији начин живота човека који се занима промишљањем онога што је лепо, а такав се начин живота назива ‘филозофским’.“ (Јамблих 2012: 36–37)

Уп. Марковић 2019а: 657.

¹⁹¹ Уп. Марковић 2019а: 657.

¹⁹² О томе сведочи и Филарионово излагање учења Хермеса Трисмегистоса, тајанственог египатског мага: „Један мудри учитељ из Египта, који је најавио долазак Спаситеља, овако је говорио: испод звезда се налази небројено много демона, тако да сваки одговара једној звезди. [...] Њима је подарена власт над свим земаљским стварима и они управљају свим променама, како за појединце тако и за градове и народе. Управљају нашим душама и крију се у нашим мишићима и венама у мозгу, у нашој унутрашњости. [...] Али демони не могу завладати целом човековом душом, већ само оним њеним делом који је сувише захваћен телесним. Зато, уколико успевамо да се

роману *Савршено сећање на смрт* Гемистос Плитон тај који је успео да превазиђе ништавне, физичке потребе. Истицање његове тешко објашњиве физичке издржљивости, на неколико места у романа, не може бити без извесне семантичке вредности. Посебно уколико се има у виду (уз благу задршку због могуће идеализације) Јамблихово сведочење о Питагори, који је био „крепак и душевно здрав, као и отпорног и снажног тела“ (Јамблих 2012: 11).

Већ на самом почетку романа, док путују ка маузолеју, Филарион примећује како само Гемистос изгледа одморно и свеже: „Мада је превалио седамдесету, чинило се да њему врућина и напор дугог јахања задају најмање муке. Једино на његовом лицу није било зноја ни црвенила; једино су његови покрети били лаки и неусиљени, као да јаше по лепом пролећном дану“ (ССНС, 10–11). Приповедач такође каже да се напор пењања до маузолеја на Гемистосу најмање примећивао, што уочава и Филарион: „Вештац, помисли бесно Филарион. Превалио седамдесету, ушао у Сатурново доба, а не дотичу га се ни године, ни Сунце, ни жега“ (ССНС, 13).

Касније Филарион Плитонову дуговековост повезује са контемплацијом и трагањем за истинским знањем – „Плитонова дуговечност и добро држање могли су се објаснити онако како се у Хермесовим књигама говорило о египатским свештеницима: да су у добром здрављу доживели дубоку старост, мада се никада нису бавили неким телесним вежбама, јер су читав свој живот посвећивали служењу и спознаји Бога, дакле истинском знању“ (ССНС, 472).¹⁹³

Питагорејско-платонистичко-неоплатонистичко и уопште езотеријско учење о прочишћењу тела и ослобађању од њега,¹⁹⁴ у припреми четворице младића помешано је са хришћанском праксом поста, јер је то био облик одрицања од хране и пића који је до тог тренутка припадао њиховој свакодневици, чему је овом приликом било придружено и правило ћутања. Будући да су се и питагорејци уздржавали од меса, вина, били умерени у сну, али и у причи/говорењу (Јамблих 2012: 45), јасно је да се и у овом детаљу, на суптилан и интересантан начин, сугерише већ помињана идеја о симбиози хришћанског и паганског у животу Византинаца, што опет сведочи и о исправности Филарионове претпоставке да ипак ништа не умире заувек.

Тешкоће које дух има у ослобађању од тела наговештене су у роману расправом о оправданости и делотворности употребе хашиша, који ум треба да доведе у стање које би омогућило спознају истине која измиче на јави (ССНС, 469). Сећајући се како се Хермес Трисмегистос, Плотин, Јамблих и Порфирије колебају у вези са употребом таквих помоћних средстава, Филарион „мисли да је то због тога што та помоћна средства показују немогућност духа да се у потпуности одвоји од тела; то је уступак људској слабости и доказ да располућеност на дух и тело не може да се превазиђе“ (ССНС, 471–472). Тако се овај јунак представља као интелигентан и скептичан опсерватор људских немоћи, у које до самог краја

ослободимо телесних жудњи, утолико се ослобађамо и власти ових демона, мада се никада наша тела не могу ослободити њихове власти. [...] Али размишљајући о свему овоме и прочишћавајући се, можемо се ослободити његове власти. То јест, нашим бесмртним делом демони не морају управљати и он може бити ослобођен од њихове власти“ (ССНС, 328).

¹⁹³ У *Федону* Сократ истиче: „Али у род богова није допуштено никоме ко није неговао философију и растао се с телом у потпуној чистоти; само ко је мудрости жељан сме тамо“ (Платон 2006: 207). Гемистос у роману и сам сведочи о специфичном узајамном односу душе/духа и тела: „[...] све телесно је само одраз духовног и снага нечијег тела је последица оне снаге до које је дух доспео; али они чији је дух тако слаб да не може натерати тело ни повремено, у време пуног Месеца, на нека већа искушења, ничему се не могу надати у свом позиву духовног атлете“ (ССНС, 254).

¹⁹⁴ У дијалогу *Федон* Сократ говори о томе како је тело препрека сазнању, између осталог и зато што су чула непоуздана. Тако се „само чистом умном активношћу [...] долази до сазнања истине“ због чега се „морамо избавити од тела и само душом гледати ствари по себи“ (Платон 2006: 187). Због тога Сократ пита следеће: „А зар чишћење, што се већ одавно помиње у говору, није то кад од тела што више одвајаш душу и навикаваш је да се са свих страна из тела повлачи и збија у саму себе, и да, по могућности, и у садашњости и у потоњем стању живи сама за се, ослобођена од тела као од окова?“ (Платон 2006: 188). Ипак, у вези са овим питањем треба нагласити да Сократ говори првенствено о смрти као облику ослобађања душе, због чега се не треба љутити, како он каже, када смрт дође, већ се, што и Петковић наглашава у есеју „Зашто је Платон био болестан?“ (из књиге *Византијски Интернет*), за смрт треба припремати и радовати јој се.

романа остаје убеђен. Његова се сумњичавост огледа и у разумевању могућих последица аскезе – иако је она неопходна за мистичку спознају, не може се бити сигуран у њену апсолутну позитивну вредност јер „то ослобађање, као и сан, носи опасност: никада не знамо кога ћемо срести у непознатом простору у који смо се запутили“ (СНС, 470).

Питагорејско-платонистичка филозофска линија уочава се и у романескном обликовању начина на који је Гемистос преносио своја знања ученицима. Као у Питагорином случају, реч је пре о друштву посвећеника, него институционализованом образовању, какав је био случај са Платоновом Академијом. Ипак, остало је познато да је и Платон, као и Питагора, нека своја учења преносио искључиво езотеријском кругу ученика, усменим путем. Плитон сâм упућује на то да следи Платонов модел (в. СНС, 245).

Гемистосово промишљање суштине и подстицајности питања које су му ученици постављали, а чиме су могли да заслуже улазак у круг изабраних, подсећа на Питагорино испитивање контемплативне спремности и посвећености будућих ученика.¹⁹⁵ Сличности са питагорејским друштвом могу се уочити и у томе што га чине чланови који се међусобно разликују по образовању и друштвеном статусу, као и у томе што су Гемистосова учења/предавања организована на особен начин и у зависности од теме скривена за друге. Притом учитељ и његови ученици не делају из одређеног политичког разлога. Гемистосова мисија је првенствено религиозни и морални преображај, и у том смислу ваља приметити да је Петковићев роман сагласан са познатим историјским чињеницама о том византијском филозофу.

Међутим, представљени филозофски модели преношења знања у роману су осветљени Филарионовим иронијским запажањем да Гемистос није скривао своја учења од неких ученика да би их заштитио, односно да им не би, још увек недораслима, та знања више штетила него користила. Филарион сматра да су га у томе пре водили практични разлози, жеља да заштити себе, јер је могло бити врло опасно ако би нехришћански слој његовог учења био разоткривен већем броју људи (ССДС, 52).¹⁹⁶

Док је Питагора, на пример, искушавао своје потенцијалне будуће ученике и испитивао како се опходе према родитељима, да ли се смеју кад не треба, или ћуте, или сувише много говоре, затим њихове прохтеве, познанике, спољашње карактеристике, а све у циљу провере истинске посвећености разумском промишљању, у Гемистосовом случају значајну улогу, осим мудрих и инспиративних питања које би му поставили, имало је порекло кандидата, што Филарион проницљиво доводи у везу са Гемистосовом умешношћу да, и поред несумњиво проблематичних, јеретичких¹⁹⁷ филозофских ставова, сачува наклоност византијских царева и деспота.

Често се истиче филозофски презир према богатству, страстима и задовољствима живота. Такво је понашање и Питагора захтевао од својих ученика, што посредно утиче на иронијско бојење Гемистосовог лика. Разбојник Марко, на пример, у разговору са Филарионом саркастично наводи да ће можда једном видети и сирене када је већ имао прилике да сретне богатог филозофа кога прати чета војника (СНС, 412).

Тако се, сасвим у духу постмодернизма, реализује један иронијски обрт – Гемистосов презир према монасима и намера девалоризације хришћанске вере суочен је са преиспитивањем истинских мотива његових поступака, а самим тим и валидности његовог учења. Овакав поступак је у функцији постмодернистичког одустајања од коначних одговора и једног суптилног проблематизовања могућности да се без задршке поверује у „истину“ до које је Гемистос дошао.

У роману се формира још једно езотеријско, затворено друштво, које, иронично, чине младићи који носе имена јеванђелиста и који своје осећање издвојености и посебности репрезентују дистанцом у односу на „непосвећене“, оне који не знају за њихову тајну (СНС,

¹⁹⁵ Уп. Марковић 2019а: 654.

¹⁹⁶ Уп. Марковић 2019а: 654.

¹⁹⁷ Уп. Марковић 2019а: 654–655.

76). Филарион, сећајући се, открива: „Надимке смо користили само за потребе нашег дружења, само када нас други не би чули или када смо мислили да нас не чују“ (СНС, 76). Интересантно је и то да се повезаност остварена учешћем у тајном подухвату, односно припремама за њега, сугерише и тако што их Филарион описује као другове, а њихову групу као врсту војне јединице (СНС, 76). И ово друштво има свог старешину, односно учитеља, који духом и телом млађе од себе уводи у тајна знања. Тај је учитељ, нимало случајно, Јован; загонетни младић са Понта, који је похађао школу при Патријаршији и којег Лука, Матеј и Марко до опсаде Града 1422. године нису познавали. Своју сумњичаву природу и вечиту запитаност, које ће се рефлектовати у односу према ауторитетима (Гемистосу и манастирским игуманима), Филарион је испољио и према Јовану. Постмодернистичка иронизација младићког езотеријског друштва остварена је и начином на који Гемистос касније интерпретира Јованово знање и улогу у магијском обреду у цистерни, дисквалификујући га као истинског филозофа и преносећи дар, односно моћ са Јована на Филариона, иако не у похвалном смислу:

„Јован је негде нешто научио, прочитао, сам ђаво би га знао где и како. И умишљао је да може нешто да уради. Али све оно што се десило, шта год да се десило, није се десило зато што је Јован промуцао неколико погрешно схваћених бајалица. Ништа се не би десило да ти ниси био ту“ (СНС, 425).

Постмодернистичка игра иронизације реализује се и тако што се у роману у везу доводе забрањени ритуални и магијски обреди и православне, односно хришћанске литије и литургије, као различити видови одбране који треба да омогуће исто – победу над освајачима. Током током последње опсаде, 1453. године, цар Константин XI каже да становницима Града једино преостаје вера у Христа, Богородицу и Константина Великог (СНС, 18), након чега следи литија са иконом Свете Богородице. Евидентно је да су се различити путеви завршили на истом циљу, али никако оном који је био прижељкиван, што пред предочава сумњу у човекову моћ да се на било који начин супротстави незадрживој бујици историје.

Историјској чињеници да је Гемистос попут Питагоре и Платона филозофска знања стицао на истоку, што му је омогућило да се упозна са оријенталном филозофијом, Петковић придружује и то да су Гемистосу, као Питагори, савременици приписивали чаробњачке моћи.¹⁹⁸ Међутим, док су Питагору сматрали добрим демоном, од Гемистоса зазиру.¹⁹⁹

Гемистосово стицање источњачких знања аутор мистификује на неколико начина. Наиме, у шапутању народа које нам приповедач преноси, наводи се како је Гемистос у младости „утао Азијом (док је историјски познато да је источњачка знања и Заратустрино учење могао упознати на двору у тадашњем Адрианаполису).²⁰⁰ Такође, док Татакис наводи како је у Адрианаполису Гемистосов учитељ био, односно могао бити Јевреј Елисеј (Татакис 2002: 246–247), у роману се као име тајанственог јеврејског учитеља помиње име Елеузије (уп. Канић 2013а: 156).

У оцртавању Плитоновог и Филарионовог портрета могуће је запазити идеју о нестабилном идентитету која ће у постмодернизму бити изнова актуализована, односно наговештена метаморфозама јунака које су некада узроковане спољним околностима,

¹⁹⁸ Интересантно је да се у причама народа дешава супституција карактеристична за оновремени доживљај света – у свести обичног човека обновљено филозофско знање не може представљати опасност, па се Гемистосова необична интересовања и понашање преводу у модел препознатљивих сижеа: „Шапутало се да се давно, у младости, док је лутао Азијом, упознао са неким тајанственим обредима и да су му бића, авети које је тада призвао, обећали богатство и моћ ако се одрекне вере у Бога. Такође се шапутало [...] да такве обреде Гемистос упражњава и сада и да му те приказе објављују будућност и скривене ствари прошлости“ (СНС, 10).

¹⁹⁹ Уп. Марковић 2019а: 656–657.

²⁰⁰ У роману је у вези са причама о месту где је Гемистос упознао источњачка учења могуће уочити „случајну“ грешку, односно одступања од фактографских чињеница, које проистичу из намере да се покаже на који се начин приче могу удаљити од историјске истине – док је историчарима филозофије познато да је Гемистос Плитон у младости боравио у Адрианаполису, у причама које круже тај је град Бруса (односно Бурса) (СНС, 132).

судбином или Божијом промисли, а некада њиховим поступцима, тј. вољом. Отуда се стиче утисак о постмодернистичком преобликовању изворне идеје о метемпсихози – супстанцијални ентитет јунака се у роману сели из „тела“ у „тело“, што доприноси утиску о децентрализованом субјекту.²⁰¹

Гемистос је велики судија Деспотовине, Учитељ, Филозоф, касније Плитон, али и чаробњак/вештац (из перспективе других и у причама народа). Уочени модел још је доминантнији у лику калуђера Филариона, чије се право и првобитно име не зна, а који из младог византијског племића прераста накратко у ратника, стрелца, затим постаје Матеј – део тајног друштва и учесник у магијском обреду, онда силом монах Филарион, па филозоф, и поново ратник, носећи у себи све време демонску природу Чаробног стрелца.²⁰²

Такође, идеја о метемпсихози укључена је у моделовање Филарионових визија и сновиђења у којима је истоветна идеја – идеја о мудрацу – добила различите појавне облике. Чак и када не види јасно Јованов лик, Филарион зна да је то он, односно идеја Јована.²⁰³ У Филарионовим визијама Јованово место касније ће заузети Кутбудин – супституција је могућа јер је у оба случаја реч о тајанственим учењацима, мистичима са периферије (један је странац, други провинцијалац), који упознају Филариона са знањима, или наговештавају могуће истине, провоцирајући тако његове дилеме, недоумице и сумње.

Од посебног значаја за интерпретацију романа је и чињеница да је Питагорина (као и неоплатонистичко) учење филозофско-обредног карактера захваљујући чему обједињује две важне категорије, односно два важна сегмента људске егзистенције. Као филозофско учење, оно подразумева поверење у могућност досезања одређених знања о људској егзистенцији и божанствима (баш као и у Платоновом случају), што постмодернистичка мисао проблематизује. С друге стране, обредни карактер једним је делом наслеђен од орфичара, док се другим својим делом протеже не само до ренесанских неоплатониста и магова, већ и до каснијих обредних и езотеријских култова, за које се интересују и аутори на које Петковић радо реферира – већ помињани Јејтс, Артур Конан Дојл и Хуго Прат. Милан Тасић истиче како „она ‘распопућена’ слика света која нам долази још од Грка, а описује се као: ‘довинути се до апсолута’, или ‘задобити божанску милост’ и у чијем се знаку одвијају два диспарантна тока западне просвећености до данас, бива суштински назначена оним што препознајемо (још) код Питагоре“ (2012: 147).²⁰⁴ Коплстон наводи како је питагорејско братство спајало религиозни препород са снажно израженим научним духом (Коплстон 2015: 70), што ће бити реактуализовано у езотеријској делатности ренесанских неоплатониста.

Слично питагорејском учењу, и филозофија неоплатонизма „тежи да пређе у религију“ (Коплстон 2015: 548), будући да је реч о спекулативном одговору „на тадашња ишчекивања личног спасења, на оне духовне тежње које су тако истакнуто обележиле то раздобље“ (Коплстон 2015: 548).

Као својеврсна мистичка пракса, питагорејско учење упућује на суштинску егзистенцијалну важност питања која је Питагора поставио, а која дубоко интересују сваког човека. Управо због таквог њиховог значаја, та питања надрастају рационално резонување о могућим одговорима на њих, и постају део једне надрационалне, мистичке праксе, која превазилази филозофска апстраховања. Као такво, питагорејско учење ће заједно са Платоновим идејама о селидби душе и њеном сећању као знању, представљати основу не само античког, већ и ренесансног платонизма. Интересанто је да се и у вези са Платоновим филозофским системом примећује како поред дијалектичког и рационалног из њега никако не треба искључити могућност постојања интуитивног сазнања и елемената мистичког приступа (Коплстон 2015: 254).²⁰⁵

²⁰¹ Уп. Марковић 2019а: 656.

²⁰² Уп. Марковић 2019а: 656–657.

²⁰³ Уп. Марковић 2019а: 657.

²⁰⁴ Уп. Марковић 2019а: 654.

²⁰⁵ Сократ у дијалогу *Федар* наводи како „до најдрагоценијих добара долазимо заносом, уколико нам се он даје као божји поклон. Та и пророчица у Делфима и свештенице у Додони учиниле су у заносу много добра Хелади,

У књизи *О Микеланђелу говорећи* аутор реконструираше недовољно познате и осветљене континуитете. Један од њих је линија која повезује Питагору с једне и Паскала, ригорозног хришћанског мислиоца и математичара, с друге стране. Већ у квалификацији Паскала можемо уочити исту ону везу рационалног и ирационалног, логичког и обредног, карактеристичног не само за Питагору већ и за неоплатонисте античког и ренесансног доба. Поред парадоксалног споја умног и заумног, све их веже и питање о смислу, односно спасењу људске душе и опсегу човекових моћи.

У поменутој књизи Радослав Петковић примећује да је Паскал, као и Питагора уосталом, веровао „да математички односи могу указати пут ка вишим сазнањима“ (ОМГ, 10). Захваљујући томе, нимало очекивано за људе 20. и 21. века, Паскал припада линији оних историјских личности које посебно интересују Петковића, а које су у свом раду, промишљањима и идејама, спојили две разнородне праксе. Тако аутор истиче: „Математика, која се данас уврежено схвата као парадигма рационалног ума, на својим почецима развија се као омиљена дисциплина мистика, од египатских свештеника преко Питагоре до Џона Дија, Енглеза елизабетанског доба којег су потомци углавном упамтили као суманутог типа који, загледан у кристалну куглу, призива духове“ (ОМГ, 10). У вези са питањем која се овде начињу, ваља нагласити да Петковићев текст „У тумарању за смислом“ наговештава есеј *О Микеланђелу говорећи* и роман *Савршено сећање на смрт* и складно се уклапа у семантички систем њима успостављен.²⁰⁶

Наиме, у већ поменутом тексту из 1997. године Радослав Петковић испитује филозофске и теолошке идеје о условима и могућностима смислене и срећне егзистенције, повезујући то промишљање, на његовом почетку и крају, са поетичким питањима, односно питањима везаним за стваралаштво. Могло би се рећи да се срећа не доводи у везу са стваралаштвом само као његова могућа последица већ првенствено као тема књижевних и филозофских размишљања која се код старих Грка, одакле Петковић започиње своје промишљање, и нису, како сам аутор примећује, „тако много разликовале“ (1997: 11).

Представљајући и тумачећи различите идеје о егзистенцијалном смислу и срећи, Петковић наводи и основне моделе за њихово достизање. Он истиче како је Солон срећу довео „у директну везу са смрћу“, видећи у смрти „тај коначни хоризонт при чијем сјају се тек дефинитивно оцртавава лик људских судбина“ (1997: 12). Док се до те коначне оцене не дође, срећа се, према Солоновом мишљењу, остварује захваљујући повољним/срећним околностима, али и „захваљујући вршењу дужности“ (1997: 12) према породици, отаџбини и божанствима. Остваривање овог односа, у складу са људским дужностима, и природа тог односа омогући ће, како Петковић наводи, да „смрт, ипак, не учини срећу немогућом“ (1997: 12). Вршење дужности, у Солоновој интерпретацији, доводи се у везу са смислом, који може људски живот учинити срећним, а који се, опет, у складу са Аристотеловим идејама (представљеним у *Никомановој етици*) може изједначити са извесним коначним циљем (1997: 12).

О сложености питања која поставља и унапред присутној свести да се на њих не могу дати коначни одговори, сведочи и Петковићево представљање дијаметрално супротних решења, која произлазе и из различитих филозофских система. Док се, према Солону,

како поједином кућама тако и државама, а у стању разборитости мало или ништа. [...] и они стари који су стварали језик нису занос сматрали као срамоту и прекор. Јер, иначе не би у најлепшу вештину, којом се испитује будућност, баш то име успели и назвали је маником (вештином заносења); али мислећи да је занос нешто лепо, кад нам долази по божијем суђењу, створили су реч у томе смислу“ (Платон 2006: 96).

Занос који долази од муза неопходан је, према Сократовом/Платоновом мишљењу изнетом у истом дијалогу, и за ваљано песништво: „Кад он захвати нежну и чисту душу, он је подстиче и задахњује песмама и другим врстама песништва, и она, славећи неизбројна дела предака, поучава потомство. Али ко се без надахнућа Муза приближи дверима песничког стваралаштва, мислећи да ће моћи својом вештином постати ваљан песник, тај остаје шепртља, и његову поезију, као разумску ствар, помрачује поезија онога који пева у заносу“ (Платон 2006: 97).

²⁰⁶ У вези са семантиком романа *Савршено сећање на смрт*, индикативно је да је Радослав Петковић као мото свог текста „У тумарању за смислом“ навео следећу мисао: „Темељи приче су, наравно, у темељима древних храмова“ (1997: 11).

човекова срећа крије у ономе што чини, Диоген сматра да се срећа налази управо у ономе што човек не чини (нарочито ако то (не)чињење има везе са другима и светом који човека окружује), па се тако активистичком супротставља пасивистички принцип. Истоветна парадоксалност примећује се и у Петковићевом истицању да Платон срећу види у (са)знању, притом дубоко свестан да се о њему такође може говорити уз дозу опреза, па се тако и сам Платон колеба око природе Ероса (1997: 12). У касној антици се, како аутор примећује, срећа види у одсуству бола и све више помера ка појединцу, где почивају истинске вредности, односно онај смисао којем се стреми (1997: 13). Отуда Боетије, хришћански мислилац и латински неоплатониста, наставља диогеновску филозофску линију и говори о изолованом, усамљеном појединцу (1997: 13). Хришћанство је уз обећање врховног смисла – спасења, вратило активистички принцип, и повезало га са личним духовним напором, Другим и Богом, наглашавајући да се врховни циљ којем се стреми може досегнути само уз веру, императив повезаности с Другим и помоћ Божије милости. Активизам хришћанске вере огледа се и у неопходности враћања свету и суочавања са злом, што се у ренесанси додатно наглашава чињеницом да се, без значајније проблематизације Божије моћи, мења поглед на човекове снаг и положај у свету, што је питање које аутора интересује у роману *Савршено сећање на смрт*. Наиме, како Петковић примећује, у епохи ренесансе дешава се „права експлозија“ магијских обреда и окултних пракси, што је повезано са уверењем да „човек може да спозна тајне Света и да битно, ако не и одлучујуће, утиче на токове и збивања у њему“ (1997: 13).

На ренесансне магове попут Ђордана Бруна, Марсела Фићина и Пика дела Мирандоле утицали су неоплатониста Плотин и, посебно, египатски маг Хермес Трисмегистос. Активистички став ренесансу разликује од средњовековне мисли, при чему постоји и значајна разлика у односу на антику – промењен је некадашњи став о филозофској уздржаности од магије и више не важи оно што је важило у Платиново време: „Да филозоф може постати моћан чаробњак знали су осим Плотина многи, али су делили његово мишљење да филозоф тиме не треба и не сме да се бави“ (1997: 13–14).

Пораст интересовања за магију, посебно у филозофским круговима, сведочи о једном посебном стању духова у време пада Константинополиса, које повезује касну византијску и западноевропску ренесансну мисао.

Такву климу у роману *Савршено сећање на смрт* критикује Генадије Схоларије, следбеник Томе Аквинског и Аристотела, који током испитивања Јована износи свој став да се филозоф мора водити разумом, осим у крајњим питањима вере, док је Јована водила необузdana машта, због чега се окренуо Питагори и њему сличним филозофима (ССНС, 139).

Смена средњег века и ренесансе, према Петковићевом мишљењу, симболички се може посматрати и као смена епистемолошких парадигми. Оснажен вером и поверењем у Божију промисао, средњовековни човек је живео у свету који је пружао наду у коначне одговоре. Зато је доминантна парадигма било учење Светог Томе Аквинског, а тиме, посредно, и Аристотела. Како Петковић примећује, „оно што називамо трезвеним, рационалистичким ставом могуће је само у добро уређеном свету са јасно утврђеном хијерархијом, свету у чију је суштину могуће проникнути без остатака и неизвесности, не извргавајући се при томе никаквој опасности“ (ООМ, 45).

С друге стране, у тренутку када свет, уздрман историјским збивањима, постаје много хаотичнији, превагу остварују филозофи платонистичке оријентације који свет посматрају као „пећину илузија“ (ООМ, 47). Захваљујући таквом ставу неоплатонистичка и ренесансна мисао складно се удружују са запитаношћу постмодернизма, што, како је већ предочено, још јаснијим чини Петковићево интересовање за ту филозофску традицију.²⁰⁷

Када свет одустане од превласти разума, то упућује на другачији улогу демонског – без обзира на то да ли се оно посматра у контексту хришћанске вере (односно размишљања о фигури ђавола), или античке/паганске идеје о злим демонима. Док се свет разуме и посматра као место где се складно укрштају Божија промисао и човекова слободна воља, моћ ђавола је

²⁰⁷ Уп. Марковић 2019а: 652.

занемарљива (ООМ, 46–47). Међутим, када се ствари и односи измене, када разум изгуби превласт, ђаво изнова задобија моћ, па се мења и перспектива разумевања и вредновања људских намера и моћи, односно читавог система збивања у свету који је створио Бог, али у којем и ђаво има своју – врло значајну – улогу. У том кључу Петковић сагледава и интерпретира значај магијских ритуала и враџбина у касном средњем веку и ренесанси, и мотивише догађаје у *Савршеном сећању на смрт*.²⁰⁸

У *Огледу о мачки* Радослав Петковић истиче како су ренесансни херметичари (Корнелије Агрипа, Пико дела Мирандола, Марсело Фиђино) веровали не само у делотворност бављења магијом, него и сопствену способност у том погледу, што доказују њихове књиге, настале без обзира на опасност коју су могле проузроковати (ООМ, 43). У контексту јавног и слободног заступања јеретичког учења аутор наводи Ђордана Бруна и Томаза Кампанелу.²⁰⁹

У роману *Савршено сећање на смрт* Јован се понаша попут ренесансних магова. Он током суђења због магијског обреда у цистерни сведочи не у своју корист, већ против себе,²¹⁰ искрено уверен у делотворност изведеног ритуала и сопственог удела у њему.²¹¹

Такође, о њему се проносила прича да је у патријаршијској школи на имплицитан начин одбио да се одрекне Питагориног учења. Тако се приповедало (а Филарион је за то чуо након суђења Јовану) да је он, као добар ђак, на питање о Питагори одговорио да је Питагора први употреби реч *философ* и да је имао учење о различитим типовима људи, али није поменуо да су Питагора и Платон пагански философи који су заступали учења супротна јевађељу. Друга прича, коју је Висарион причао Филариону, открива још једну важну чињеницу – не само да је Јован био упознат са Питагориним учењем о метемпсихози већ је „најстрашније у Јовановом одговору свакако [...] било то што је сваки слушалац стекао утисак да Јован ова уверења дели“ (ССНС, 134).

Иако ваља узети у обзир напомену да су ове приче делом настале под утицајем каснијих догађаја, врачања и суђења, несумњиво је да приповедач жели да Јована и Гемистоса доведе у везу управо на основу вере у истинитост Питагорних учења, иако су се по питању јавног иступања у корист овог учења и реалне моћи и удела човека у збивањима, разилазили.

По тој својој снажној вери у могућност да човек утиче на поредак ствари Јован је сличан ренесансним маговима. Ипак, у роману се реализује један парадоксалан обрт – иако има веру, Јован нема моћи; док Филарион не верује, не жели, али из перспективе других јунака (на пример Зое) има моћ да у том обреду учествује на начин који су ренесансни херметичари прижељкивали.

С друге стране, иронијска жаока која прати Гемистоса у овом роману делом се заснива на његовом економичном (икономичном) понашању због којег у одређеним приликама, када то за њега не би било повољно, односно када би га изложило опасности, прикрива полемички

²⁰⁸ У вези са овом идејом, Петковић у *Огледу о мачки* цитира запажања Јургиса Балтрушаитиса о иконографији западноевропског хришћанства у касном средњем веку: „Он има и своју надреалну страну, своје извештачености, своје егзотизме. Један немирнији средњи век, настањен чудовиштима, чудесима, обнавља се и развија унутар евангелистичког и хуманистичког средњег века. Његове необузданости, његови немири у духу и облицима расту све до његовог сумрака“ (ООМ, 151, истакао аутор).

Уп. Марковић 2019а: 653.

²⁰⁹ Уп. Марковић 2019а: 655.

²¹⁰ „Тај младић, Јован или како се већ звао – казао је Лука Нотарас [...] – чинио је све да себе што више оптужи. Чак и онда када су му истражитељи хтели помоћи, када су му сами нудили одговоре који би му олакшали положај, одбијао је сваку могућност и бирао најгори пут. И за разлику од Марка није деловао ни тако глуп ни тако уплашен да непромишљено срља у пропаст; али као да га је терало нешто дубоко у њему, некаква чудна тврдоглавост – да заиста човек помисли да га је Ђаво узео под своје. [...] Јован не само што није побијао Маркову причу [...] већ јој је давао много озбљинији лик.“ (ССНС, 130)

²¹¹ Уп. Марковић 2019а: 655.

карактер свога учења. Ипак, евидентно је да Плитон не подржава теургију и гетију (и уопште езотерију) водећи се, пре свега, поверењем у контемплацију.²¹²

Гемистос заступа идеју да је за човек немогуће да утиче на божанску вољу,²¹³ док Јован осмишљава обред и руководи њиме желећи да директно утиче на ток и исходе одбране Града. Отуда је могуће разумети Плитоново омаловажавање Јовановог удела у магијском ритуалу. Придајући већи значај Филарионовом „знању“, Плитон ипак не доводи у питање своје претходно наведено учење – он остаје убеђен да младићи нису пресудно утицали на одбрану Града за време Муратове опсаде, али не искључује да се у цистерни ипак нешто догодило, чиме се, имајући у виду Гемистосову контемплативну природу, ефекат фантастичног оснажује.²¹⁴

Јованово уверење да човек може управљати земаљским и надземаљским силама попут богова, супротно је Филариновој спознаји људских немоћи (која се учвршћује у визији пада Града), али оно, удружено са фантастичким елементима и сумњама појединих јунака у погледу истинских последица обреда у цистерни, учествује у постмодернистичком промишљању о историји и обликовању алтернативног, помереног виђења само наизгед познатих историјских збивања (Јованов 1999: 14).²¹⁵

Као једна линија људског убеђења, Јованова вера функционише и као загонетка упућена читаоцима. Учинак обреда за неке је јунаке истинит, реално постојећи, али ако се Муратова опсада града види као једна тачка на линији многовековних опсада, онда је њен значај релативизиран, а заједно са тиме и идеја о могућности људи да активно учествују у историјским збивањима.

Свет у којем рационална спознаја губи превласт јесте свет у којем, сасвим природно, Питагорина, Платонова и Платинова мисао могу да нахрупе свом снагом, и да им се притом придружи и мистериозни египатски маг – Хермес Трисмегистос, из разлога које сам Петковић открива. Тако у већ цитираном *Огледу о мачки* аутор истиче: „Учење је за оне који су заборавили, тврдио је Плотин, и ова реченица све могућности спознаје света разумом одређује као другостепене. Није ствар у томе да се од света и у свету учи о свету, већ је прави пут проналажење заборављеног знања; аристотеловски, рационални начин спознаје јесте заобилазан а постоји пречица, која јесте прави пут“ (ООМ, 47). Значај Хермеса Трисмегистоса и његових списа у епохи ренесансе проистиче из чињенице да поменути маг нуди пречице до заборављеног знања, супротно Платону и Плотину који су инсистирали на филозофској контемплацији.

У Питагориним идејама уочава се, треба поновити, спајање ових двеју пракси, чиме се на још један начин истиче значај присуства његове мисли у роману *Савршено сећање на смрт*. Чудне геометријске фигуре које исцртава Ђордано Бруно, у Петковићевом се делу повезују са Питагориним тетрактисом, мистичком праксом Хермеса Трисмегистоса и Платиновом филозофијом, што све заједно упућује на традицију која нема ничег заједничког са хришћанством (ООМ, 50–51).²¹⁶

Не само да Јован и Гемистос Плитон²¹⁷ антиципирају појаву ренесансних мистика – они настављају једну посебну линију филозофског духа коју су започели Хермес Трисмегистос,

²¹² Зато у маузолеју, откривајући му тајну о њиховим претходним телесним огртачима, Плитон каже Филариону: „Да си се бавио промишљањем препустивши Богу да ти отвори дух уместо што си играо као дервиш, било би ти јасније“ (ССНС, 432).

²¹³ Током разговора у маузолеју, Плитон истиче: „Само безбожни људи верују да магијом, враџбинама могу нешто изменити у нареченом току ствари. Они успостављају везу са подругљивим демонима, демонима ругалицама, који уживају да људе заводе на погрешан пут; као што човека који је ноћу залутао у мочвари демон дозива из таме обећавајући му спас, а заправо га води све дубље и дубље у мочвару, тамо где му спаса нема“ (ССНС, 429).

²¹⁴ Уп. Марковић 2019а: 655.

²¹⁵ Уп. Марковић 2019а: 655–656.

²¹⁶ Уп. Марковић 2019а: 654.

²¹⁷ Татакис наводи како је Плитонов боравак у Ферари и Фиренци допринео обнови платоновске филозофије на Западу, делом и посредством списа, насталог на основу предавања, *О разлици између Платона и Аристотела*.

орфичари и Питагора (уп. Марковић 2019а: 654). Интересантно је да се веза између Питагоре,²¹⁸ Платона, Плотина и Гемистоса Плитона може остварити и у домену препуштања божанској мудрости, односно поверења у смисленост живота – њихов бог, као и касније хришћански, условљава збивања са одређеним смислом.

Тако Татакис наводи да је Плитонов Бог (чија је представа изграђена по узору на идеје неоплатонизма) „Један, да провиђа све, да је Савршен, Праведан, Непроменљив и Извор свих добара и да му због тога човек дугује захвалност“ (2002: 251–252). Уверен да „виши свет управља нижим светом, Плитон у свом делу *О судбини* уздиже принцип апсолутног детерминизма и пребацује Аристотелу што уводи случајност, што је за Плитона несхватљиво“ (Татакис 2002: 254). Прећуткујући бесмртност душе и објављујући да је космос вечан (чиме се одриче божанска креација), Аристотел се, у Плитоновој интерпретацији, пројављује као материјалиста (Татакис 2002: 254). Са друге стране, према Плитоновом мишљењу, „Платон стоји у истини зато што следи учење Заратустрино, које је у Грчку пренео Питагора“ (Татакис 2002: 254). Татакис даље наводи како се „Плитонов космос састоји [...] од заједнице бића божанских и оних која нису божанска [...]. Читав овај космос производи у силазном току из мисли Зевса, великог бога, првог начела, и са-вечан је са њиме, јер произилази од њега као од узрока, а не у времену“ (Татакис 2002: 261). Будући да је све што се дешава повезано са вољом врховног бога Зевса и неумитношћу судбине, у Плитоновом се поимању људске егзистенције огледа апсолутни детерминизам, односно фатализам (Татакис 2002: 261).

У роману је назначена филозофска идеја посредована и Гемистосовом примедбом да је требало пажљивије проучавати Питагорино учење, јер је он учио „да се боговима не смео никада молити за себе, јер не знамо шта је оно што нам истински помаже“ (ССНС, 135). Такође, у разговору са Филарионом у паганском маузолеју Плитон каже:

„Велико је огрешење о богове веровати да све није унапред одређено. То значи не веровати у мудрост богова, не веровати у њихову непогрешивост. Јер, ако су богови, а посебно највиши Бог, онај кога ми зовемо Зевсом, у најмању руку свезнајући – а побожан човек зна да он није само свезнајућ већ је и свемоћан – човек који верује да може учинити ишта да измени исход догађаја, било мачем, било враџбинама, заправо верује да је моћан, у најмању руку онолико колико је моћан и сам Зевс, односно да би догађаји могли кренути оним током који је непознат и самом Зевсу.

Иза тога стоји једна суманута мисао, која се управо налази у списима Хермеса кога незналице називају Трисмегистос: да би човек, под неким условима, могао бити раван боговима. Или чак да је изнад њих, управо због своје двоструке природе [...] А истина је сасвим друкчија, што знају и свештеници у цркви [...] да је добар и исправан, па тако и срећан, онај човек који живи по вољи богова“ (ССНС, 429–430).

Можда је управо сазнање о људској немоћи најзначајнији резултат Плитонове контемплације, значајнији чак и од открића претходног живота, односно смрти. Ту се, у оквирима спознаје да човековим животом управљају силе које он не може надићи, Гемистос види као истински мудрац, и у том домену, у том делокругу мисли му се и Филарион – са својим убеђењем да не можемо знати много о свом животу, а посебно не о смрти и ономе што

Такође, Козимо де Медичи је под утицајем Гемистоса Плитона замислио пројекат своје платоновске Академије (Татакис 2002: 249). Петковић поменуте чињенице укључује у романескно ткиво, али и у интервјуима радо истиче значај који је Плитонова појава у Ферари и Фиренци имала за развој ренесансног неоплатонизма.

²¹⁸ Упућујући тако и на идеје неоплатонизма, Јамблих у *Питагорином животу* наводи како „сви постојећи прописи да се нешто учини, или не учини, имају за циљ да усагласе људске поступке са божанском вољом“, односно „да се читав живот питагорејаца састоји, управо, у служењу Богу, што је и начело његове философије: јер, људи смешно поступају кад извор добра траже на дугом месту, а не у боговима“ (2012: 85–86). Такође, питагорејско-платонистичко-неоплатонистичка линија заступа идеју да „треба тражити добро у Богу“ и „чинити оно што је Богу угодно“ (Јамблих 2012: 86), што је повезано са уверењем „да се ништа не дешава произвољно и случајно, већ да се све одвија по божанској промисли“ (Јамблих 2012: 89).

након ње следи – придружује. Ипак, и ту ваља имати на уму једну битну разлику – Гемистос прихвата такво стање ствари уверен да постоји виши смисао, препушта се нужности са вером да ће му она обезбедити и слободу,²¹⁹ док Филарион сумња, и та сумња не нестаје, да се иза свих патњи, страдања и уопште читавог људског живота крије смисленост, односно нека виша промисао.

Касноантичка филозофија, односно неоплатонизам налази се тачно на средини пута између Питагорине и ренесансне неоплатонистичке филозофије. Филозофи попут Плотина,²²⁰ Прокла, Порфирија и Јамблиха у своје су интерпретације Платона укључили и учење Питагоре и орфичара, уз веровање у мистично (Коплстон 2015: 526),²²¹ питајући се притом, попут својих ренесансних следбеника, о мери човекове моћи.

Јамблих, Порфиријев ученик, у своје је учење унео, на пример, и елементе оријенталних религија – познато је да је био упућен у езотеријски свет Египћана и Халдејаца. Он је „усложњавање хијерархије бивствујућих ствари [...] спајао с истицањем значаја теургије и окултизма уопште“ (Коплстон 2015: 552), због чега у његовом филозофском систему „значајну улогу имају очишћење од чулног, теургија, чуда, прорицања и томе слично“ (Коплстон 2015: 553).

У роману *Савришено сећање на смрт* цитирано је Јамблихово најпознатије дело – *Теургија* или *О египатским мистеријама* – у којем се, како приповедач истиче, „расправља о питањима везаним за пророчанство“ (ССНС, 238): пророковање, као особена људска делатност/пракса, рачуна на потпуно познавање постојећег и, како Јамблих наглашава, обавља се „уз употребу непогрешивог разума“, што омогућава да се сазнају „све ствари потпуно, на прави начин и коначно“ (ССНС, 238).²²² Захваљујући томе се пророковање разликује од пуког предвиђања. Јамблих ипак ову рационалну страну пророштва донекле мистификује (називајући га „божанским“), у кључу који подсећа на Пселову представу о Зевсовом ланцу и на упутства Хермеса Трисмегистоса о достизању божанске моћи – реч је поново о наслућеној људској могућности да у особеном синхронизитету (истом оном који и роман својом структуром и интертекстуалношћу жели да постигне) достигне познање целине света и бића – „божанско прорицање ствари је под утицајем чврстог знања и сигурност произлази из узрока чврстог уверења које све ствари повезује са свим стварима и, на исти начин, јесте израз увек присутног поимања свих ствари као увек садашњих и унапред одређених“ (ССНС, 239). Поменути закључак додатно се оснажује још једним цитатом из Јамблихових списа у којима се излаже о природи среће – враћање праузроку такође се може посматрати као освојено приступање свепрожимајућем јединству, а оно је услов за срећу:

„Универзум као целина јесте стално срећан. А ми ћемо бити срећни онда када себе стопимо са универзумом јер тако поново себе повезујемо са нашим узроком. Јер секундарна бића су увек зависна од примарних а делови су неодвојиви од целина и тврдо су смештени у њиховим оквирима, зато када људско биће на овом свом простору успе да себе утопи у универзум, оно опонаша оно што јесте његов узор и исправно себе смешта у поредак универзума, бивајући срећно својом сличношћу са срећним богом“ (ССНС, 431).

²¹⁹ У тренутку када се Филарион једним својим питањем отворено супротстави (па чак и руга) Плитоновој претпоставци о постојању божанског плана, он му каже да они који знају божански план треба да му се повинују и користе га као што добар пливач користи снагу речне струје (ССНС, 432).

²²⁰ Коплстон наводи да „орфичко-платоновско-питагоревска струја ‘оностраности’, интелектуалног уздизања, спасавања кроз сједињавање с богом и сазнавањем бога, достиже [...] у Платиновом систему најпотпунији и најсистематичнији израз“ (2015: 548).

²²¹ У новопитагорству, које цвета када и неоплатонизам, трагало се за непосредним проматрањем божанства и откривења, па су филозофи некада сматрани пророцима и чудотворцима (Коплстон 2015: 521).

²²² У Јамблиховом *Питагорином животу* истакнуто је да је умеће предсказања важно јер оно помаже да се протумачи и дозна воља богова (2012: 86).

На овом месту још једном ваља упутити на начелни оптимизам филозофа. Тако је, на пример, Јамблих тврдио „да је наше сазнање богова непосредно и урођено и да нам је дато заједно са нашим урођеним поривом ка Добру“ (Коплстон 2015: 553). Оваквом ставу се, у тексту романа, на неколико места супротставља, једним делом и упућивањем на Платонову епистемолошку сумњу, тако драгу Петковићу.

Цитирање Јамблиха у роману *Савршено сећање на смрт*, у свест читаоца призива и идеје неоплатонисте Прокла. Он је био „веома заинтересован и одушевљен за све врсте религиозних веровања, празноверица и ритуала; чак је веровао да је и сам примио откровење и да је реинкарнација новопитагоровца Никомаха“ (Коплстон 2015: 554), што је Петковић у роману донекле изменио, односно мистификовао. Наиме, у роману се каже како је Гемистос својој сови дао име Јамблих по филозофу Јамблиху, који је, опет, био „уверен у то да своја знања није стекао једино снагом разума, већ милошћу посебног откровења, а да је он сам реинкарнација филозофа Никомаха“ (ССНС, 321).

У роману се парафразира и Порфиријева биографија Плотина, најстарија позната биографија филозофа коју је написао његов непосредни ученик – што учествује у карактеризацији Гемистоса и открива још једном античку филозофску литературу познату тадашњим Византинцима. Увиђајући како је Гемистос у току разговора чекао да говорник има неку слабу тачку у говору да би преузео реч, Филарион се сећа Порфиријеве биографије Плотина „у којој овај прича како је Плотин и током најживљег разговора увек следио ток сопствених мисли али, додао је Порфирије, ипак је био у стању да се у потпуности посвети разговору. Филарион је некако мислио да Гемистос није имао ову други Платинову особину и да је углавном само следио ток својих мисли, чекајући да му сабеседник пружи прилику да их гласно настави“ (ССНС, 217). Алузија на Порфирија има своју улогу и у том смислу што је овај филозоф један од истакнутих представника антихришћанске мисли, коју Гемистос наставља.

Јасно је да се у роману *Савршено сећање на смрт* фикционално испитује сложени однос између вере, хришћанске мисли, али и спремности да се практикује, како су је ренесансни мислиоци именовали, бела магија. Једним делом то је нијансирано приповедање засновано на историјској истини (у вези са филозофском делатношћу Гемистоса Плитона), док је, с друге стране, у чисто фикционалном домену остварено у метаморфозама Филарионовог лика и схватања, односно веровања и у Јовановој ритуалној пракси.

Притом ваља нагласити да бављење белом магијом није нужно искључивало хришћанство и није се директно супротстављало вери. Исто важи и за Јованову обредну делатност, коју он оправдава користећи се византијским начелом икономије. Јован каже да су против Византинаца на делу моћне враџбине и помиње топове као доказ томе, будући да је за конструисање такве направе било потребно више од онога што може људски ум. У хришћанском смислу те се враџбине могу правдати учењем Светог Василија о икономији, што Јован и чини – „штета коју наноси његов [Јаковљев, Н. Ж.] грех мања је од користи коју је њиме задобио људски род“ (ССНС, 86). Важно је приметити да он прави јасну разлику између баба врачара и враџбина умних, образованих људи, од којих се једино може имати користи (ССНС, 84).

Јан Улуф Русенквист у монографији *Византијска књижевност: од 6. века до пада Цариграда 1453* Гемистоса Плитона представља као филозофа неоплатоничара и једног од најоригиналнијих Византинаца у филозофској сфери (2014: 199). Као разлог због којег је Гемистос напустио Константинополис, Русенквист наводи прогон због „симаптија према паганству античке Грчке“ (2014: 199). Поменути аутор као једну од особина Гемистосове филозофске делатности у Мистри наводи и непријатељски однос према монасима и манастирима (2014: 199), што је у роману онеобичено чињеницом да је управо комуникација са Филарионом једна врста предуслова за Гемистосово досезање дуго жељеног „сећања на смрт“. Отклон од хришћанства посведочен је у последњем Платоновом спису *Закони* (сачуваном у фрагментима и инкорпорираном у романескни текст), у којем се, како Русенквист наводи, Плитон „залаже за уједињење неоплатонизма и паганства“ (2014: 200),

што је такође чињеница уткана у фикционално ткиво романа. У роману је такође актуелизована и чињеница да је у Плитоној филозофији средишњи елемент представљала вера у Зевса и остала божанства Олимпа (Русенквист 2014: 200). Призивање богова – Зевса и Посејдона – молитвом, о којем се у роману приповеда, не само да почива на античкој филозофској пракси обраћања боговима у свим важним тренуцима (Јамблих 2012: 5), већ се темељи и на поменутом последњем Плитоновом спису где се представља и „конкретан предлог литургије за поновно оживљени култ богова античке Грчке“ (Русенквист 2014: 200). Русенквистова интерпретација сродна је Петковићевом виђењу Плитонових идеја – шведски аутор посматра их и анализира као последицу пропадања традиционалних вредности у контексту наглашене културне дезоријентације (Русенквист 2014: 200).²²³ Радослав Петковић, тако, у *Византијском Интернету* Плитонову филозофску мисао описује као најизразитију манифестацију неопаганизма, не-хришћанског и чак анти-хришћанског (ВИ, 153).

Идеја о Плитоновом учењу као одразу времена у којем једна култура умире додатно добија на значају ако се доведе у везу са Коплстоновим запажањем да Питагорино учење рефлектује слична збивања, овога пута на заласку јонске цивилизације (Коплстон 2015: 69).²²⁴ Татакис пак у Плитоновом отклону од хришћанства, односно у обнови свести о хеленству, уочава отпор и реакцију који ће навестити и одредити „будућност грчког национа“ (2002: 247). Иако релативизује значај источњачких учења за формирање Плитонове филозофије, наводећи да је вероватније да је Плитон био под утицајем Пселових интересовања за античку филозофију,²²⁵ Татакис наглашава битну разлику – Псел је претхришћанску мисао видео као припрему за хришћанство, које је апсолутна истина,²²⁶ а Плитон је у хришћанству „видео назадовање мисли и у филозофији тражи тачку ослоња за враћање древним изворима који, верује он, чувају у себи апсолутну истину и за утемељење своје свеопште религије“ (2002: 248). И не само то – како Татакис наводи, Гемистос Плитон се античким филозофима враћа да би осудио хришћанство (2002: 250).

Радикалност овог учења у роману је наглашена и фикционализацијом историјске чињенице – Генедијевим спаљивањем (временски тачно смештеним у 1460. годину) Плитонових *Закона*, јер су према мишљењу константинопољског патријарха били пуни „безбожја и антихришћанског“ (Татакис 2002: 249). И деспина Теодора у разговору са Филарином сведочи о утиску о демонској природи последњег Плитоновог рукопис. Спаљивање Плитоновог рукописа не само да подсећа на спаљивање Аристотеловог рукописа о комедији у роману *Име руже* Умберта Ека, него сведочи и о својеврсној судбинској иронији коју, нимало случајно, уочава баш Филарион – он долази до закључка „да нам се у животу и претерана опрезност може осветити као и крајња непромишљеност. Јер управо зато што се Плитон толико чувао да обзнани свој став о крајњим стварима десило се да је његов рукопис, његова коначна реч, доспела – на крају – у руке оних којима се од прочитаног морала дизати коса на глави“ (ССНС, 245).

Ипак, другачију перспективу (у односу на претходно запажање) Филариону пружа Диогенесово писмо, посебно његов део о Аргиропулосовом успеху у Фиренци, где држи катедру грчке филозофије, захваљујући чему је Филарион помислио да, „ако Аргиропулос данас у Фиренци предаје тако како Диогенес описује, следећи дух Плитонов, онда се све овоземаљско и не губи и не нестаје тако лако како је монах Генедије, у тренуцима Пада, тешио себе“ (ССНС, 56).

²²³ Уп. Марковић 2019а: 652–653.

²²⁴ Уп. Марковић 2019а: 653.

²²⁵ Татакис сматра да је Псел, а не Елисеј, „Плитонов иницијатор и водич у освајању источне мисли“ (Татакис 2002: 250).

²²⁶ И не само то – у *Византијском Интернету* Петковић примећује како се византијски филозофи, међу њима и Псел, нису бавили античким наслеђем без примеса гриже савести (ВИ, 148).

Филарионово размимоилажење са хришћанством није засновано на целовитом идејном систему какав заступа Гемистос, нити је остварено у потпуно свесном пристајању на активно учествовање у магијском обреду, на шта се одлучио Јован. Филарионово удаљавање од вере не само у Божију промисао, већ првенствено у Божију милост, одвија се постепено, а на плану нарације остварено је, између осталог, сменом текстова на које се, у оквиру интертекстуалности, реферира.

Да ће до овакве промене доћи, наговештава већ прва слика романа у којој се приказује како заједно јашу Гемистос, Филарион и Онај трећи (за којег ће се касније испоставити да је Кутбудин из Коније). Овај оквир антиципира опсег идеја у оквиру којег ће Филарионово првобитно хришћанство бити проблематизовано. И не само оно, већ начелна идеја о смислу егзистенције, тачније могућности да до тог смисла човек сам дође, да спозна његове узроке, и уопште телеолошку заснованост постојања.

Док хришћанство догађаје над којима појединац нема контролу, као и њихове последице, види као пројаву Божије промисли и старања за човека, античка филозофија у њима уочава деловање судбине. Филарион се сећа Платоновог учења о времену као слици вечности и додаје како је, барем у случају његове судбине, сигурно то да је одвијање времена на различитим просторима имало сасвим другачије последице. Затим закључује следеће: „И ово би се могло сматрати додатним доказом за Платонову теорију, дакле да је време слика вечности која се управља према закону броја и да, штавише, том закону не може избећи, тако је овај сплет времена, места и бројева изнедрио једног друкчијег Филариона него што би донео неки други сплет“ (СНС, 165).²²⁷

4.5. Дијалог са Платоном – онтолошка и епистемолошка запитаност

На самом почетку анализе семантичких исходишта дијалога са Платоном, треба напоменути да је у литератури већ примећено да је Платонова филозофија „жижна тачка у којој су се стекле неке од кључних интересних сфера Радослава Петковића“ (Врбавац 2011: 20).

Историчари филозофије често наводе како је Платон преузео две важне идеје питагорејског учења – прво је учење о метемпсихози, на којем се једним делом заснива и Платонова епистемологија, док је друго важно учење о трострукој природи душе (Коплстон 2015: 77). Ово друго учење изложено је, између осталог, у текстовима на које и Петковић реферира у роману *Савршено сећање на смрт* и есеју *Византијски Интернет* – реч је, првенствено, о дијалозима *Држава*, *Федон*, *Тимеј* и *Федар*.

Интересантно је, такође, да је Платонова идеја о души, која се састоји из разумног, срчаног/вољног и појудног дела (Коплстон 2015: 261) у извесној мери слична трострукој природи људског бића у приповеци „Уместо закључка“ из збирке *Човек који је живео у сновима*. У њој је човек представљен као целина састављена о тела, разума и духа, и та се целина представља као један хетерогени систем, у којем се делови међусобно разликују по потребама, жељама и циљевима и отуда непрестано међусобно боре.

Према Платоновом мишљењу разумски део душе је „оно што човека разликује од неразумне животиње; то је највиши елемент или формално начело душе, бесмртно и сродно божанском“ (Коплстон 2015: 262), он је „представљен као возар кола, а вољни и појудни делови као два коња у запрези“ (Коплстон 2015: 263).²²⁸

²²⁷ Уп. Марковић 2019а: 658.

²²⁸ „Она [душа, Н. Ж.] личи на сраслу снагу крилате запреге и уздрже. [...] Понајпре наш уздрже управља двопрегом, затим од коња само један му је леп и добар и таква соја, а други је супротног и супротан. Тежак, дакле, и мучан мора да је возарски посао код нас. [...] Свака душа прихвата се свега што нема душе и целим небом обилази, појављујући се час у овој час у оној прилици. Ако је савршена и крилата, диже се у небеске висине и пребива по целој васиони, а она којој је перје опало пада, док се не ухвати за какво тврдо место. Ту се настани и узме земаљско тело, које као да само себе креће њеном снагом, и та целина, душа и тело здружени,

Ова идеја имплицира да је разум, односно ум део душе који је најближи божанском, и који може да под својом управом држи вољни и страсни део. У Петковићевом стваралаштву пак често се сусрећемо са идејом да је разум немоћан пред ирационалним, загонетним силама – и то не само оним које споља окружују човека, већ првенствено оним које се налазе у њему самом, а које никако није лако дефинисати. У вези са овим запажањем ваља цитирати део из романа *Савршено сећање на смрт*, у којем полазећи, овога пута сâм, ка маузолеју, Филарион размишља на следећи начин:

„Није ово само против разума [...]; ово је сасвим лудо осим ако и ја, попут Платона, нисам почео мислити да сам врло битан део некаквог божанског наума. Чиста будалаштина, и Иринеј је био у праву када је говорио да Бог понекад опрашта грех, али глупост никада. Тако је говорио онај разумни Филарион као што је, пре много година, говорио разумни Матеј; и тада сав труд разума није вредео ништа јер је Матеј завршио у цистерни па потом у манастиру Хора, у којем је фреска са ликом Теодора Метохита подсећала на судбину још једног коме, ношеном струјама које је немогуће упознати, разум није помогао; Филарион је знао да све примедбе разумног Филариона не вреде ништа и да ће он такође бити однесен струјама – које је немогуће упознати“ (ССНС, 461–462).

Супротно Петковићу, који у роману *Судбина и коментари* већ на самом почетку мисао уводи као фактор дезинтеграције јунака, Платон у дијалогу *Федар* Сократу приписује став да је мисао сила која човека води ка најбољем.²²⁹

Платонова идеја о превласти разума, односно умног, рационалног промишљања повезана је са још једним начелним ставом питагорејске, платоновске и неоплатонистичке мисли, а који ће, сасвим природно, постмодернизам довести у питање, одричући се вере у логоцентризам. Реч је о уверености да се знања о бићу, о апосолутном, могу достићи.²³⁰ Могућност знања о трансценденталним суштинама имплицира постојање света у којем оне, као реалности, обитавају, што је условило онтолошки дуализам у Платоновом филозофском систему. И у Петковићевом стваралаштву је могуће уочити један тип онтолошког дуализма, који би Платоновом био сличан у начелној тежњи јунака ка том другом, скривеном свету. Аксиолошка надмоћност скривеног света у роману *Судбина и коментари* наговештена је димензијом вечности која њиме влада, хармонијом, као и чињеницом да посредством тог света јунаци могу да мењају своју животну причу.

Свет филма који постоји паралелно са светом историјских збивања у роману *Сенке на зиду*, суштински се материјализује у тренутку када Иван Ветручић пређе у њега, а тежња главног јунака да се са светом филма стопи даје за право да се он посматра као вреднији, чему доприноси посебна интерпретативна моћ филма, односно његова способност да семантизује, а тиме човеку и разјасни хаос историјских збивања у која је тај човек урођен. С друге стране, у роману *Савршено сећање на смрт* паралелни простор у којем влада синхронизитет времена је и потенцијални свет опасности, јер у трагању за коначним одговорима човек никада није

зове се живо биће, а споредан му је назив смртно: да такво биће сматрамо за бесмртно нема никаква довољна разлога, него маштом замишљамо себи бога као такво бесмртно биће, које има душу, а има и тело, за вечна времена обоје заједно срасло [...].“ (Платон 2006: 98)

„Оно безбојно и безоблично и недодирљиво биће, које стварно постоји, може да угледа само кормилар душе, ум; а око тога бића пребива на том месту права наука. Божји дух, дакле, који се храни умом и чистим знањем, а и свака душа, којој је стало до тога да прими оно што доликује, кад види за неко време оно што јесте, радује се и гледањем истине храни се и ужива, док га обртање у кругу не донесе на исто место.“ (Платон 2006: 99)

²²⁹ „Ако нас, дакле, наша мисао разложно води оном што је најбоље, те има над нама власт, име је тој власти разборитост.“ (Платон, 89)

²³⁰ Тако Јамблих у *Питагорином животу* наводи: „Не треба тежити знању о ономе што не постоји, већ о истински постојећем, увек непроменљивом и сталном и таквом које постоји у исто време с називом ‘биће’“ (2012: 96).

заштићен ни безбедан. У књизи *Човек који је живео у сновима* поменути други свет је скривен, несазнатљив – једним делом због људске слабости и пале природе, а другим делом, можда, и због одсуства Божије милости која једина може да човеку омогући апсолутну спознају, за којом човек исто онолико чезне колико од ње у паничном страху бежи. За разлику од Платонове трајне реалности, „која се може сазнати, која је уистину највиши предмет сазнања“ (Коплстон 2015: 255), онтолошка реалност паралелна оној која би се условно могла назвати стварношћу, у Петковићевим се романима и, посебно, приповеткама тек слуги. Док у приповеткама остаје неоткривена, у романима је ступање јунака у тај други свет могуће тек након што се оствари нека врста разарања и разградње „стварног“, којем првобитно припадају. Процес дезинтеграције „реалног“ света одвија се у више праваца – интервенцијама приповедача, наративним механизмима (међу којима су најважнији интертекстуалност и фантастика), али и начелним ставом јунака који у свету у којем обитава не налази егзистенцијално упориште, при чему се и његов доживљај свега што га окружује од рационалног помера ка ирационалном, због чега стања лудила и свих других облика помереног стања свести у Петковићевим романима имају значајну улогу.

Платон је одувек претпостављао да знање може да се постигне и да оно мора да буде (1) непогрешиво знање и (2) знање оног *стварног* (Коплстон 2015: 201). Посебно је важна чињеница да Платон није желео да прихвати „општи релативизам“ (Коплстон 2015: 201), што је свакако један од водећих епистемолошких модалитета постмодернизма. Иако је изградио филозофски систем који је почивао на епистемолошком оптимизму,²³¹ ни Платонов свет није у потпуности и до краја заштићен од онога што доминира Петковићевим опусом – а то је сумња у могућност досезања коначних одговора.

У духу Платоновог учења, могло би се посредно приметити да и Петковић реални свет доживљава као „свет сталне промене“ (Коплстон 2015: 178), који због тога не може бити „прави предмет истинитог и поузданог знања“ (Коплстон 2015: 178).²³² У роману *Савришено сећање на смрт* уочава се алузија на Платонов дијалог *Театет*,²³³ у којем се, иначе, Платон труди да оповргне погрешне теорије сазнања, посебно теорију да је сазнање чулно опажање (Коплстон 2015: 193). Управо је категорија променљивости оно што, по Петковићевом мишљењу, суштински одређује трагичност и непојамност људске егзистенције, али и домете епистемолошких подухавата.²³⁴

Стиче се утисак да су Петковићева дела једна врста фикционалног и есејистичког доказа оног правца мишљења који је Платон строго критиковао критикујући Протагору, који је сматрао да је истина релативна јер је заснована на субјективном размишљању.

Платон је одрицао значај субјективног знања, сматрајући да су индивидуалне оцене променљиве, подложне појединачном суду, али књижевност и мисао постмодернизма управо показују да постоји велика вероватноћа да је људима само такво знање доступно, док од коначних истина, баш као и од великих наратива, свесно одустају. Због тога Петковић у својим делима радо скреће пажњу управо на Платонове мисли које изражавају епистемолошку сумњу, представљене у седмој књизи *Државе*, алегоријом о пећини, и дијалогу *Федон*.

Људи затворени у пећини

²³¹ Платон је веровао да је коначно, истинско и поуздано знање могуће, да се оно достиже умом, односно разумом, поимањем, просуђивањем, промишљањем и контемплирањем, у шта га је упутио Сократ (Коплстон 2015: 178).

²³² У *Федону* се Сократ пита: „Не би ли то, дакле, најчистије учинио онај који би у највећој мери самим умом приступио свему, а не би се у размишљању ослањао на вид, нити би потезао иједно друго чуло поред поимања, него би чистом мишљу, самом по себи, покушавао да докучује свако биће само по себи, ослобођен што је могуће више од очију, и ушију, и целога, тако рећи, тела, јер оно душу збуњује и не да јој, кад је заједно с њом, да постигне истину и сазнање?“ (Платон 2006: 185–186).

²³³ Филарион се сећа како је учествовао у тражењу и налажењу Платоновог дијалога који се „изучавао [...] пети по реду, а у њему учествују Сократ, стари математичар Теодор [...] и млади Театет, расправљајући о природи знања; ту Сократ каже да филозофија почиње чуђењем“ (СНС, 282).

²³⁴ Платон је веровао у успон ума као сазнајно напредовање, што је низ „преображаја“ од мање примерених до примеренијих сазнајних стања (Коплстон 2015: 211).

„симболично представљају већину човечанства, сву ону множину људи која читавог свог живота остаје на нивоу нагађања [...], опажајући само сенке стварности и слушајући само одјеке истине. Ти људи схватају свет сасвим неприкладно, искривљено [...]. И мада нису у нимало бољем положају од деце, ти људи се држе својих искривљених схватања свом истрајношћу одраслих, и немају никакве жеље да побегну из своје тамнице“ (Коплстон 2015: 212).²³⁵

Важно је нагласити да Петковић семантички потенцијал Платонових сликовитих алегорија активира у вези са два најбитнија питања свог стваралачког промишљања. У књизи *Византијски Интернет* користи их у контексту разматрања природе „знања“ о историји (Врбавац 2011: 21), а у роману *Савршено сећање на смрт* укључује у размишљање о дOMETИМА спознаје везане за индивидуалну егзистенцију и судбину.

Упућујући на загонетност Феданове изјаве да је Платон у тренутку суђења и изрицања пресуде Сократу био болестан, Петковић се пита да ли су Платонове савременици били у прилици да боље од нас данас схвате шта је та реченица у ствари имплицирала. Након тога, Петковић се пита: „Али шта би било и када би имали више података? Да ли је сигурно да бисмо дошли до закључака око којих би се, безрезервно, слагали?“ (ВИ, 292). Сумњу у оправданост потврдног одговора Петковић аргументује чињеницом да о Другом светском рату, на пример, поседујемо много података, докумената и сведочанстава, па ипак, и поред неких одговора који су пружени, многа питања су (остала) отворена (ВИ, 292). У духу новог историзма, Петковић закључује да „бављење историјом није ништа друго до истраживање садашњости да бисмо били скептични према постојању Документа“ (ВИ, 293), а затим, управо у контексту испитивања историјске „истине“, наводи и следеће: „Платон је знао: живимо у пећини – рупи у земљи а мислимо да смо на површини [...] и стварност процењујемо само по сенкама на њеном зиду. Или, како је то рекао Хераклит из Ефеса: Природа воли да се скрива“ (ВИ, 293).

Ефекат реферирања на дијалог *Федон* у роману *Савршено сећање на смрт* остварен је на два начина: директним цитатом, а затим и укључивањем Платанове мисли у Гемистосово размишљање, што донекле противречи утиску о Гемистосу као мислиоцу непоколебљиво увереном у исправност сопствених идеја и истинитост знања до којих је доспео.

Тако Гемистос Филариону у једном тренутку износи своју сумњу:

„Често у последње време мислим на оно о чему је Сократ поучавао. И да ми ипак можда живимо у дубини мора, те када се уздигнемо и узвисимо, доспемо само до оних рупа у Земљи у којима, по Сократу, живимо. Тако до тих рупа не стигну сви, већ само најбољи, а они су страшно сигурни да су на површини Земље и то не без разлога, јер су толико труда, памети и наде уложили да би просто било неправедно да су остали и даље у дубини, да нису доспели до Земљине површине и звезданог неба“ (ССНС, 232).

Поменути сумња Гемистоса у ствари квалификује за истинског филозофа јер осликава, бар из перспективе модерне мисли, једину праву истину, истину до које долази и Филарион, а коју је и Платон много пре њих, у *Федону*, записао – „Наравно, ниједан разуман човек не може поуздано тврдити да ствари стоје управо овако како сам их описао. Али то морамо узети као тачно да бисмо се испунили поуздањем као што сам ја то чинио већ дуго. Коначну истину ћемо знати [...] тек када се упутимо на путовање ка оном свету“ (ВИ, 293), што је идеја романа *Савршено сећање на смрт*. Петковић проицљиво запажа и то да Платонов Сократ, што је ближи коначним одговорима на питања, „на ужас неких историчара философије – све више језик *logosa* замењује језиком *mythosa*“ (ВИ, 293).

²³⁵ У другачијем кључу, ова би се алегорија могла довести у везу са начином на који апостол Павле интерпретира причу о изгону демона из *Јеванђеља по Матеју*, у причи „Павле у Риму“.

У ову расправу укључује се и Филарион, размишљајући о судбини Платоновог интригантног, последњег списка (пре његовог спаљивања), реферирајући и сâм на *Федона* и понављајући Гемистосову дилему:

„Знам да се тамо негде на деспотовом двору налази онај спис који је Плитон исписивао читавог живота почињући га изнова, мењајући га како је време одмицало, јер мудром човеку се временом и мисао мења, а само глупаци то називају недоследношћу. Можда неко, после много труда и животног напора, или тек у трену, Божанском милошћу, као изабраник, спозна праву и потпуну истину, можда“ (ССНС, 241).

Упркос наглашеној епистемолошкој сумњи, преостаје искра племенитог надања у могућност одгонетања коначних одговора, без које би, баш као и без стваралаштва, било тешко суочити се са смрћу, али и са животом.

Међутим, оправданост потраге за знањем такође је у роману доведена у питање Филарионовом дилемом за шта се одлучити – за доследно незнање или варљиво знање: „Можда су у праву [људи уопште, Н. Ж.], можда је тако боље, можда дубоко незнање не треба мењати за знање које је увек, колико год се човек трудио, плитко, и зашто би човек утрошио цео живот, као Сократ, да би на крају рекао да зна како ништа не зна. Овако људи седе срећни и знају све“ (ССНС, 302).

Поред уочених епистемолошких импликација, дијалог *Федон* у ауторовој мисли има и важан онтолошки значај. У интервјуу „Свет је нешто много веће“ Радослав Петковић на занимљив начин доводи у везу Толкина и Платона. Толкинови Хобити сматрају да је Округ „једини могући, истински свет, несвесни да је около Велики свет“ (Петковић 2007: 243). Платон је, такође, знао „да је наш свет, оно што ми сматрамо нашим светом и свакодневицом, рупа поред баре у којој живимо, а да је свет нешто много веће“ (Петковић 2007: 243).

Реферирање на дијалог *Федон* важно је и због тога што имплицитно учествује у фикционалном обликовању идеје о бесмртности/преегзистенцији и сеоби душе, јер је управо у овом дијалогу та идеја исцрпно аргументована и у исто време повезана са Платоновом епистемологијом. Бесмртна душа је услов спознања апсолутних вредности, односно идеја, а процес учења је у ствари процес сећања, што представља основну идеју Гемистосове епистемологије у роману *Савришено сећање на смрт*.

Тakoђе, познато је да је осим сећања душе, досезање истина било могуће и Сократовом мајеутиком, коју управо Платон, у писаној култури, устоличава у својим делима. Вештину постављања питања да би се дошло до правих одговора похваљују и захтевају Гемистос Плитон и Кутбудин.

Први сусрет Филариона и Кутбудина сав је у знаку дијалектичког дијалога који у свест јунака уводи питања значајна не само за семантику романа, већ и за живот и судбину самог Филариона.

Поменути разговор Филариона подсећа на дијалог младог Сократа и Странца у Платоновој *Држави*, који му се допао управо због игре смењивања вешто постављених питања и одговора, па га је тако читав разговор са Кутбудином (а посебно питања која је сам поставио) подсетио на мудрост младог Сократа. И Кутбудин примећује како Филарион зна да поставља питања, „а ко уме да нађе питање, лако пронађе одговоре“ (ССНС, 208), што је закључак који роман ипак релативизује.

Кутбудинов и Филарионов разговор започиње заједничким уверењем хришћанске и исламске религије да Бог штити човека, али и одлучује о његовом животу. Основна дилема односи се на начин на који би човек могао учествовати у том, унапред створеном плану – Кутбудин заступа идеју да човек треба да се потруди не би ли заслужио Божију помоћ, али да су његове моћи и заслуге свеједно мале – иако са собом носи мач, када би се пред њим појавила чета разбојника, он ништа не би могао да учини и остала би му само вера да их је Бог послао из неког разлога, који не може испитивати, односно дознати (ССНС, 210). Тако се

разговор поново дотиче питања Божије промисли, а Кутбудиново помињање приче о Јову у роман уводи и проблем теодицеје.²³⁶

Кутбудин закључује да би у случају невоље и страдања размишљао на следећи начин: „Да је то учинио да би ме казнио због греха, јесте тек извесна утеха. Права истина би била да његове разлоге не знамо и да [...] он може послати кушање на праведника као и на грешника“ (ССНС, 210). Затим се тежиште разговора још једном помера и као још теже питање од питања о узроцима Божјих кушњи и разлога истиче питање о моћи човека да било шта учини за свој спас, „не само у овоме животу и на овоме свету, што је мање важно, већ на оном свету, у вечности која ће уследити“ (ССНС, 211).

Иако за нијансу мање значајно, питање спасења на овом свету такође је битно, и може бити повезано са учешћем човека у историјским збивањима, чиме се хришћанска и исламска, односно религиозна/теолошка мисао још једном имплицитно повезује са филозофском традицијом – античком, али и надолазећом ренесансном.

Подстакнут Зоиним питањем (а овај се разговор директно повезује са горе поменутих, јер сам Филарион открива како је током њега осетио страх као и након првог сусрета са Кутбудином) да ли је неопходно да баш све у животу буде узроковано валидним разлогом, Филарион се сусреће са новом дилемом. Једно је да за све не постоје разлози, али потпуно је другачије питање које се односи уопштено на егзистенцију разлога – Филарион се у себи пита шта ако их и нема. На тај начин се у питање доводе предочени оптимизам античких филозофа и њихова вера у добронамерни божански уплив у земаљска збивања и животе – „Шта ако заправо ништа нема никакав разлог и Бог, или богови, свеједно, само се играју са нама као обесна деца? Као Хомерови богови код Троје, истерују некакве хирове; шта ако је Хомер био у праву, а не Платон или Порфирије?“ (ССНС, 303).²³⁷

Преиспитивање античке идеје о судбини такође није нимало оптимистично за људе – велика је заблуда мислити да судбина, која се хировито игра, људима због тога било шта дугује – „Многи људи су склони оваквим помислима јер је тако лакше живети, тачније, лакше је преживети све оно чему нас Моира може подвргнути, а много је теже прихватити оно што је највероватније истина, да Моире имају своје миљенике а да неке људе мрзе од часа њиховог рођења те им ни помоћи ни спаса нема“ (ССНС, 343).

У роману се учава и релативизација хришћанске вере у Божију милост и провиђење, односно промисао. Тако се у вези са игуманом Иринејем каже како се и у њему јавила велика и скривена мука (коју је Филарионово присуство само појачавало), па више није био сигуран у хришћанска учења, иако је то жарко желео, јер би му тако живот био много лакши и једноставнији (ССНС, 448). Иринеј питање теодицеје посматра из перспективе судбине Византије, питајући се да ли су Византинци толико грешни (и који је то њихов тако велики грех) да их Бог мора кажњавати победама и освајањима мухамеданаца.

У *Савршеном сећању на смрт* проблематизована је и идеје о бесмртној души, у процесу превредновања античке мисли.

Наиме, у учењима орфичара, Питагоре, Платона и неоплатонистичара душа је вечна, а не тек пука сенка тела, као код Хомера (Коплстон 2015: 72). Питагора је учење о метемпсихози сматрао најбољим обликом бриге о људима (Јамблих 2012: 40), а Платон је душу описивао као најдрагоценији човеков посед (Коплстон 2015: 260).²³⁸

Међутим, Филарион идеју о бесмртности душе, заражен телеолошким сумњом, релативизује питајући се каква је вредност вечности „ако ћемо и даље бити предмет игре макар у неком другом облику [...]. То је најстрашнија помисао; јер онда спаса нема“ (ССНС, 303). Тежину постављеног питања интензивира Филарионово разумевање *Одисеје*: „Зато ме спев о Одисејевом лутању ужасава више него било шта што сам у животу чуо или прочитао: прво си играчка богова који те хировито по мору бацају, а онда одеш у Хад да би као славни

²³⁶ Уп. Марковић 2019а: 658.

²³⁷ Уп. Марковић 2019а: 658–659.

²³⁸ Уп. Марковић 2019а: 659.

Ахилеј запомагао да је боље на земљи бити обичан сељак и туђи слуга, *Негол' мртвацима владат, са земље штоно их неста*“ (СНС, 303).²³⁹

Демистификација филозофске мисли, коју у Петковићевом роману Филарион доследно спроводи, проблематизује контемплацију и наглашава да је човек препуштен милости и немилости живота и смрти јер му читава рефлексивна – филозофска и теолошка – традиција не може бити од помоћи – човек одговор даје сопственим животом (у ширем контексту Петковићевог опуса – и сопственим стваралаштвом): „Сократ је то наслуђивао, а Црквени оци су одлично знали: истински одговори се у животу не достижу ни умовањем ни проповедањем, већ самим животом. А мудри тек накнадно објашњавају, са мање или више успеха“ (СНС, 284).²⁴⁰

Филарион је скептичан и према хришћанској идеји о праведном суду и Божјој милости. Када му деспина Теодора каже како ће му Бог судити, као и свим осталим људима, Филарион пркосно одговара како је строги Божији суд за једног човека у исто време „благослов за другог“ (СНС, 453). Он није сигуран да је покораване Божијој вољи прави егзистенцијални путоказ, јер поменуто вољу свако тумачи из сопствене перспективе (СНС, 458), па остаје нејасно где се крије њена потврда. Такође, Филарион је убеђен да људи не познају правила и законитости Божијег суда, као ни критеријуме на основу којих се Његова милост дели и распоређује.²⁴¹

Игуман Јоасаф, након бурног реаговања Филариона на претпоставку трговца Маврикија о томе како ће под султаном Мехмедом бити обновљено некадашње Царство, и како ће султанова владавина донети/повратити благостање, констатује како је Филарион црвен у лицу, на шта монах одговара како је то одраз гнева и пита колико молитви треба да прочита. У тим околностима посебно је индикативан одговор игумана: „Не ругај се брате [...]. Немој веровати. Али немој се ни ругати“ (СНС, 60).

На крају романа издваја се још једна важна Филарионова спознаја – „човеку није дато да зна где ће склопити очи и где ће му бити последњи дом, то су оне карике Зевсовог ланца које су људима, или макар већини људи [...] скривене“ (СНС, 513–514). Дакле, круг се и у том смислу затвара – није позната тајна живота, као ни тајна смрти, једино што преостаје је знање о незнању. Због тога је Филарион одбио да се одлучи за неку од понуђених охрабрујућих идеја које нуде филозофија и теологија. Како је приметио игуман Иринеј, Филарион је могао постати страشان чаробњак или велики светитељ, али за то није имао довољно вере, „ни једне ни друге“ (СНС, 468) – ни хришћанске ни паганске.²⁴²

Филарионов скептицизам, као и ироничне упадице и коментари у директној су супротности са тужним спознајама његовог оца Константина, чија вера ипак није поколебана; након што младима исприча причу о настану цркве Свете Мудрости, коју је потпомагао Божији анђео, што је био залог њене вечности, слушаоци га питају како је онда могуће да су крсташи упали у њу и обесветили је. Константин, као и Филарион, каже како човеку није дато да проникне у намере Господа, али он то говори тужно и са прихватањем, не са неком врстом прикривеног бунта, па чак и пркосно, како то чини Филарион.

Време, као важна онтолошка категорија, у Платоновим дијалогу *Тимеј* представљено је у односу на вечност, као покретна слика непроменљивог и непокретног. Обједињавајућа моћ вечности која се може посматрати и као свеобухватајући синхронизитет уткана је у концепцију алтернативних светова Петковићеве прозе и у исто време представља мотивско везивно ткиво интертекстуалности у роману *Савршено сећање на смрт*. Тако се попут цитата

²³⁹ Уп. Марковић 2019а: 659.

²⁴⁰ Уп. Марковић 2019а: 659.

²⁴¹ Уп. Марковић 2019а: 659–660.

²⁴² Занимљиво је приметити да се загонетност Филарионовог бића огледа у још једном пару контрастних претпоставки које су, на изврстан начин, настојале да га дефинишу – док је игуман Антемије у њему видео здраву основу за будућег доброг монаха, Лука Нотарас је сматрао да од њега не може бити добар калуђер, али свакако може добар учењак, односно филозоф.

Уп. Марковић 2019а: 660.

из овог дијалога, у роману и остали цитати из филозофске литературе једним својим семантичким делом односе на питање вечности. Досезање вечности је облик онтолошке победе, коју, стиче се утисак, Петковић жели да оствари у својим делима, управо богатим и сложеним интертекстуалним везама²⁴³ и временским скоковима, па чак и анахронизмима. Да је заиста вечност један од најзначајнијих жуђених идеала егзистенције потврђује и мисао Хермеса Трисмегистоса које се у роману сећа Филарион: „Вечност је слика Бога. Космос је слика вечности. Сунце је слика Космоса. Човек је слика Сунца“ (ССНС, 471).

Платонова слика вечности повезана је мотивски и семантички са Пселовом идејом о Зевсовом златном ланцу, с једне стране (у будућности), али и са Хермесовим идејама о вечности (у прошлости), па се тако и сама идеја, односно људски сан о вечности у овом роману представља као нешто вечно.

Платонова је мисао и посредно уткана у роман *Савршено сећање на смрт*, кроз Гемистосову неоплатонистичку интерпретацију, па тако реферирање на поједине Гемистосове идеје уједно подразумева и подсећање на Платонове. Платонова идеја о идеалном државном уређењу заснива се на Платоновој представи о држави која треба да се састоји од три велике класе (занатлија, помоћника или војничке класе и чувара или заштитника на самом врху) (Коплстон 2015: 282). Такође, у идејама Гемистоса Платона, односно питању које му, по савету Јована у сну/виђењу, поставља Филарион евидентан је утицај Платонове идеје из пете књиге *Државе* о томе како би мушкарци и жене требало да се удружују ради што бољег потомства (Коплстон 2015: 283).

Платонов дијалог *Федар*, цитиран у *Византијском Интернету*, тематизује посебан проблем у вези са природом записаног текста:

„Исто је са написаним речима; чини се да ти говориш као да имају памет, али ако их нешто питаш, оне вечито настављају да ти одговарају једно те исто. А једном када се ствар стави у писано, почиње да се свуда развучи доспевајући у руке оних који са тим немају никакве везе; писано не зна како да се обрати правим људима а како да избегне погрешне. А када се са њим лоше поступа и злоупотребљава њему увек требају његови родитељи да долазе у помоћ пошто је неспособно да брани самог себе“ (ВИ, 182).

У цитираној Платоновој мисли Петковић уочава идеју коју су обновили књижевни теоретичари XX века „када су установљавали све проблеме тумачења исказа и вишесмислености која произлази из саме природе речи и исказа“ (ВИ, 184). Да је Платон био у праву указујући на замку полисемије, показује и чињеница да је, како Петковић истиче, и сам Платон „читан и тумачен безброј пута на безброј начина“ (ВИ, 183). Ваља приметити да се и један део Петковићевог прозног опуса укључује у ту цивилизацијску традицију читања и тумачења античког филозофа.²⁴⁴

Да је Платон у погледу скептичког односа према писаној култури био у праву, показују спорови у тумачењу *Светог писма*, којима Петковић посвећује значајну пажњу у књизи *О Микеланђелу говорећи*, као и промене које је појава штампаних примерака *Библије* изазвала у западноевропском католичанству, од којих је свакако најпознатија последица појава протестантизма, односно Лутерове реформације.

Први проблем који је читање текста *Светог писма* ставило пред хришћане јесте била немогућност да се заснује његова јединствена интерпретација, због чега је и дошло до Великог

²⁴³ Поменута питања се континуирано разматрају, али увек у вези са различитим књижевним текстовима. Тако се у Петковићевој прози између аутора који припадају различити књижевноисторијским епохама остварује текстуални дијалог, који у свест читалаца призива елиотовску идеју о синхронизитету књижевне традиције.

²⁴⁴ Петковићев јунак Петар Влатковић изучава проблем раздвајања језика и писама, сматрајући да, осим у случају хебрејског језика, у настанку писма „постоје и нагвештаји демонског учешћа; одатле Платоново опирање увођењу писма и чињеница да Исус Христ, као ни Сократ и Питагора, нису ништа писали. Христу је, као Богу, била довољна реч; а Сократ и Питагора нису хтели да се служе средством у чијем су настајању демони умешали прсте да би још више искомпликовали проблем уносећи у мноштво вера и језика још и мноштво писама“ (ИОК, 60–61).

раскола 1054. године. Отада су успостављене две званичне, ауторитативне истине, које себе догматски представљају као апсолутне, али то никако није био крај, већ само један мали део богатог система разноврсних читања *Библије*, од којих се многа сматрају јеретичким. Интересантно је да је чак и свети текст на којем почива хришћанство такав да се у њему не могу пронаћи јасни и коначни одговори на питања која су проистекла из његове интерпретације – а то су питање Тројства (односа тројства унутар јединства) и питање природе Исуса Христа (ОМГ, 24).

Богатство значења која сваки текст нуди, па чак и онај чију су интерпретацију усмеравали ауторитети Сабора и списи Светих отаца, проузрокује појаву читања која нису у складу са званичним, а што се у оквиру Цркве тумачи као јерес. Како Петковић објашњава, јеретици нису неверници, већ *Свето писмо* „погрешно“ схватају, при чему оцена о неистинитости њиховог читања потиче од оних који полажу институционално и ауторитарно право на истину *Светог писма*. По једној дефиницији, јерес је учење „одабрано по људском схватању, засновано на Светим списима, супротно учењу Цркве“ (ОМГ, 27). Јеретичка, као алтернативна читања, увек су инспиративна за писце постмодернизма, па тако и Петковићева прича „Кратка историја бесмртника“ сведочи о деградацији и смрти једне непоколебљиве алтернативне религиозне идеје (и то у време пропагирања атеизма), што у потпуности одговара семантици збирке којој припада. О њеном јеретичком карактеру сведочи, на првом месту, став главног јунака да га „формализовано хришћанство није могло задовољити“ јер је осећао „да оно скрива истину“ (ИОК, 76). У контексту утицаја који је на њега извршило учење Бесмртника, једне секте мистичког типа, ваља приметити да је и сам јунаков преображај описан као спиритуални доживљај (што се додатно потврђује цитирањем Паскаловог записа насталог поводом религиозне мистичке спознаје 23. новембра 1654. године): „Преображај је оно што се не може речима описати; збива се у оном делу људског духа из којег речи нити произилазе нити се на њега односе; када се користе, тада су тек хроне метафоре. [...] А. Н. седи са књигом у рукама не осећајући протицање времена“ (ИОК, 76). Учење које А. Н. прихвата као једини ауторитет (и касније га сам развија), темељи се на буквалном схватању, односно тумачењу јеванђелске идеје о победи над смрћу (васкрсењу) – односно на снажној вери у постигнуту емпиријску бесмртност (ИОК, 76).

Подстакнут сном сатканим од јеванђелских речи и алузија на параболе о значају ширења вере, А. Н. је решио да откривену истину јавно проповеда – беседећи. Осим учења о ограничениости зла у времену и његове немоћи пред неограниченошћу, односно вечношћу, коју може стећи само добро, у јеретичкој идеји главног јунака посебно место заузимају учење о акумулацији мудрости и став о неограниченом времену праведника, који су допринели томе да се првобитна, буквална интерпретација јеванђеља трансформише у метафорично тумачење о телесној и духовној победи човека над смрћу. Учење о акумулацији мудрости могуће је интерпретирати и као одговор на, у постмодернизму истакнут, проблем несразмере која се у савременом свету појавила „између развитка људске индивидуалности, ограничене биолошком старошћу, и социјално-технолошког развитка човечанства, који нема видљиве историјске границе“ (Епштејн 1998: 95). Поменути проблем Петковић не везује само за јединку, већ и за генерације, нараштаје, а у причи главни јунак управо овладавање цивилизацијским знањем види као један од предуслова бесмртности. Ипак, класичним постмодернистичким иронијским обртом једно сложено, разрађено, поткрепљено и аргументовано учење, проистекло из снажне жеље да се смрт победи, деградирано је брзо и лако очигледном чињеницом њене неумитне снаге и несумњивог постојања.

Будући да је сваки текст подложен бесконачним интерпретацијама и текстови који се из њега рађају такве су природе, па се број истина које настају у оквиру система који жели да прогласи једну, непобитну и апсолутну истину, парадоксално, увећава. Зато Петковић истиче да је *Симбол вере*, као израз напора да се „одреди један минимум хришћанске вере [...] око којег не може бити неслагања“ (ОМГ, 26) доживео неуспех и постао основа за даље поделе и интерпретативне, али не само такве, сукобе.

Отуда се темељ на којем почива Црква, према Петковићевом мишљењу, током историје показао као „нека врста темпиране бомбе“ (ОМГ, 26), јер својом природом и питањима која провоцира упућује на недовољност саборског читања. Како се и у првом „Теолошком дијалогу“ из збирке *Човек који је живео у сновима* наводи, суштински битан је човеков директан, непосредован однос према Богу, а сваки такав однос одбацује посреднике и њихове интерпретације, због чега је Лутерова реформација нанела тежак ударац католичкој Цркви, заступајући тезу да је сâм текст *Светог писма* једини прави ауторитет са којим верник треба да се сусретне, а да су званичне црквене интерпретације „пуко људско уверење подложно расправи, критици и побијању“ (ОМГ, 26). Петковић не пропушта да наведе и са колико је слободе Лутер преводио *Свето писмо* – избацујући неке књиге *Старог завета* и дописујући *Нови* – што за нашу културу постаје изузетно важно ако се има у виду да су тај превод касније користили Вук Караџић и Ђура Даничић. Тако још једном постаје јасно да текстови, као материјализације субјективних интерпретација, скривају истине исто онолико колико одређене желе да обелодане.

Проблем интерпретације текста је оно што, на плану књижевне уметности, може да удаљи аутора од сопственог дела, односно да учини да он у њему види својеврсну лаж:

„Но, Толстој је одлично осећао да људе масовно и превасходно, његовом делу привлаче описи балова у *Рату и миру* и, ах тако романтична, Наташа Ростова а и да *Ану Карењину*, упркос ауторовим сасвим јасно израженим намерама, читају уз марамицу, као типичну *love story* при том се навијачки идентификујући са Аном. Што је најгоре, у праву су: тај део је уметнички много јачи и пред њим бледе пишчеве проповедничке намере и то би могао бити најјачи аргумент против уметности, као нечег суштински демонског – чак и ако појам демона схватамо како је схватају у делу хеленске традиције, дакле не као обавезно зло, али ни као обавезно добро; али не божански, у сваком случају. Сваки уметник који размишља о смислу сопственог дела, врло лако се може наћи у сличној ситуацији, да се суочи са прихватањем и дивљењем које је крајње погрешно и које, самим тим, намеће питање о погрешности, чак грешности, сопственог дела, много више него што питање намеће нечије одбијање дела“ (Петковић 1997: 15).

Петковић се труди да Платонову идеју о писму не чита само са становишта савремене (постмодернистичке) позиције, која посебно наглашава значај али и странпутице игре интерпретације, и која управо на чињеници да су знања до којих долазимо тек интерпретације догађаја/текстова/чињеница, отуда непотпуна, па чак и лажна, темељи свој епистемолошки скептицизам.

Петковић, наиме, настоји да такво ограничење интерпретације заобиђе, да избегне замку на коју често упућује – а то је да су људи склони да о стварима суде на основу законитости и претпоставки контекста којем припадају, а не оног у којем је одређени текст или исказ настао.

Зато посебну пажњу усмерава на начин на који је у античкој Гркој доживљаван однос између говора/гласа и писма. У Платоново доба писмо је имало функцију подсетника, а превласт говора/гласа условљавао је да књижевност у значајној мери буде јавна, колективна ствар. Текстови су говорени, а перцепција је била одређена слушањем. О природи изговорене речи и разлозима за такво преношење знања (у оквиру филозофске праксе) открива и Јамблих у *Питагорином животу*, наводећи став питагорејаца о поучавању. Наиме, они су „најважнија и најдубља учења [...] увек чували у тајности, не допуштајући ништа страна у њима и чувајући га у памћењу незаписано, да не би кружило, преносећи га присталицама као божанске мистерије. Стога се дуго није ширило ништа што би вредело да се помене, а све што се предавало и поучавало било је познато само унутар школе“ (2012: 123). Петковић представљену, питагорејско-платоновску, праксу интерпретира и у складу са, у раду већ поменути, особеним мистичким доживљајем изговорене речи – није реч само о томе да би текст могао да дође до читаоца који не би умео да га интерпретира на прави начин, па би тако и истина била погрешно схваћена, односно усвојена – „суштина је у схватању праве истине

која мора бити дубоко лично доживљена а тај доживљај не може бити ни записан ни описан ни прописан“ (ВИ, 189).

Платонов скептицизам према писаном и писменом Петковић тумачи узимајући у обзир околности које су таквом ставу допринеле – није реч само о индивидуалном виђењу читаоца већ и о интрепретацији онога ко ће изговорено записати, а ко није аутор (тек касније ће аутори своје текстове и записивати, док су у античко доба, како Петковић открива, аутор текста и његов записивач били две различите особе). Последице тога су за писца постмодернизма занимљиве и уклапају се у већ поменуто епистемолошку сумњу.

Иако се слаже са Платоном у вези са немоћи писма да се избори са различитим интерпретацијама, или пак одбрани себе, Петковић филозофову бојазан описује као неоправдана будући да, много векова касније, може да посведочи како је управо писмо омогућило чување, ширење и преношење људског знања (а самим тим и Платоновог учења). Управо се у том контексту може говори о могућности постојања неких утврђених истина:

„[...] постоји ли уопште знање које није књишко? Људско знање је чувано и ширено у књигама а штампана књига је, заправо, осигурала и обезбедила и једно и друго. Друштва без писма, друштва која су остала на предању, мало су додавала фонду утврђеног знања и једном утврђених истина“ (ВИ, 240).

У исто време, Платонова скепса према писаној култури доводи се у везу са савременим промишљањем о односу писма и телевизије, односно интернета, који освајају простор моћи који је књига некада имала. Петковић у тој смени на хијерархијској лествици види очекивану и логичну последицу промена које настају у друштву (и које су значајним делом технолошког типа) – књижевност и уметност изгубиле су некадашњи значај и друштвену моћ јер су потиснуте „ефикаснијим средствима образовања, то јест пропаганде владајућих вредности које се желе наметнути од стране група које се боре за контролу“ (ВИ, 274). Отуда би, како аутор сматра, бити лицемерно бунити се што се сада губи оно што се истоветним механизмом некада задобило. Сећајући се Платона и овога пута, Петковић даје посредан одговор на страх од нестанка традиционалне писане културе – јер, није у потпуности нестала ни говорна, коју је ова прва својевремено потиснула. Тако је, на пример, у универзитетском и академском свету усмена комуникација остала битна, па Петковић закључује да је, у том смислу, Платон делимично био у праву: „За преношење знања, што, у крајњој линији, значи и његово увећавање, слово није довољно. Академија није била узалудно замишљени пројекат“ (ВИ, 257).

Интересантно је да у тексту „У тумарању за смислом“ Петковић истиче једно суптилно разумевање Платонове критике књижевности и став да је она двоструко удаљена од истине. Наиме, Петковић сврстава Платона у ону групу мислилаца који су имали смисла за уметност и „добро је разумели“ (Петковић 1997: 15), уочавајући притом њену готово трагичку распоућеност између истине и лажи. У контексту прихватања могућности постојања коначног смисла, што имплицира и „коначне одреднице“ којима су подложни и одређени и уметничко дело, и онај ко га ствара, и онај ко се о смислу тог дела пита, и само питање – дакле,

„у таквој поставци уметност, сама по себи, није ни истинита ни неистинита, није ни смислена ни бесмислена већ, и то у најбољем случају, остаје на пола пута; чак и када не садржи директну лаж, што је изузетно ретко, уметност је полуистина која притом, у часу сусрета са њом, тражи да буде примљена као истина. И то је управо разлог што су је они који су за њу имали смисла [...], од Платона надаље, с тврдњом, између осталих, да је уметник тек имитатор – често и одбацивали [...], што Гогољ спаљује други део *Мртвих душа*, а Толстој се одриче свога стваралаштва, мада је сам, у макар два своја дела, *Васкрсење* и *Смрт Ивана Иљича*, досезао до крајњих граница уметничког трагања за смислом“ (Петковић 1997: 15).

О овом парадоксу писао је и историчар филозофије Коплстон, наводећи да Платонов однос према књижевности не треба сматрати „чистунским“ (2015: 310) и да

„ономе ко сматра да Платоново одавање почастии песницима представља само шкрто признање из учтивости, можемо указати на Платонова властита уметничка остварења. Да сам Платон није уопште испољио дух уметника, било би могуће веровати да су његове опаске о чарима песника само знак учтивости или да су чак у основи заједљиве; али када се сетимо да то говори писац *Гозбе* и *Федона*, онда је заиста тешко очекивати од било кога да поверује како је Платонова осуда, или, у најмању руку, строго ограничење уметности и књижевности, била последица естетске неосетљивости“ (Коплстон 2015: 310).

Уколико се у обзир узме Платонов став да уметност производи привиде а не оно стварно (Коплстон 2015: 313), постаће јасно да је овакво мишљење сродно Петковићевој претпоставци о „полуистини“ уметности.

4.6. Постмодернистичко виђење хришћанске мисли у прози Радослава Петковића

До сада истакнуте интертекстуалне везе семантички кореспондирају са слојем Петковићеве прозе који реферира на текстове хришћанске/библијске тематике, али и на идеје теолога и филозофа хришћанства. Баш као и у вези са дијалогом са античком и ренесансном филозофијом, и у дијалогу који Петковићева проза остварује са теолошким идејама и литературом уочава се намера овог корпуса да људима каже нешто о Богу, што с друге стране имплицира да „уметност не постоји самим постојањем уметничког дела већ да су неопходни и они до којих то дело доспева, којима се обраћа – једноставно речено, публика“ (ВИ, 246).

„Говорење“, односно писање о Богу постоји у Петковићевој прози готово од самих њених почетака, повезано са питањима односа према смрти, Другој, историји, односно „развоју“ људског друштва и цивилизације, индивидуалном постојању и његовом смислу, спасењу итд., што је први пут систематично представљено у књизи есејистичке прозе *Оглед о мачки*.

У поменутом књизи се, на пример, сиромаштво, након луцидне анализе начина и разлога за коришћење социјализма у идеолошке сврхе, доводи у везу са недефинисаном силом која се описује као „животна неправда која се провлачи кроз читав наш живот“ (ООМ, 36), и која се посредно може довести у везу са Божјом вољом, судбином, коби или случајем.

То што Петковић у свом делу из 1995. године називао неправдом, у роману *Савршено сећање на смрт* такође је полисемичне природе и у дијалогу са филозофским и теолошким традицијама тумачи се на различите (у дисертацији већ поменуте) начине.

Уколико се питање постави шире – и уместо хришћанске, односно новозаветне, за контекст размишљања узме библијска традиција, први текст који би о томе нешто могао рећи, и на који се у роману алудира јесте прича о Јову. Осим неупитног става да Бог одлучује о збивањима у човековом животу, једна од важних тема Филарионовог и Кутбудиновог разговора јесте са којом намером Он у човеков живот уводи опасност, несреће, бол и страдање. Умирујући одговор, који се у роману доводи у питање, свакако би био онај који нуде старозаветни псалми (под бројем 107 и 23), а који певају о Божијој милости, мудрости, о избављењу грешника и старању за њега, а самим тим и о вери да се све што се човеку дешава збива ради његовог, можда на први поглед не тако очигледног, добра.

Први Филарионов и Кутбудинов разговор могуће је довести у везу са збирком прича *Човек који је живео у сновима* – будући да су романескној интерпретацији приче о Јову и приповеткама друге Петковићеве збирке заједничка питања о правим разлозима Божијег кушања људи и о границама људског трпљења, односно реаговања на њих (иако то нужно не мора бити хришћански већ бог као једна универзална, апстрактна категорија, односно „далеки и недостижни узрок свих ствари“ (Владушић 1999: 373)).

О важности овог питања у Петковићевој прози сведочи и то да је и Волков у Трсту (у контексту бројних разговора са Доситејом, Ракићем и Куртовићем) „без правог разлога али

често – помишљао како постоји граница преко које се сваки човек ломи“ (СИК, 189). У причи „Прелаз преко Стикса“ Теодор, командант тријере, суочен са судбином патриција Валеријана, помишља како „нема човека који се неће сломити, само је различита сила притиска неопходна или, ако се хоће, довољна, за различите људе“ (ЧКЈЖУС, 34)²⁴⁵.

Још један занимљив преокрет у разговору између Филариона и Кутбудина везан је за дилему да ли су оруђа кушања само средство у исказивању Божије љубави према кушаном или је управо тај кушани оруђе плана. Ако мислимо да су догађаји условљени тако да покажу да Бог мисли о нама, онда можда размишљамо охоло: „У случају мене и разбојника, постоје и разбојници којима би Бог послао мене тачно онолико колико је њих послао мени. Дакле: шта ако је Бог уприличио сусрет мене и разбојника само зато да би из неких разлога у које не могу улазити, неких Његових послова са разбојницима, хтео једноставно да их почасте – као мачку мишем?“ (СНС, 213). Ова идеја варира се у већ помињаном Филарионовом одговору деспини Теодори да је Божији „строги суд за једнога [...] благослов за другог“ (СНС, 453).

Филарион се касније пита зашто је уопште Бог допустио сатани да Јова куша, јер се, према његовом мишљењу, тиме само потврдила људска слабост, односно испоставило се да је ђаво у праву и да увек постоји терет који човек не може понети.

У роману *Савршено сећање на смрт* питање Божије милости доводи се у везу са питањем промиси, односно смисла. Уколико би страдања имала разлог, можда би их било лакше подносити. Али, ако тај смисао не постоји, чему онда, што посебно мучи Филариона, сва страдања и чему уопште нада у бесмртност душе, која се у роману више испитује у дијалогу са античком филозофијом него хришћанском мишљу, што је у дисертацији већ представљено.

О истом питању Петковић размишља и са становишта идеје о предестинацији, која је једнако изазовна, али и тегобна. Јер, једнако је тешко претпоставити да коначног смисла и спасења нема, као што је тешко прихватити могућност да спасење постоји али да човек ништа не може учинити да би га заслужио и досегао. Друга претпоставка покреће и тешке моралне дилеме: „[...] ако смо већ предодређени, било да смо изабрани или проклет, зашто бисмо живели животом врлина и побожности, зашто се не бисмо понашали како нам падне на памет јер, што год учинили, наша судбина после смрти је непроменљива“ (ОМГ, 30).

О стално опседајућој мисли о спасењу људске душе сведочи и књига *О Микеланђелу говорећи*, у којој се, на самом почетку и у изненађујућем контексту који открива ауторову намеру да пружи нове перспективе и сагледа до тада несагледиве везе, истиче Паскалов став „како је питање истинитости Коперникове теорије сасвим небитно у односу на питање нашег спасења“ (ОМГ, 10). Наводећи како је Паскал, иако велики математичар, мистичко трагање сматрао значајнијим од рационалне праксе, Петковић имплицитно упућује на чињеницу да измењена рецепција његове мисли (данас је Паскал познат пре свега као велики научник) сведочи о приоритетима, односно вредносном систему времена у којем је та измена начињена (ОМГ, 12).²⁴⁶ Наведену претпоставку потврђује и вредновање дела Исака Њутна, за кога мало људи зна да се озбиљно бавио алхемијом и теолошким питањима (ОМГ, 11). И док се Њутн предано бавио проблемом природе Тројства, „савремени просечни хришћанин ће, углавном, слегнути раменима и наставити живот у блаженом неразумевању, потајно уверен да то, за његову веру али и његово спасење, и није тако важно“ (ОМГ, 11). Међутим, за хришћанина старијих времена од велике (готово драматичне) важности било је одређивање за одређено учење и интерпретацију *Светог писма*, и тај избор је сматран предусловом спасења.

У интервјуу „Свет је нешто много веће“ Радослав Петковић истакао је да је смрт неизбежна чињеница наших живота, али да се „у савременој култури мисао [...] на смрт потискује“ (Петковић 2007: 244). С обзиром на то да је мисао о смрти нераскидиво повезана са мишљу о васкрсењу, поставља се питање ка каквој цивилизацији савремени свет води, јер

²⁴⁵ Скраћеницом ЧКЈЖУС упућује се на цитате преузете из књиге: Radoslav Petković, *Čovek koji je živeo u snovima*, Beograd: Stubovi kulture, 1998.

²⁴⁶ Уп. Марковић 2020а: 380.

„питање васкрсења Исуса Христа али и свих других људи, пошто се огласе трубе Судњег дана, јесте оно централно, суштаствено у хришћанској вери и, ако ово одстраните, није много од Хришћанства остало“ (ОМГ, 61).²⁴⁷

Паскалово поимање људске природе, у контексту размишљања о мери ограничености човекове воље и дела, припада идеји о предестинацији (коју заступају и Свети Августин, Свети Тома Аквински, хусити, Лутер и Калвин), која ову меру у потпуности анулира. Унапред је одлучено ко ће бити спасен, а човек на поменутој одлуку својим поступцима не може да утиче. Протестантизам, јансенизам и калвинизам човека виде као пало биће, што своје корене има у учењима апостола Павла, који, с друге стране, никако није искључио људски удео у спасењу.

Веза између идеје о палој људској природи и Апостоловог учења, предочена у причи „Павле у Риму“, већ је анализирана у дисертацији, у контексту размишљања о усклађеном дејству људског и историјског зла.

Осим, у поменутој причи предочене, навикнутости на зло и склоности ка чињењу греха, постоји још један доказ о недостојности људске природе који је повезан са телесним (по томе близак античкој филозофској традицији која је помињана), и представљен у причи цитатом из Павлове *Посланице Римљанима*: „ми смо телесни људи и закон греха је у нашим удовима; зато не знам шта чиним, јер не чиним што хоћу, него оно што мрзим то чиним; добро што хоћу не чиним, него зло што нећу оно чиним“ (ЧКЈЖУС, 18). Како Петковић истиче у тексту „Љубав за ђавола“, у овој је посланици достигла врхунац мисао „да је људска природа по себи пала и покварена и да човек без Вишње помоћи не може наћи свој пут ка добру“ (УВ, 12).

Са свешћу о тим људским манама и осећањем да долазе времена у којима ће се тражити искрени доказ вере и љубави, Павле у причи „Павле у Риму“ истиче да је на то питање могуће одговорити само са *да* или *не*. За потврдни одговор потребно је много љубави и вере, јер њиме почињу даља искушења, и будући, можда још тежи питања и одговори, али је и негативан одговор подједнако тежак јер је тегобна егзистенција којој се пориче смисао, односно претпоставка о могућности среће и спасења. Због последица које оба одговора подразумевају, Павле сматра да свако слаб треба да бежи од питања о истинској вери и апсолутној љубави (ЧКЈЖУС, 22).

О суетински битном питању о моћи човека да учествује у сопственом спасењу (уколико, наравно, у њега верује) у Петковићевим се делима размишља и у вези са ликовима свештеника и монаха, који заступају идеју о Божијој милости, али, суочени са животним изазовима и схватањима других јунака, и сами бивају уздрмани у својој вери и скептични по питању сопствених моћи.

Поред игумана Јоасафа, који се пита о ефикасности сопственог учешћа у спасењу душа верника, и Викентије Ракић изражава сумњу у погледу искренности сопствене вере, која се рефлектује и на свештеничку (проповедничку) делатност. Волкову, чија појава ту сумњу додатно оснажује, парох открива како „све оно што му сада пада на памет, све што је у стању да изговори, само су формуле једном научене напамет, а за њега [...] сада су изгубиле сваки смисао те их не може изговарати, никога њима не може убедити јер ни сам у њих не верује, јер ће их изговорити без вере и оне ће бити само празне речи“ (СИК, 269).

Питање душе доминантно у роману *Савршено сећање на смрт*, у књизи *Оглед о мачки* доведено је у везу са питањем односа према Другоме, што се као једно од мотивских упоришта јавља већ у раним Петковићевим романима – посебно интригантано у роману *Записи из године јагода*. У *Огледу о мачки* размишљање о Другом и односу према њему, што у хришћанству има велики значај, Петковић започиње цитатом из Пастернаковог романа *Доктор Живаго*:

²⁴⁷ У *Посланици Коринћанима* каже се: *Јер ако се по човјеку борих са звјеровима у Ефесу, кака ми је корист? Ако мртви не устају – да једемо и појемо јер сутра ћемо умријети* (Корин. 15, 32).

„Дакле, шта ће бити с вашом свешћу? Вашом. [...] По чему ви себе памтите, кога сте дела свога бића били свесни? [...] Колико год се присећали, увек сте себе затицали у некој спољној, делатној манифестацији, у делима ваших руку, у породици, у пријатељима. [...] Човек у другим људима – управо је то човекова душа. Ето шта сте ви, ето чиме је дисала, хранила се и заносила ваша свест. Вашом душом, вашом бесмртношћу, вашим животом у другима“ (ООМ, 93).

Овде је, сасвим очигледно, питање бесмртности душе, посредно и спасења, доведено у везу са „животом у другима“. За разлику од наведене идеје, егзистенцијалистички усмерен писац какав је Сартр, износи дијаметрално супротну идеју – „Други је пакао“. Анализирајући наведену Сартрову мисао, Петковић је одређује као парафразу реченице из *Фауста* Џона Марлоа (ту Мефистофел каже: „ту где смо ми, ту је пакао“ (ООМ, 109)) и тумачи као израз идеје да је такав доживљај Другог „пројекција пакла у нама. [...] Блискост не бива разлогом за зближење; напротив, она постаје знак опасности, несигурни у себе, неутемељени довољно у својој посебности реагујемо мржњом као последњом одбраном последњим знаком свога сопства“ (ООМ, 109).

У вези са (привидно) главном темом есеја – мачком – Петковић цитира и Берђајева, посредно указујући на однос и разлике између заједнице и усамљеништва (што је важна тема његове прозе): „Погрешно је мишљење да заједница која надвладава осамљеност може бити само између човека и човека, једино у човечјој дружби. Она је могућа и са животињским светом [...]“ (ООМ, 95).

Заједница са животињама могућа је једино ако се остварује на исти начин као и са људима – као заједница љубави и слободе која се Другоме пружа. Мачке су посебно интересантне за анализу ове теме, јер, захваљујући својој несумњивој самосталности, могу да буду доживљење као личност, индивидуа, Други и да као такве буду добар изазов за способност човека да им пружи слободу и прихвати их баш онаквима какве јесу, али и да се у том односу искрено загледа у себе.

У вези са овом темом Петковић се такође ослања на Берђајева:

„Животиња, то биће које нити намерава, нити је у стању да нас озбиљно угрози, на тај начин може постати врло корисно наше огледало, и то прилично чисто и тачно огледало. Не само у случају деце; и одрасли могу научити којечег о себи под условом да [...] прихвате самостално унутрашње постојање једне мачке или пса у којима можемо наћи макар део и свога одраза, а не да тек тражимо од њих да буду функција нашег, објективiranог ‘ја’ које би, у бескрајној глади свога нарцизма, да прогута и свари читав свет“ (ООМ, 125–126).

У вези са темом нарцизма, Петковић наводи Берђајевљеви интерпретацију Фројдових идеја, где се, такође, једини исправни пут види у огледању у Другоме, што је универзална хришћанска мисао, која притом рачуна посебно на љубав према Другоме (што ће посредно омогућити и љубав према себи).

Међутим, то окретање другоме није нужно безболан процес јер

„ако постоји и најмања криза нашег идентитета – а она увек и код свакога постоји – други се може јавити као опасност, претња да будемо прогутани. Ако је други огледало, онда суочавање са њим постаје и суочавање са собом; по правилу, оно је увек непријатнији део односа. Неспособни за ово суочавање [...] препуштамо се механизму пројекције и прелазимо у напад: треба уништити Другог. Он је кривац, он постаје оличење свега онога што желимо у себи да одбацимо, онај који угрожава наш лични или национални идентитет, свеједно: механизам делује и на личном и на колективном плану“ (ООМ, 110).

У контексту овог размишљања важно је скренути пажњу на приповетку „Дечак са реке“ из збирке *Извештај о куги*, јер се у њој покреће питање људске усамљености и њених последица. Усамљеност и издвојеност главног јунака резултат су његовог личног избора, виђеног као ослобађање од заједнице с људима и блискости, које су за њега спона и стега (ИОК, 109). Једна од таквих избегнутих веза је и веза родитеља са дететом, а приповедач

истиче како се главни јунак „одавно није загледао у очи детета“ (ИОК, 107), што би се могло протумачити као одбијање да се загледа у чисте очи и душу другога, да се оствари она најискренија, најприроднија и најљудскија веза, којој тешко ко може одолети. И за крај, у градативном ређању слика, представља се чак и одбијање блискости са потпуно покорним бићем које ни на који начин не може нанети зло. Није случајно што приповедач открива како му је дозлогрдила понизна оданост пса којег је некада имао – „пре две године ту, на ади, убио га је из ловачке пушке; једним метком пре него што је пас који је махао репом док је он нишанио, стигао да се изненади“ (ИОК, 111). Да у том усамљеништву има нечег демонског, посредно открива стражар на обали који (само наизглед у шали) повезује човека са „сивима“, који су његова сабраћа. Будући да се у „Призорима из Петстогодишњег рата“ помињу сива бића гремљини демонске природе, јасно је да је таква природа усамљености главног јунака.

Он има обичај да чита мемоаре Генерала (поменутог у „Призорима“), односно мемоарску, документарну, историографску литературу. Иста склоност се помиње у издвојеним фрагментима романа *Записи из године јагода*, и то у оба његова дела. Реч је о усамљеном човеку који, да не би размишљао о сопственој, чита књиге о туђој прошлости и туђим животима. Узрок такве склоности не само да би могла бити намера превазилажења осећања личне пролазности, већ и жеља да се избегне мисао о празном животу, о ономе што се могло, а није смело учинити.

Усамљеност мора имати високу цену, и прошлост у причи „Дечак са реке“ долази да наплати дуг. Она је метафорички представљена ватром, јер се у приповеци открива да главни јунак размишљао о томе како је „сва прошлост запретена ватра која би, да се разгори, спалила онога што је у себи носи“ (ИОК, 110).

Аргумент за овакво тумачење приче „Дечак са реке“ пружа и роман *Сенке на зиду*. У разговору у касарни поручник Ђура Јакшић говори Ветручићу да је слобода човека у ствари могућа у хармоничном односу појединца и заједнице, за коју Ветручић уопште нема смисла. Све изван заједнице је, према Јакшићевом мишљењу, џунгла којом лутају, односно блуде изгубљени индивидууми попут Ветручића (СНЗ, 118–119); егзистенцијално упориште (у разговору названо „вером“) које човек сам гради подложно је сумњи. На ове Јакшићеве мисли Иван Ветручић, изненада и готово као објаву, цитира *Беседу на гори*: „Јер, то је вјера човјека који гради кућу и ископа темељ на камену, а кад дођоше воде, навали ријека на ону кућу и не може је покренути, јер јој је темељ на камену; а човјеку који начини кућу без темеља, на земљи, навали ријека и одмах је обори и распадне се она кућа страшно, мисли Ветручић и гласно изговара последње речи: распаде се она кућа страшно“ (СНЗ, 119), што се може тумачити и као антиципација Ветручићеве (земаљске) судбине.

У вези са питањем односа према Другој и претпостављене пројекције негативног у човеку на тог Другог, Петковић истиче да би у хришћанству и будизму решење могло бити бекство од света и других. Међутим, и та свесно одабрана усамљеност, чак и ако би подразумевала борбу са самим собом, јесте један вид егоизма, због чега аутор, не само у *Огледу о мачки*, усмерава мисао читалаца ка односу усамљеничког живота и живота у заједници, реферирајући притом на идеје апостола и црквених отаца, на првом месту апостола Павла и Василија Великог. У првој пишчевој књизи есејистичке прозе, а у вези са овом темом, наводи се неколико примера „[...] Свети Павле се не повлачи у пустињу већ проповеда по градским трговима. Из усамљености Карејске келије, Свети Сава се враћа у Србију; не ужиже се свијећа и меће под суд него на свијећњак, те свијетли свима који су у кући, подсећа његов биограф на речи из *Беседе на гори*. Питајући се да ли да се посвети молитви или проповеди, Свети Фрања добија сличан одговор“ (ООМ, 113). На крају, аутор цитира писмо Јелене Страцимировић Балшић оцу Никону Јерусалимском, у којем је предочена иста дилема.

У роману *Судбина и коментари* монах Спиридон се такође дотиче назначене теме. Захваљујући се Волкову на помоћи и говорећи му да племенитијег човека од њега није срео, Спиридон му каже: „Оци на Светој Гори сматрају себе свецима, јер су се од света склонили, али је врлину много теже у свету задржати. Тамо се држати правог пута“ (СИК, 102).

У роману *Савршено сећање на смрт* цитира се део из *Великих правила* Светог Василија Великог, епископа Цезареје Кападокијске, о томе како је „мучно [...] и погибелно самовати“ (ССНС, 160):

„А самотнички живот има само један циљ: служење појединчевим потребама. То се очито противи закону љубави који је Апостол испунио када није тражио оно што користи њему, већ оно што користи многима да се спасу. Надаље, у тој повучености нико неће лако спознати ни своје властите погрешке, кад нема никога ко би га коррио благо и милосрдно поправљао“ (ССНС, 161).

На заблуде, макар и контемплативног, самовања имплицитно упућује Филарион поредећи увиде до којих су о њему самом дошли Антемије и Плитон и указујући на разлоге њихове различитости.

За разлику од императива везаности за друге, заједнице која се остварује љубављу, будизам, како истиче Петковић, значај те везе анулира јер је љубав неминовно повезана са патњом (ООМ, 119).²⁴⁸

Међутим, управо је патња (по веровању хришћана) оно чиме се човек уподобљава Христу (који је патио/страдао због љубави према човеку), па је отуда и заједница љубави немогућа без ње, али је тиме патња осмишљена. Оно што хришћанство истиче као најважније јесте да се заједница са другим не може остварити без заједнице са Богом, која претходи свакој другој заједници.

Мотиви љубави и патње у причи „Прелаз преко Стикса“ доведени су у блиску везу са мотивом пораза који прераста у победу, смрти која се претвара у васкрснуће и живот, што је Теодора и привукло хришћанству, а што је као чудо могуће само захваљујући Божијој љубави. Заповедник брода Теодор уверен је да само Бог неће издати човека у животу који је, понајвише, дуги низ пораза (ЧКЈЖУС, 34), иако Га људи, будући пали и слаби, издају „свакодневно, ситним гадостима или крупним злочинима“ (ЧКЈЖУС, 37). Поред тога, Теодор патњу види као једно од неизбежних егзистенцијалних искустава и стања, са којим се, као и са болом и смрћу, човек треба храбро суочити, „без оклевања и без покушаја бекства“ (ЧКЈЖУС, 45). Суочавање са смрћу има посебну тежину, јер Теодор, у хришћанском духу, верује да се тек са оне стране живота, парадоксално, налази његова „једина нада“ (ЧКЈЖУС, 46), односно коначна утеха (након патњи и бола) и највиша милост. У супротном, „без хладног, али продорног сјаја“ смрти, „живот [би, Н. Ж.] био само страшна и незамисливо неправедна казна“ (ЧКЈЖУС, 46).

Поред наведених, Теодор у сну долази до још једне важне спознаје (која се једнако може односити на његову запитаност над разлозима Валеријанове издаје хришћанског пристајања на Божију вољу, као и на сва кључна питања живота и вере), а то је да се тајна „не може разрешити и са њом се мора живети“ (ЧКЈЖУС, 47). Једино што људима остаје јесте да верују у могућност разрешења те тајне, које може наступити само као „бљесак у тами, ненадан и никаквим људским разлозима неоправдан“ (ЧКЈЖУС, 47). Пошто коначни одговори људима нису дати, вера и нада у њихово спознање након смрти су оно што животу даје смисао и што оправдава људску патњу.

Да је живот само бол и патња, верује и јунак приче „Смањивање“, као сведок необјашњиве и неумољиве болести своје супруге. Међутим, као јунак савременог доба, он је лишен умирујуће наде да је та патња оправдана провиђењем, иако се са њоме сусреће у Гетеовим стиховима „да славим живот хоћу // што после пламене смрти стиже“ (ЧКЈЖУС, 67). Иако се управо у овим стиховима у контексту целе приче може сагледати врста објаве, блеска у тами о којем је размишљао Теодор, јунак приче их не усваја као животни путоказ. Он их се у великом болу након губитка супруге само једном, у тренутку сети, али се тиме и завршава њихово учешће у његовом размишљању о односу живота и смрти.

²⁴⁸ „Буда је говорио како учи само једном, путу којим се избегава патња што значи одрицању од живота у којем све јесте патња.“ (ООМ, 119)

Наратор приповетке „Човек који је живео у сновима“ суочен је са запањујућом причом и исповешћу своје пријатељице, чија се фантастичност темељи на онеобиченом односу јаве и сна, који доводи у питање „стварност“ реалности и живота који мислимо да живимо. Међутим, ту дилему он посматра и ван фантастичког кључа, повезујући је са (у збирци доминантним) мотивом истинског знања о животу – „[...] размишљао сам да су наши животи, можда, нестварни, да је права истина о њима заувек од нас скривена, и потом ми се изненада, сасвим неоправдано, као залутали брод у погрешној луци, јавила помисао да нас само патња оправдава“ (ЧКЈЖУС, 125). Како би се оправданост патњом могла разумети? Можда, с једне стране, патња изазвана животним искушењима оправдава човекове грешке и лутања – јер граница трпљења увек постоји, као што, можда, патња на земљи постаје искупљење за недостојну и палу природу.

У контекст промишљања о прве две Божије заповести Петковић уводи реченицу Исуса Христа (из јеванђеља по Матеју и Луки) да је дошао у свет да донесе не мир већ мач, реченицу која се често интерпретира ван контекста и користи у идеолошке сврхе. Насиље је дијаметрално супротно љубави која се од човека захтева и отуда је посебан парадокс што је изјава о љубави према Богу као суштинском одређењу људске егзистенције коришћена као оправдање за убијање ближњег (ООМ, 142), а тиме и Бога. Такав обрт могућ је уколико се човек узме за мерило ствари, па се Божије речи тумаче ван контекста да би се извели, унапред жељени и аболитирајући, закључци.

Тумачећи поменути изјаву у контексту јеванђеоске објаве, Петковић закључује да она значи тврдњу „да је љубав према Богу, изнад сваке друге љубави и да свака друга љубав може истински постојати само кроз љубав према Богу“ (ООМ, 142). Љубав према ближњем је могућа једино уколико постоји љубав према Богу, чиме се у однос људи уводи додатни, одређујући и ограничавајући фактор, што може бити оправдање за метафоре мача и раздора које Исус Христ користи.

У првом „Теолошком дијалогу“ из књиге *Човек који је живео у сновима*, Петковић нуди оригиналну интерпретацију узрока бескрајних сукоба и ратова у људској историји. Полазећи од значаја Лутерове намере да драматизује човеков однос са Богом, односно да му покаже како му у трагању за смислом и спасењем не може помоћи нико други, професор (учесник овог дијалога) истиче како „људи од свог директног односа са Богом беже ратујући и кољући једни друге“, тј. да „беже од Бога једни другима, а и рат је један вид комуникације“ (ЧКЈЖУС, 51). Управо је ово још један од аргумената у прилог чињеници о недостатности људског бића, због чега се и у поменутом дијалогу потврђује да се о човековој природи може говорити једино као о „палој и поквареној“ (ЧКЈЖУС, 51).

Деструктиван однос према Другом повезује се у *Огледу о мачки* са једним од најделикатнијих питања – питањем самоубиства – као манифестације отуђења од себе самога, од Других и од Бога. Есејистичко промишљање о овом питању Петковић остварује интерпретирајући не само наводе из јеванђеља (по Матеју), већ и Достојевског, Булгакова, Дантеа, Јулије Кристеве итд. У роману *Савршено сећање на смрт*, самоубиство се представља из перспективе неоплатонистичких идеја – тачније Плотина – који га види као пречицу (лакши и краћи пут) до ослобођења душе од тела, а сами тим као грешно и недопустиво. Такође, тај се чин посматра као доказ сумње у мудрост Бога, што је слично хришћанској идеји о самоубиству као смртном, тешком греху према Створитељу, као дрском и охолом негирању Његовог дела (ООМ, 99). Тежина казне за овај грех повезана је са озбиљношћу престапа, будући да је човек у том покушају присвајања Божије моћи заборавио колико је ништаван, а што се сугерише и у *Јеванђељу по Матеју* и што аутор цитира: „Ни главом својом не куни се, јер не можеш ни длаке једне бијеле или црне учинити“ (ООМ, 99). Зато су, према Петковићевом мишљењу, у Дантеовом спеву „самоубице претворене у стабла – да би им се обзанила суштина њиховог бића, њихове немоћи пред Божијом моћи чији су макар један део покушали да узурпирају чином самоубиства“ (ООМ, 99). Покушај такве охولة узурпације Дантеов спев доводи у везу са романом Достојевског *Зли дуси*, на који Петковић такође алудира и који је посебно занимљив са становишта промишљања о „логичком самоубиству“

које би требало да човека претвори у човекобога, односно да га постави на место избрисаног (убијеног) Бога (Радовановић 2017: 148), што још једном показује да се у основи самоубиства (какви год да су његови разлози) као један од параметара крије управо однос према Богу.²⁴⁹

Интерпретирајући одломак из Булгаковљевог *Позоришног романа*, Петковић се поново враћа идеји о животињи као Другом, упућујући на чињеницу да нас свест о вези са Другим држи у животу; када она нестане, може доћи до радикалног раскида и са животом. Самоубиство је тако огрешење не само о Бога, већ и о Другог, па се у том кључу и Дантеова слика испреплетаних стабала у које су самоубице претворене може тумачити управо као симболичка представа тог огрешења (ООМ, 102).

Самоубиство је раскид са Другим чак и ако других, у правом смислу речи, нема, јер је трећи његов услов одвајање од себе самог, односно нарцистички расцеп о којем, по Фројду, говори Берђајев, када се „ја“ објективира. Зато „у расцепљеном ‘ја’ онај који убија никада није исти онај који бива убијен; ако то прихватимо, самоубиство, у строгом смислу речи, не постоји“ (ООМ, 101).

Коначни Петковићев став је да је расправа о самоубиству немогућа, јер оно „спада у она питања на које се одговор не даје речју, већ чином“ (ООМ, 102).²⁵⁰ Зато аутор проповедање самоубиства кроз књижевност сматра лицемерним и лажним (ООМ, 103), чему остаје доследан у свом стваралаштву. Јер чак и када се у Петковићевој прози појави мотив самоубиства, оно је најчешће тек успут поменуто, наговештено, као случај неразјашњено, далеко и магловито.

У есеју *О Микеланђелу говорећи* Петковић скреће пажњу на Тертулијанову мисао да „треба веровати јер је апсурдно“ (ОМГ, 23), која хришћанство дефинише као религију открочења а не контемплације (ОМГ, 23), што истиче и апостол Павле – хришћанска мудрост је за разум несхватљива (Жилсон 1997: 10). Такву идеју у роману *Судбина и коментари* заступају или својим животом потврђују парох Викентије Ракић и (рас)калуђер Спиридон.

Интересантно је да знамените дискусије Доситеја и Ракића у својој основи имају исти онај дијалог који представља саму срж романа *Савршено сећање на смрт* – реч је, дакле, о борби вере у открочење и поуздања у умовање.

Тако, баш као и Платон, Доситеј Обрадовић сматра да људе квари „напоко коришћење разума“ (СИК, 164), тј. да је морално поступање повезано са људским знањем о свету:

„[...] постоје два мишљења: по једнима, човеков грех је њему урођен, исходи из саме његове природе. По другима, последица је његовог незнања; он свет види као у искривљеном огледалу [...]. Човеку, који, услед свог незнања, свет погрешно види, овај се може учинити страшним и злим. Када му објасните да је то тек његово привиђење, омогућићете му да свет Божији види лепшим, па тако и сам да постане бољи“ (СИК, 217–218).

Као што у роману *Савршено сећање на смрт* Филарион проблематизује ставове својих саговорника, Гемистоса Плитона посебно, тако и Волков релативизује истинитост Доситејевих тврдњи, примећујући, замишљено али резигнирано: „Ако свет уистину постаје лепши када га боље упознате“ (СИК, 218).

Доситеј такође сматра да „људски разум постоји зато да нас чува од сваке врсте застрањивања“ (СИК, 185). Међутим попут Волкова, и приповедач романа релативизује овај просветитељски оптимизам, умећући у разговоре и расправе Доситеја, Ракића, Куртовића и Волкова и 14. главу друге књиге, чији је мото цитат из молитве *Оченаш* („И не уведи нас у искушење, но избави нас од злога“), а у којој мајка писмом јавља Волкову о изгредима његовог оца, односно о томе како је Стојан Јованович полудео.

²⁴⁹ „Треба се сетити оног јунака Достојевског што намерава да својим самоубиством обзнани непостојање Бога – и своју апсолутну слободу која из те чињенице проистиче.“ (ООМ, 99)

²⁵⁰ Идеја да се на најтежа питања одговори могу дати једино сопственим животом (или смрћу), као једна од најважнијих спознаја била је већ поменута (истина у другачијем контексту) у вези са романом *Савршено сећање на смрт*.

Супротно Доситеју који у човеку види потенцијал за добро,²⁵¹ само уколико се користи разумом и уколико му се укаже на праву истину о свету, Викентије Ракић, који у покушају рационалног самеравања и вредновања догађаја и људи види тек „шкрти кантар“ (СИК, 189), у човеку види и злобу, која може бити главни мотиватор, а која је у супротности са Божијом љубављу и милошћу: „Обећај људима милост и опроштај и схватиће то као позив на грех. Божија милост јесте неизмерна, али није лако измерити ни људску злобу“ (СИК, 165).

Тамо где Доситеј види моћ разума – који треба да човека исправи и изведе на прави пут – Ракић види огледало вере: „Нема овој болести лека док човек своју болест не спозна, а спозна је тек када у огледалу, које му вера пружи, угледа сву своју ругобу“ (СИК, 161).

Ипак, као и у случају Доситејевог рационалистичко-просветитељског оптимизма, и поменуто Ракићево становиште је доведено у питање. Цитирајући италијанску пословицу *La vie di Dio sono lunge* (*Дуги су путеви Господњи*), Јово Куртовић јој супротставља ону коју свештеници радо користе – *Чудни су путеви Господњи* – јер управо ова прва својом семантиком пружа могућност Куртовићу да искаже личну егзистенцијалну недоумицу: „[...] човек може стићи до њиховог краја, али му се често чини да им краја нема и да не воде никуда“ (СИК, 200).

Куртовићев скептицизам оправдан је његовом трагичном судбином о којој се у Трсту говори, али је смештен и у шири контекст Петковићевог стваралаштва јер захваљујући том наговештеном страдању, односно искушавању, прича о Куртовићу може личити на модификацију библијске приче о Јову. Отуда се још једном у Петковићевом стваралаштву објављује питање које би се могло формулисати на следећи начин: *Шта ако иза (велике) људске патње не стоји план мотивисан љубављу и милошћу, а оправдан коначним спасењем?*

Ракићев одговор на Куртовићеву сумњу јесте да је грех остати при убеђењу да живот нема смисла и да се „човек [...] мора наоружати стрпљењем да би стигао до правог краја пута на који му указује Бог“ (СИК, 200).

Ракић упућује на још један грех – грех (интелектуалне, контемплативне) сујете. Наиме, у хришћанском духу, парох тршћанских Срба закључује да сујета, односно жеља да се докаже исправност сопствених ставова често води у грех (СИК, 186), а посредно и у заблуду, јер „не мора бити истина оно што се многим, у једном часу, чини очигледно“ (СИК, 186). Доситеј се са овим последњим слаже, у контексту просветитељског трагања за истинитим знањем, а касније и сам истиче да се човек „често нађе у прилици да се осведочи колико је мало његово знање о свету; и да постиди своју уображеност“ (СИК, 216). Интересантно је да је питање сујете повезане са стицањем знања и доношењем судова, укључено и у роман *Савршено сећање у смрт*, а у вези са византијском рецепцијом античког наслеђа. У разговору са Филарионом, деспина Теодора истиче:

„Код паганских филозофа, као што је знао и Свети Василије, има мудрости. Али су они истовремено и прорез кроз који пуштамо демоне жељне да се докопају наше душе. А већ их чека, као издајник у опсађеном граду, демон сујете који успављује нашу одбрану говорећи нам како смо довољно мудри да раздвојимо жито од кукоља, како ћемо умети у дару који нам се нуди препознати шта је отровно а шта хранљиво. А када се отрујемо, тада је касно; јер особина овог отрова јесте да нам изгледа као лек и, што га више узимамо, више му се радујемо“ (СНС, 452).

Преиспитивање Ракићеве вере градативно се наставља, па се тако након изражене Куртовићеве сумње у постојање Божије мудрости и смисла људског живота, истиче и Волковљева запитаност о постојање Бога. Ако је на почетку романа Волков веровао по дужности, јер се то од једног царског морнаричког официра очекује, то у суштини

²⁵¹ „[...] човека треба охрабрити да би ступио на стазу добра. Када се једном на њој нађе, лакше ће је се држати.“ (СК, 217)

равнодушно, али и једино безбедно стање (које приповедач представља са дозом ироније),²⁵² на крају се претвара у семантички валидну сумњу, која учествује у општој дезинтеграцији Волковљеве личности, и развија се заједно са његовом сумњом у личну историјску улогу и у заокруженост и стабилност сопственог идентитета.

Тако Волков једном приликом доводи у везу цара и Бога (бласфемични сан с почетка романа може се у овом контексту тумачити и као антиципација касније Волковљеве религиозне резигнације) истичући како у контексту бесмислене историјске збрке, човек може доћи у искушење да се запита „постоје ли уистину ти цареви или постоје само овакви генерали који им, из неких својих разлога, непрестано помињу име. Као и свештеници Божије“ (СИК, 218).²⁵³

Сви поменути разговори и расправе слили су се у друго суштинско питање читавог Петковићевог опуса (поред питања о Богу и смислу), а то је питање *Шта је човек?*. Волков је сумирао аргументе и претпоставке Доситеја и Ракића, закључивши да се њих двојица препиру око две могућности – прву заступа Доситеј и она претпоставља да је човек рационално, разумско биће; другу Ракић, уверен да је човек „нешто нејасније, нешто што је теже именовати, што се налази негде тако дубоко у човеку да је и њему самом тешко да то открије“ (СИК, 232), због чега су му неопходни други, односно Божији знаци.

Коначне истине нема, постоји само суоченост са мноштвом могућности, па се тако ни Волков не приклања једној или другој страни, свестан да је у тој расправи тешко пресудити. Као и у случају других – суштинских – питања о човеку, и овде се аутор одлучује за имплицитан дијалог са Достојевским, јер је Павел Волков „дошао до оне мудрости да је сваки човек много шта, и то много шта прилично разнородно, па чак и супротстављено“ (СИК, 233). Након тога, Волков се одриче апстракције и претпоставке да се о човеку контемплацијом може дати коначни суд, и окреће много конкретнијем и личнијем питању – *Шта је он сам?* – доспевши до истоветног закључка – „[...] да је човек, то јест он сам [...] нешто ђаволски компликовано, да се може, у ствари, говорити не о једном него о више Павела Волкова, који се гурају и међусобно препиру чим им се пружи прилика“ (СИК, 233–234).

Свест о неодгонетљивости човека – његових жеља, поступака, мотива – на плану романа развија се не само у вези са ликом Павела Волкова, већ и некадашњег светогорског калуђера Спиридона и грофа/деспота Ђорђа Бранковића. Истоветна мисао присутна је и у каснијој Волковљевој рецепцији ове двојице ликова – иако је први његов сапутник у пловидби ка Трсту, а други јунак прича које Волков слуша, и текстова које чита.

Загонетност Спиридиновог лика темељи се једним делом на новозаветној метафори „мудре лудости“, а другим делом на кратком, али суштински одређујућем утицају на Волковљев живот, све до тренутка када некадашњи официр руске морнарице нестаје из наратива романа, што не значи да се у том тренутку његов живот заиста завршава. Загонетност Спиридиновог лика везана је и за елементе фантастике, као и за тајанство мора.

²⁵² „Није се Волков нарочито разумевао ни у иконе ни у сликарство; у цркву је ишао недељом и веровао је на исти начин на који је поштовао Цара – зато јер тако треба, јер је то дужност официра – али никада о томе није размишљао; што га је, несумњиво, на најбољи могући начин чувало од сваког либертенског искушења. Пред иконама се, без размишљања, крстио; тако би поздрављив и свога претпостављеног.“ (СИК, 69)

„Волков осети како му је хладно по ногама; присећајући се неких петербуршких проповедника, помисли како тршћански парох спада у боље беседнике – али је проповед ипак била предуга: Волков, истина, није упамтио ниједну која би му била довољно кратка.“ (СИК, 161)

„[...] а јутарња служба је, по Волкову, будила сасвим непријатне примисли о безмерном трајању вечности и проповед Викентија Ракића је неодљиво подсећала на неку дугачку главу Рајићеве *Историје*.“ (СИК, 171)

²⁵³ У причи „Смањивање“ главни јунак се такође питао о смислу мучења и патње „присећајући се оне реченице да су Божије намере људима несхватљиве и опет помишљао горко хулећи да су, ако Њега уопште има, Његове намере уистину људима толико несхватљиве те Он мора бити тако далеко, тако недостижан да је потпуно небитно постоји ли уопште, јер све оно што нама, рањивима и беспомоћнима, значи много или скоро све, Њему не представља ништа, тако да се и Његове намере не могу тицати нас, па је људско и Божанско постојање раздвојено јазом који ништа не може премостити и, ако Га се и не сме мрзети, људски је не волети Га, тако далеког и несхватљивог. Бити равнодушан према Њему колико је и Он према нама“ (ЧКЈЖУС, 79).

Спиридонова је улога да искушава Волковљево, до сусрета са њим доминантно, рационалистичко схватање живота, али и да му, заједно са Кортотом Малтежанином, укаже на пут ка тајном, односно алтернативном свету.

Волкова је Спиридон подсећао на монахе-луталице које је виђао у Русији, и који су доживљавани на различите начине – као мистици, лудаци или варалице. У вези са поменутиим поређењем од изузетног је значаја коментар приповедача да је Волков, будући „разуман човек“ највише нагињао трећој могућности (СИК, 69). Међутим, са одмицањем фабуле, Спиридон ће се све више откривати као својеврсни мистик, а Волков све више удаљавати од рационалног доживљаја света и живота. Управо појава Спиридона оснажује појаву нечег „чудног“, „лудог“ и „изненађујућег“ у Волковљевом животу.

Први сусрет са Спиридоном, који га изненађује питањем које може да раскринка читаву операцију, Волкову на крају постаје (лудо) смешан – „Било је одвећ сумануто; највероватније да је полудео и да му се тек привиђају овакве сподобе са невероватним питањима“ (СИК, 68), чему се придружује и приповедач примећујући како би „по свакој здравој памети овај Спиридон требало да буде приказа“ (СИК, 68). Отуда овај сусрет представља особену антиципацију догађаја – иако неће непосредно угрозити саму операцију, биће катализатор дезинтегришуће моћи мисли која се у Волкову родила на почетку романа и која ће потпуно разорити његов лични план о напредовању и даљој каријери у руској морнарици.

У комуникацији са Спиридоном Волков сам себи постаје загонетка (што је такође увод у његова каснија колебања) и тада први пут чини нешто супротно свакој логици, дозволивши Спиридону да заједно са њим у зору исплови ка Трсту. Тако са Спиридоном почињу „најразноврснија изненађења“ (СИК, 70).

Након првобитног изненађења, баш као и у вези са мишљу о бесмислености, појављује се „рђаво предосећање“ (СИК, 72). Насупрот утешном разлогу да је то због тога што га Спиридон подсећа на непромишљену и глупу одлуку коју је донео (СИК, 72), у Волкову се појављује слутња „како га Спиридон узнемирава на необичан и тешко одгонетљив начин. Ствари постају озбиљне, ствари постају озбиљне, понављао је механички“ (СИК, 79).

Такав утисак Спиридон је могао оставити и захваљујући томе што је, за разлику од другог знаменитог калуђера Петковићевог опуса – Филариона, зрачио непоколебљивом вером; управо он поступа у складу са Тертулијановом претпоставком – *верујем јер је немогуће* – захваљујући чему се у његовим виђењима раскидају ограничења рационалне, физичке природе.

Спиридон поседује моћи интегралне, целовите спознаје којом су обједињене тачке у времену, оне моћи о којима су писали Хермес Трисмегистос, Јамблих и други, и што се у роману *Савршено сећање на смрт* представља као потпуна спознаја Зевсовог ланца: „[...] код Спиридона је прошлост и будућност било немогуће разликовати, као да се све што ће се тек догодити већ увелико догодило“ (СИК, 104).²⁵⁴ Спиридонова виђења су алтернативна не само у односу на историјска збивања²⁵⁵ већ и у погледу индивидуалне судбине – она рефлектују жељене облике егзистенције, па се и по овом основу могу довести у везу са алтернативним светом врта и Бранковићевог (ауто)имагинирања.

Осим интегралног увида у све слике вечности, Спиридон поседује још један, са становишта хришћанске вере посебно важан, таленат – он прониче у душу Другога, што је опет повезано са ирационално-верујућим начином на који прихвата, разуме и доживљава све око себе. Тако овај (рас)калуђер каже Волкову како је овај, први пут када га је видео, седећи на некадашњој, зарђалој топовској цеви, био јако несрећан (СИК, 69), откривајући притом да је у том тренутку знао чак и више од самог Волкова.

²⁵⁴ Спиридон једном приликом алудира на Платона – у људском рачунању времена „се само нестално одсликавају призори из вечности“ (СИК, 114).

²⁵⁵ Спиридонова вера у позитивни исход историје симболизован је визијом ослобођеног Града.

Снажна вера у чудо огледа се у Спиридоновом понашању током буре и уверености да је својом молитвом, вером и крстом усмереним ка небу заиста могао да спаси и брод и све људе на њему.²⁵⁶ Сагласно том убеђењу је и изненађење искусног и суровог гусара Трипковића, чија нетрпељивост према Спиридону и одсуство сваког истинског хришћанског веровања појачавају утисак о чудесности призора који је видео: „Спиридон је [...] стајао [...], као истинским чудом, на палуби по којој су бауљали искусни морнари грчевито се држећи уз конопце“ (СИК, 82).

У тој непоколебивој вери у Божију мудрост и милост док трају искушења, симболички представљеној усправним Спиридоном на палуби брода који носе таласи, Павел Волков види чудо – чувши Спиридона како се моли, „Волков се још једанпут задиви; на овом броду, где су се људи оглашавали још само криковима, молитва са оваквим дугачким, промишљеним реченицама била је, сама по себи, већ чудо“ (СИК, 82–83).

Сугеришући разлоге свог одласка са Свете горе, Спиридон помиње малOVERне, оне којима је потребно да виде да би поверовали – малOVERни су они који верују очигледном, односно рационалном, а такве је и Исус Христ упозорио, захтевајући веру која није заснована на објективним доказима. За Спиридона су дешавања из виђења једнако реална као и она „објективна“, што ће се касније десити и Павелу Волкову, онда када и сам буде прекорачио границе разума.

На крају, ваља још једном истаћи да је улазница за врт који помиње Корто Малтежанин управо Спиридонова вера у немогуће. Зато у роману *Судбина и коментари* Волков међу Спиридоновим стварима проналази кључ који ће му омогућити да у уђе у нову причу, незадовољан оном коју живи.

*

Поглавље посвећено интертекстуалности у Петковићевој прози имало је за циљ да покаже различите облике реферирања на друга књижевна (и уметничка) дела, као и наративну улогу ове приповедне стратегије.

Интертекстуалне везе у делима Радослава Петковића готово да су непребројиве – стога су одабрани и анализирани репрезентативни примери, они којима се може указати на својеврсне законитости у остваривању дијалога са књижевном традицијом и савременицима.

Будући да је реч о једном од конститутивних поступака у оквиру читавог ауторовог опуса, значења и функције интертекстуалних веза поменуте су и интерпретиране у сваком поглављу дисертације, док је четврто поглавље у највећој мери било посвећено теми која у досадашњој књижевнокритичкој рецепцији није била детаљније нити синтетички представљена. Аналогије и кореспонденције Петковићеве прозе, с једне, и (нео)платонистичке, односно хришћанске мисли, с друге стране, анализирани су са жељом да се укаже на њихове семантичке и наративне импликације у ауторовим текстовима.

Показано је како су сва алудирања, реферирања и цитирања у романима и приповеткама Радослава Петковића семантички заснована, а спектар асоцијација и идеја које та значењска основа обликује учествује не у заснивању чврстог ауторског става о одређеној теми, већ у пружању дијапазона ставова и могућности у којима и сâм читалац треба да се разабере.

²⁵⁶ „Да ли сте видели онај гром, господине официру, питао је Спиридон најозбљније, а Волков је ово питање радије оставио без одговора. Страшно су погрешили што су јурнули на мене, а већ се почело смиривати море; да нису хтели мени нанети зло, ништа се не би десило.“ (СИК, 90)

5. Приповедачи и приповедање у фикционалној прози Радослава Петковића

Интерпретација наративних аспеката прозе нужно је повезана са значењем текста – семантика приповедања происходи из изабраних приповедних стратегија. Питање смисла Петковић повезује управо са нарацијом, допуштајући могућност да се у наративно обликованом тексту, као нека врста хира, односно срећног случаја, јер свака радост је хировита и срећа је тек тренутак, изроди смисао који противречи расутости фрагмената и бесмислености историје, а могло би се рећи и главној опсесији књижевности – смрти.

Слична поменутом ставу је теоријска претпоставка Франца Штанцла, који у књизи *Типичне форме романа* истиче како „тамо где стварност свакодневног искуства делује значењем сиромашно, без унутрашње повезаности, нерашчлањено, хаотично, књижевно обликована стварност показује смисаони склоп богат значењем“ (1987: 11).

Полазећи од идеје да у причи или роману избор наративних поступака није семантички неутралан, те да је задатак наратологије да објасни како наративна форма доприноси стварању аутономног значења дела, Женет одбацује формалистички схваћене појмове фабуле и сижеа и тврди да они у ствари „припадају предисторији наратологије“ (Марчетић 2003: 27).

Будући да су приповедачки стил и форма од пресудног значаја за процес уобличавања текста и његовог смисла (Штанцл 1987: 11), јасно је да издвајање доминантних приповедних поступака у прози једног писца може да помогне у интерпретацији његовог опуса и поетичких начела. Тако типологија романа формирана на основу издвојених позиција приповедача „открива претпоставке и услове под којима треба прихватити и разумети оно што се приповеда, води [...] читаоца ка оним апсектима дела на основу којих се оно можда и не може до краја протумачити, али који, ако постану основ или полазиште у тумачењу, увек јамче тумачу да се неће изгубити у безначајним појединостима или неважним детаљима“ (Штанцл 1987: 19).

Анализа Петковићевих наративних поступака значајним делом биће заснована на Штанцловој типологији романа, која издваја три основна типа приповедачке ситуације: аукторијалну приповедачку ситуацију, приповедачку ситуацију у првом лицу (приповедање у 1. лицу) и персоналну приповедачку ситуацију.

Аукторијална приповедачка ситуација одликује се присуством једног личног приповедача који се експлицитно оглашава у процесу приповедања, и тај процес у исто време коментарише (Штанцл 1987: 30). Будући да је у Петковићевом стваралаштву очигледан значај интертекстуалних веза остварених са књижевном традицијом осамнаестовековног романа и романескном традицијом уопште, јасно је да ће аукторијална приповедачка ситуација заузимати значајно место у ауторовој прози, посебно романима.

Приповедачи-коментатори Петковићевих романа радо и често скрећу пажњу на своје присуство, али то ипак чине контролисано и са мером, одолевајући „искушењу да буду високопарни и преопширни“ (Бут 1976: 222). Укључујући у свој (једнако благонаклон и иронијски настројен) глас не само гласове (романескних) ликова, већ и богате књижевне, културноисторијске и филозофске традиције, они „дају ширину искуства друкчију од оне што је прибавља било које друго уметничко средство“ (Бут 1976: 222), а њихов се глас одликује наглашеном полифонијом.

Значај и функционалност овог приповедачког модела не проистичу само из интертекстуалне игре и дискурзивне природе Петковићеве прозе, већ своју семантику заснивају и на представљеном ауторовом ставу према историји, који нужно подстиче коментарисање збивања и поступака ликова у иронијском кључу, некад наглашеније, некад дискретније. У том смислу се на Петковићеве романима може применити Штанцлов закључак да „аукторијални роман показује и јасан афинитет према хумористичном, ироничном гледању на свет и према поигравању илузијама живота и уметности“ (1987: 42).

Трећи систем поставки које утичу на врло важну позицију поменутог приповедног модела заснива се на поигравању жанровима, односно на њиховом пастиширању, које тражи да у тексту буде тематизовано, захваљујући чему се повезује са нивоом метанаративности у Петковићевом стваралаштву.

Четврти разлог могуће је тражити у конкретизацији претпостављеног читаоца, чију реакцију Петковић и подразумева и очекује, што је више пута истакао у интервјуима, есејима и романима.

Тако у роману *Судбина и коментари* приповедач наводи како је и најлуђем приповедачу потребан барем неки слушалац (СИК, 20), па се његово присуство додатно наглашава обраћањем, односно коментарима аукторијалног приповедача.

У тексту под називом „Писац и интервју“ Петковић је истакао како:

„[...] морамо претпоставити да се дело ствара због онога што називамо публиком, макар је схватили као скуп такође усамљених појединаца који у једном тренутку дело прихватају, који му се, у идеалном случају, препуштају. [...] Тек када наш сан буде опредмећен постаје доступан другима. Стваралаштво је увек признање, посредно али неоториво, да су нам други потребни. Зато никад не треба веровати уметнику који тврди да га публика не интересује“ (1990б: 3).

Аукторијални приповедач утиче на читаоца својим коментарима и објашњењима, а да читалац тога не мора увек бити свестан. Приповедачеве интервенције „подстичу и воде његово очекивање у вези с причом у сасвим одређеном правцу, усмеравају његово интересовање, бацају семе сумње у погледу понашања неког јунака, појачавају утисак једне а пригушују утисак неке друге сцене“ (Штанцл 1987: 38). Свако смишљено обраћање читаоцу, посебно уколико се он том приликом на одређени начин квалификује или именује (као „уважени“ или „пажљиви“) или када се пита за савет, сугерише намеру успостављања присног контакта између приповедача и читаоца (Штанцл 1987: 38).

У погледу уживања у дијалогу са читаоцем, треба истаћи да се такав приповедачки афинитет највише истиче у роману *Судбина и коментари*.

Наспрам читаоца који се драматизује, односно који се као теоријски коцепт фикционализује, обликује се и фикционална фигура аутора – „служећи се улогом аукторијалног приповедача аутор драматизује своју приповедачку функцију и даје јој фиктивни карактер“ (Штанц 1987: 35). Приповедач-коментатор је приповедач који је „од себе начинио драматизован лик на који реагујемо као што реагујемо на друге ликове“ (Бут 1976: 235).

Пети разлог важне улоге аукторијалног приповедача у Петковићевој прози је метафикционална игра, односно игра историографске метафикције, која се непрестано креће између напора аутентизације, и њеног релативизовања. Роман је, како примећује Горан Радоњић, са чиме се Петковић слаже, с једне стране „миметички облик“, који настоји да „створи илузију истинитости“ (2016: 39), али се у исто време приклања принципу игре, комбиновања поступака и наративних експеримената, чиме се илузија миметичности нарушава (2016: 40).

О аукторијалним упадицама и коментарима приповедача, Томас Ман је у есеју о свом роману *Јосиф и његова браћа* записао следеће:

„Ту се срећемо с естетичким проблемом који ме је често заокупљао. Говор који тумачи, пишчево уплитање не мора да излази из оквира уметности, он може бити њен саставни део, уметничко средство као и сва друга. Књига то зна и то казује тиме што коментарише и сам коментар. Она о себи каже да често причана, кроз многе медије преношена прича овде пролази кроз још један, у којем размишља сама о себи и почиње себе да објашњава самим тим што се одвија. Тумачење овде спада у игру, из њега не говори аутор него само дело“ (према Штанцл 1987: 37).

Цитирање Томаса Мана оправдано је и као упућивање на могуће књижевне утицаје и сагласја у домену Петковићеве вештине приповедања и одабраних наративних поступака – не

само да им је заједничка метафоричка слика „бунара прошлости“, већ је Петковић, још као млад читалац, по сопственом сведочењу, „обожавао“ књиге Томаса Мана. У интервјуу „Сви моји јунаци су путници“²⁵⁷ аутор Мана доводи и у везу са традицијом пикарског романа, помињући *Исповести варалице Феликса Крула* немачког аутора. Традиција пикарског романа уткана је (попут других романескних жанрова) у Петковићево стваралаштво, на шта је и сам аутор у поменутом интервјуу упутио, па ће анализа наративних стратегија у овом поглављу и томе посветити пажњу.

Разлике Петковићевог ауторијалног приповедача у односу на Штанцлове теоријске претпоставке уочавају се у првим романима (*Пут у Двиград* и *Записи из године јагода*), у којима се међусобно надопуњују псеудоауторијална и псеудообјективна позиција – иако приповедач приповеда у 3. лицу, скреће пажњу на приповедање, коментарише збивање и посредује метапоетичке коментаре, није реч о приповедној инстанци изван наративног света, већ о приповедачима који су учесници и сведоци догађаја, само прерушени у објективне приповедаче. Због тога њихово приповедање није свезнајуће и не може да читаоцу гарантује „истинитост“ исприповеданог. На то упућује и Штанцл, наводећи да текстови у којима се приповедач открива као непоуздан сугеришу посебну и скривену игру са епистемолошким аспектом ауторијалног приповедања (1987: 47).

Тек у романима *Сенке на зиду* и *Судбина и коментари* Петковићеви приповедачи постају прави ауторијални приповедачи – они стоје изван приказаног света (реч је, дакле, о хетеродијегетичким приповедачима), оглашавају се кроз чин приповедања и постају предмет интерпретације (Штанцл 1987: 35), али и даље одржавају епистемолошку сумњу.²⁵⁸ Приповедач романа *Савршено сећање на смрт* пре би се могао описати као класични хетеродијегетички него као ауторијални приповедач, будући да он, осим имплицитно – начином на који у наратив инкорпорира преузету, цитирану грађу и уступа место хомодијегетичком приповедачу Филариону – не скреће пажњу на своје постојање, не обраћа се читаоцу и не фикционализује своју позицију.

Да би се стигло до ауторијалне позиције која је одвојена од приповедања у 1. лицу (што је очигледно у роману *Судбина и коментари*), а чији се интензитет временом смирује, ублажава (у роману *Савршено сећање на смрт*), било је неопходно проћи кроз приповедна поигравања и измене перспектива у прва два романа.

У роману *Пут у Двиград* осцилира се између позиција (псеудо)ауторијалног приповедача и приповедачке ситуације у првом лицу (али су оне обједињене у гласу истоветног приповедача), што одговара природи наратора који приповеда о својој младости/прошлости и који је учесник и сведок наративних догађаја. Како сматра Кете Хамбургер, разлика између романа у 3. и романа у 1. лицу је разлика између *миметичког*, односно *фикционалног* рода (боље рећи модуса) и лирског, тј. егзистенцијалног, па тако роман у трећем и роман у првом лицу припадају различитим онтолошким нивоима у књижевности (према Штанцл 1987: 53).

Приповедачка ситуација у првом лицу према Женетовом мишљењу указује на разлику између онога који доживљава и онога који интерпретира доживљено, што је доведено у везу са Прустовим књижевним стваралаштвом у којем је свако уметничко дело „производ овог двоструког рада свести, доживљавања и анализе доживљеног, а најприкладније средство за репродукцију такве свести је удвојено приповедачко ‘ја’, оно које прима утиске и оно које те утиске накнадно разјашњава“ (Марчетић 2003: 79).

Удвојеност приповедачког „ја“ у прва два Петковићева романа наглашена је, готово буквализована, наративном позицијом приповедача који приповеда у трећем лицу о сопственом егзистенцијалном искуству.

²⁵⁷ В. <https://www.laguna.rs/laguna-bukmarker-radoslav-petkovic-svi-moji-junaci-su-putnici-unos-1048.html>

²⁵⁸ „Карактеристично обележје ауторијалне приповедачке ситуације је и јасно дистанцирање приповедача од приказаног света. Пресудна специфичност његовог мисаоног склопа је поље тензије које се ствара између једног и другог.“ (Штанцл 1987: 40)

Та се перспектива смењује приповедањем у првом лицу у четвртом и петом поглављу романа *Пут у Двиград*, онда када приповедање доспе до непосредног искуства сада већ зрелог приповедача и када треба да се открију бар неки увиди до којих је стигао – а ти се увиди тичу Calderonijевог фалсификаторског подухвата, затим односа према ужасу који је то изазвало код историчара Антонија Ловаса и, у крајњој линији, сопствене тренутне егзистенцијалне позиције, што сам крај поглавља „Ја“ боји светлим тоновима.

У роману *Записи из године јагода* ретка су места на којима се чује приповедачко „ја“, и то у форми управног говора – што се најчешће дешава на семантички значајним местима, онда када приповедач потврђује страх од смрти и своје неповерење у аутентичност и пуноћу међуљудских односа.

Псеудообјективно приповедање, прерушено приповедање у 1. лицу, чува неке важне особине овог приповедног модела – личност приповедача остаје предмет приче, као и његов положај у приказаном свету и став према исприповеданим догађајима. Псеудообјективност се огледа и у чињеници да се свет романа „дживљава кроз осећање“ (Штанцл 1987: 58), што није карактеристична особина ауторијалног приповедања.

Могуће је да се Петковић одлучио за псеудообјективно приповедање у прва два романа због чињенице да његови приповедачи не могу да спознају или прихвате себе, односно себе у свету, а то је особина романа у првом лицу – у њему „човек покушава да схвати самог себе, да себе дефинише, да повуче граничну линију између себе и своје околине“ (Штанцл 1987: 69). Такође, приповедач у првом лицу „преузима од ауторијалног приповедача способност да успоставља поредак и вредности“ (Штанцл 1987: 70), што такође унеколико оправдава псеудообјективну позицију приповедача у прва два романа.

Када приповедачко „ја“ доминира у односу на доживљајно „ја“, приповедачка позиција окреће се више у правцу наративног савладавања приче и метанаративних рефлексива, мање у правцу интензивног и занимљивог тока радње и аутентичности описаних ликова (Штанцл 1987: 71), што, уз утицај особених стања свести сликара Видака, у роману *Записи из године јагода* у потпуности оправдава изабрани приповедни модел.

5.1. Загонетност приповедања у роману *Пут у Двиград*

Приповедање у роману *Пут у Двиград* започиње псеудоауторијалним приповедањем које скреће пажњу на себе и није свезнајуће; оно доминира првим поглављем романа – „Хроником града Двиграда“ – где је саобразно пастиширању хроникалног жанра, односно очекивано у процесу обликовања псеудохронике, приповедања о нечему што се могло збити (а ту посибилност потврђује завршно поглавље – „Легенда о граду Двиграду“).

Као једно од најзначајнијих обележја приповедача-хроничара издваја се лична заменица „ми“, коју он (у различитим падежима) доследно користи, и која остаје знак распознавања наративне инстанце. Управо на основу те заменице могуће је закључити да исти приповедач приповеда и 3 наредна поглавља („Он“, „Антонио Ловас“ и „Ивана“), док у 4. и 5. поглављу („Трактат о сећању“ и „Ја“) долази до промене и приповедања у 1. лицу.

У свом првом роману Петковић на изванредан начин жели да поремети хронолошко ређање збивања; „Трактатом о сећању“ приповедач се враћа у најдаљу прошлост, доба детињства, које претходи збивањима предоченим у 2, 3. и 4. поглављу романа; након тога „Легенда о граду Двиграду“ све представљено, временски, егзистенцијално и онтолошки, доводи у питање, док успостављена хронологија губи на значају.

Назначена промена приповедачке позиције има два важна разлога – наиме, у прва четири поглавља романа, у којима наратор приповеда о свом младићком боравку у Двиграду, мешају се утисак дистанцираног и објективног приповедања са свешћу читалаца да је приповедач у исто време и учесник и сведок догађаја. Ова дистанцираност у односу на себе самога произлази из уверености да о себи некадашњима (из периода детињства и младости) није могуће много знати, што је наговештено „Трактатом о сећању“.

Будући да у том поглављу приповедач сања своје детињство, могуће је закључити да се читалац сусреће са особеним стањем свести које је Петковић описује као *инфантилну регресију*, а које упућује на чињеницу да онај ко себе сања као дете у одређеној ситуацији не може још увек у пуној мери схвати и објасни предмет свог сна. Та дистанца, та двојност бића, разлика између онога ко је био учесник догађаја, који припадају младости приповедача, и самог приповедача, приповедачког „ја“, који је са Двиградом раскрстио једном заувек, наглашена је одабраним приповедним моделом.²⁵⁹

Проблем инфантилне регресије потврђују наредни редови:

„Немам ништа од тог сна, ни од тог биоскопа, нешто ми је празно, недостаје ми, а не умет да кажем, можда никада нећу ни умети да кажем шта. Страх ме је оваквих повратака, куда повратак ако тамо ничега нема, отварање врата иза којих је празнина, корак у глупо, непотребно, па зато сасвим заслужено поломљен врат, али ме, ипак, превари нека фотографија или неки сан“ (ПУД, 133).

Већ у првом роману немогућност обликовања „црвене нити“ која ће повезати прошлост и садашњост, чини да се свако сећање које би рачунало на дубину и дијахронију увида претвара у плошни тренутак садашњости који нема своју залеђину. Значај, али и тегобност ове спознаје наглашени су и приповедањем у којем се приповедач обраћа себи самом, као да сам себе убеђује, али и наветује, и користи несвакидашње 2. лице у приповедању: „[...] ничега се ти не сећаш, све што називаш успоменом повод је само за говор – увек садашњи“ (ПУД, 134). Удвајање и раздвајање временских равни пројектује се на удвајање и проблематизовање идентитета што своје реперкусије има на приповедање, па се тако у „Трактату о сећању“ читалац сусреће и са током свести, и оваквим редовима: „[...] којих њих? Ваљда нас, бобија и мене?“ (ПУД, 136); „док он (ја?) узвикује из савршено непознатих разлога уместо на матерњем српском на енглеском [...]“ (ПУД, 137).

Интересантно је приметити да се смена приповедачке позиције – враћање приповедању у 3. лицу – дешава и у поглављу „Ја“, у делу који се односи на нарацију о првом сусрету са смрћу, односно спороводом, чиме се успоставља дистанца у односу на саму смрт, негацију живота: „[...] изведено у послеподневну шетњу, дете корача крај своје мајке и изненада на углу где се оглашава репертоар биоскопа, на прелазу између пекаре и јувелирске радње, угледа и одмах схвати, сада поузданим инстинктом човека, значење и опасност поворке што је искрсла из побочне улице“ (ПУД, 155).

Дупла дистанца огледа се у чињеници да се приповедач не дистанцира само у домену времена, па се разлаже на доживљајно и приповедачко „ја“, већ се дистанцира и у домену фокализације, преузимајући перспективе других јунака да би себе боље сагледао. У исто време, измене фокализације могу се разумети као пример наративне игре којом се мистификује сама позиција приповедача, а управо ће склоност ка приповедној игри бити главно обележје свих Петковићевих приповедача.

²⁵⁹ Сличан начин на који се представља проблем идентитета постоји и у роману *Судбина и коментари*. Волков у сновима или виђењима сусреће себе самог (оног који је био некада): „Добро се сећао једног имена, једне личности која га је, чинило му се, непрестано пратила; тај се звао Павле Стојановић. И Волкову је, наравно, било сасвим јасно да се звао управо онако како су њега самог називали у детињству [...]. [...] био је то одрастао мушкарац, али некако без лица – или то лице Павел Волков није био у стању да упамти“ (СИК, 249).

Тако се поред евидентних примера фокализације која је у вези са перспективом приповедача,²⁶⁰ могу издвојити и примери у којима је он објекат фокализације других романескних јунака.²⁶¹

Игра ауторства, условно речено, у првом се роману одвија и на наративном и на тематском плану – на наративном плану реч је о односу имплицитног аутора и псеудообјективног приповедача, затим приповедачког и доживљајног „ја“, док је на тематском плану она везана за загонетку Calderонијевог ауторства.

Роман *Пут у Двиград* одликује богатство приповедних стратегија – он представља читаву малу ризницу приповедачких позиција и модуса (то су: псеудообјективно приповедање, елементи персоналног приповедања, ток свести, унутрашњи монолог, слободни индиректни говор, измене фокализације и тако даље). У исто време, реч је о наративу који пружа увид у постмодернистичку трансформацију жанрова – у првом реду хронике.

Како приповедач открива, „Хроника града Двиграда“ директно произлази из записа историчара Антонија Ловаса, који, опет, као један од важнијих елемената садрже хронику споменика ренесансног песника Ивана Ветручића, али и сумњу у истинитост свега што је било тема истраживања.

Читаоцу ће до краја романа бити јасно са каквим се поражавајућим сазнањима сусрео Ловас, а најтеже је свакако то да споменик није извајао никакав уметник, већ скитница гипсар Batista Calderoni, и то по узору на сопствени лик. Међутим, у романескној „Хроници“, којој приповедач даје облик и одређује садржај, Ловасова сазнања су скривена, замаскирана, чиме приповедач, на изванредан начин, наставља да храни заблуде које припадају историографском дискурсу, односно тим пропустима као да жели да укаже на чињеницу да ће историографски дискурс увек на изванредан начин изневеравати истину.

Приповедач неистинитост „Хронике“ открива у поглављу „Ја“ (она се међусобно огледају), што утиче на читање романа – читалац тек са накнадним знањем може да на оптималан начин разуме поигравање жанром хронике на самом почетку текста.

Тако приповедач у поглављу „Ја“ открива како не само да је све у вези са претпоставкама о Calderонијевом стваралаштву била забуна, него се у питање доводи и

²⁶⁰ „Пут. Перон препун људи који ужурбаним ходом траже свој вагон, премда је до поласка преостало још двадесет минута, безбројни кофери, торбе, ташне, завежљаји маштовито направљени, тражење резервисаног седишта. Пут: вагон којим иде сударајући се са зидовима због заносења, уснутих људи у ходнику које прескаче; ноћне станице, дозививање оних што тек треба да уђу, чији трк посматра са прозора, из безбедности свога купеа, отварање врата, има ли слободног места, затварање и шум, отварање суседног купеа.“ (ПУД, 18–19)

Или: „Свитало је. Умор је савладао Ловаса и он заћута. Из мрака се помаљало све дотад скривено: брежуљци обрасли штурим растињем, камене двиградске куће и њихови кровови начичкани оцаима, што су из даљине личили на стражаре старих замкова, и море, хладније боје но што се током дана могла видети“ (ПУД, 35).

Такође и (у ноћи земљотреса): „Лустер је сад мировао. Последњим трзајима хемијска оловка се скотрљала са стола и пала на под; али, немир и побуна ствари заразе и унезверу људе. Гласови страха, најпре усамљени и појединачни, почели су се скупљати и надјачавати у све снажнијем, вишегласном и какофоничном хору: земљотрес, земљотрес, кричао је неко из поткрвља, шта је ово, шта ово би, земљотрес, терцирао је глас прекопута, бежи, иди, деца, кола, земљотрес, викао је неко разбуђен схватајући, хоћу кући, запомагао је женски глас, земљотрес, шта да радимо, ма пусти ме, барабо, кажем ти да хоћу кући“ (ПУД, 39–40).

²⁶¹ „Ловас потом подробно описује земљотрес, узбуну, шарену гомилу избеглица на улицама, сусрет са једним својим ‘младим пријатељем’ (израз је Антонија Ловаса) који је, судећи по ранијим забелешкама, дуго био његов највернији слушаца. Сусрели су се крај Ветручићевог споменика, али га је тај момак убрзо ‘ненадано и помало неуљудно’ напустио, те је Ловас остао крај споменика колебајући се да ли да се спусти као обали или врати кући [...]“ (ПУД, 84 – 85)

У поглављу о Ивани: „Тада је пошла за Двиград, ушла у аутобус, запазила једног младића још на улазу, он је запазио њу [...]“ (ПУД, 93). Такође и: „[...] онај што је причао изгледао је врло задовољан због тога [...]“ (ПУД, 98); „[...] казао је ономе што је допутовао тога дана [...]“ (ПУД, 100) и тако даље.

постојање ренесансног песника Ветручића, који је био основа наде и уверења Антонија Ловаса у могућност успостављања дијакхронијског и смисленог континуитета:

„Први пут сам, ишчитавајући записе Антонија Ловаса, сазнао да списи које смо и ја и цео Двиград сматрали аутентично Ветручићевим, који су се под тим називом налазили у Завичајном музеју, да то они нису били мада су неки, вероватно, потицали из периода пре куге. Можда је неке записала рука Ивана Ветручића, ако је та рука, од меса, ноктију и костију, а не бронзана која блуди над тргом, заиста постојала. Нема доказа за, као што их нема ни против“ (ПУД, 165).

И у овом случају се, као и у вези са успоменама – фотографијама, мисао о „бунару прошлости“ претаче у плошни тренутак садашњости:

„Све је то могло али није морало бити, и споменик што се уздиже на тргу Ивана Ветручића беше ли у славу некадашње двиградске величине или садашњег сна о њој, исказаног сном *Batiste Calderonija*? Ту је лежала горчина последњег Ловасовог питања, сумње којом се све окончава, да ли је Иван Ветручић икада постојао и да ли икада бејаху добра двиградска времена? Сумња која и у мени тиња, мада сам се, поучен судбином свог несрећног пијатеља, одавно одрекао покушаја да то решим“ (ПУД, 167).

Када Ловас сазна да је Ветручићев лик на споменику у ствари идеализовани аутопортрет *Batiste Calderonija*, он осећа ужас, али сам приповедач, како је већ речено, за овакав *Calderonijev* поступак има разумевање (назива га „отиском сна“ (ПУД, 149)) и на изванредан начин, посебно у првом поглављу, чини исто – он не открива да је постојање Ветручића за самог Ловаса остала енигма, као ни то да је *Calderoni* био обичан гипсар. Аутор „Хронике“ је приповедач, а не историчар и зато он свесно пише псеудохронику, иако за основу има записе савесног историчара. Будући да „Хроника града Двиграда“ настаје у процесу приређивања Ловасових записа, у њој се стапају две перспективе, два гласа, две свести и истине, баш као што се то дешава и у поглављу „Ја“ – оба пута победа припада приповедачу:

„То би можда врло скраћена, а можа не и довољно, била историја града Двиграда. Антонио Ловас би је сматрао прекратком и свакако би замерио – вероватно, са огорчењем. Он, међутим, неће имати прилику да је прочита. Ма каква нас осећања обузимала при сећању на Ловаса, приморани смо да признамо једну сопствену суровост: грижу савести прилично умирује што неће бити његових замерки. Сви подаци садржани у двиградској хроници, сва сазнања имају само један извор – Антонија Ловаса. Али смо ми одговорни за њен облик и дужину, и то нам се чини најважнијим. Тако она, ипак, припада само нама [...]“ (ПУД, 14).

Приповедачко поигравање хроникалним жанром одвија се у роману на више равни. Иако се поштује поступак прегледног представљања историјских збивања у хронолошком следу, као и ослањање на постојеће изворе, у овом се поглављу свесно, што сам приповедач наглашава, модификује постојећа грађа – што је поступак на који Петковић, избором хроника које укључује у романескне текстове, често скреће пажњу, а што је, опет, основ изневеравања чињеничних истина у многима од њих.

Тако се у приповедачевој хроници, како је већ поменуто, *Batista Calderoni* назива вајарем, а постојање Ивана Ветручића се ни на који начин не доводи у питање, што није случај са мислима које је Ловас оставио у својим записима, као ни онима које муче приповедача. Будући да ова хроника настаје у 20. веку, било би очекивано да може представљати поуздани извор, међутим читалац схвата да се то од овог поглавља не може очекивати. Иако приповедач користи за научни стил карактеристично 1. лице множине („ми“), он, у исто време, тај стил изневерава сентименталним упливима и нетипичним размишљањима, односно примерима које наводи. Такође, он на пар места сугерише и извесну непоузданост сопственог текста и коришћеног извора.

О томе, на пример, сведочи следећи цитат:

„Први поуздани историјски подаци везани за Двиград говоре нам да се у њему, то јест на његовом данашњем месту, налазио логор једног дела IV легије Римског царства (или, можда, Седме, како је бар упорно тврдио Антонио Ловас). Поуздано се не зна, али се са доста сигурности претпоставља да се много раније ту налазило насеље и истовремено склониште гусара [...]“ (ПУД, 5–6).

У цитираном пасусу се после недвосмислене, експлицитне примедбе о колебњу у вези са историјским чињеницама, крије варљива игра приповедача, који до краја одбија да се легитимише. Не само да роман поставља замку са питањем ко је приповедач романа, већ читаоце суочава са двоструком перспективом, односно двоструким претпоставкама и истинама о одређеним догађајима и ентитетима.

Такође, приповедач грешни и наводи да се Двиград први пут јавно помиње 1142 „у канцеларијским списима неког великаша Светог Римског Царства“ (ПУД, 9). Међутим, познато је да се Двиград у историјским изворима први пут помиње 879. године, у оквиру смене надлежних бискупија. Својеврсни анахронизам је и помињање отварања рудника 1936. године, будући да се коначан престанак живота људи у двиградском каштелу везује за прву половину 18. века, али је сваки овакав поступак само допуна и потврда фикционалне игре и стварања једне псеудохронике.

Приповедач користи изразе какви су: „ако се добро сећамо“ (ПУД, 6) или „нама остаје само да нагађамо“ (ПУД, 8). Поред тога, евидентна је намера наратора да његов текст не буде тек „једнолично сведочење о виђеним и преживљеним страхотама“ (ПУД, 8), што већина историографских текстова, према његовом мишљењу, јесте.

У приповедању о младости могу да буду сачуване и заблуде младости – па је зато у поглављу „Он“ Calderoni и даље мало познати вајар, а не пијачни продавац, гипсар и подводач. Осим тога, одржава се и убеђење да је лик на споменику идентичан лику славног двиградског ренесансног песника: „Споменик је био дело мало познатог вајара Batiste Calderonija, родом из околине Напуља, а приказивао је Ветручића“ (ПУД, 27–28).

Приповедач као хроничар је оправдање и за следеће редове у тексту који би требало да се одликује дистанцираношћу и објективношћу:

„Онај ко ово посматра, уз поподневну кафу на тераси хотела ‘Belle vue’, са мало сањарских склоности може пожелети да одједном угледа читав низ малих брзих лађица са косматим капетанима оденутим у животињску кожу. Та романтична идеја је већ искоришћена у некој вишеземаљској копродукцији, *Гусарима Јадрана*; у том су филму, ако га се добро сећамо, једина вредност били леви пејзажи двиградског залива и изглед неких хероина“ (ПУД, 6).

Хроничарско „ми“ у наставку романа у потпуности губи објективни предзнак и задобија емотивну ноту – о томе сведоче следећи примери: Двиград је „наш град“ (ПУД, 10, 11); црква Свете Софије је „превелика за наш град у каснијим вековима“ (ПУД, 22); „Нашим су грађанима ови часови били врло мучни“ (ПУД, 63); „у нашем граду Batista Calderoni се појавио 1858“ (ПУД, 78) итд. За разлику од онога што би се могло закључити о заменици „ми“ у контексту „Хронике“, она у роману упућује на хомодијегетичког сведока и учесника догађаја, на емотивни доживљај прошлости и града, који приповедање о њима боји субјективним тоновима.

Хроника је жанр на рубу, може бити књижевни жанр, али исто тако може бити и историографски текст – оправдано је претпоставити да би Ловасова хроника била писана као историографски текст, док је приповедачаева „Хроника“ евидентно фикционализована.

Интересантно је, такође, да су некадашње хронике (посебно античке и византијске) у своје текстове интегрисале предања, митове, односно библијска предања, док се у роману *Пут у Двиград* поглавље „Хроника града Двиграда“ директно супротставља последњем поглављу – легенди о његовој пропасти, које припада надређеном, хетеродијегетичком приповедачу

(Вејн Бут би га назвао имплицитим аутором) и проблематизује смисао саме „Хронике“, потирући садржај целокупног романа.

Завршно поглавље романа у потпуности мења доживљај свега што је читалац до тада прочитао. Иако је реч о легенди, апсурдно, на крају изгледа да је само легенда о пропасти града Двиграда (условно) истинита – њену истинитост потврђује археолошко налазиште у близини Канфанара које је и сам писац посетио.²⁶² С друге стране, односно с аспекта фактографске истине, управо легенда чини да уводна хроника (града Двиграда) постане оно што јесте – тек измишљена, фикционализована хроника, као што се и приповедање о индивидуалној судбини разоткрива као фикционално сведочанство. Већ поменути сличности које је Радослав Петковић уочио између своје прве и четврте књиге (у погледу исписивања једне могуће историје), ваља размотрити и у вези са важном мотивском везом – реч је о мотиву куге.

Легенда о томе како је куга због неправедности и злобе Двиграђана уништила њихов град настала је по моделу многих сличних културноисторијских и есхатолошких легенди, односно предања, али и назначила настанак новог, данас реално постојећег места – Канфанара. Међутим, куга је у овом случају и мотив који, попут вејавице, земљотреса или активираниог вулкана, треба да укаже на пропаст која вреба човека, на „чудан хир судбине да уништи све што је изгледало најчвршће и најздравије“ (ПУД, 30), на деструктивни детерминизам људске историје, што је, између осталог, тема *Извештаја о куги*.

5.2. Збирка приповедака *Извештај о куги* – једна измишљена историја

На композиционом плану *Извештај о куги* карактеришу особине уочене у романима који су јој претходили.

Реч је, на првом месту, о структури која рачуна на континуирано огледање и допуњавање, односно надовезивање саставних делова целине, као и на мотивско варирање. Композиција збирке и њени хронолошки обухвати, односно границе кореспондентни су са садржајем и структуром прве приповетке – „Призорима из Петстогодишњег рата“. Обе обухватају временски период од ренесансе (друга половина 15, односно сам почетак 16. века) до пројектоване будућности у лику научнофантастичне антиутопије, што представља визију света који се креће у смеру који диктира деструктивни историјски детерминизам. Такође, и збирка и уводна приповетка састоје се од целина које могу да функционишу самостално, али које тек у међусобној кореспонденцији и опализацији значења граде пуноћу утиска и богатство семантичког захвата (уп. Обрадовић 2004: 117). Визија људске историје која проистиче једнако из целокупне збирке као и из уводне приче може се описати као „језива и бесмислена“ (Обрадовић 2004: 115).

Шеснаести век, као почетак збивања о којима се приповеда у „Призорима из Петстогодишњег рата“, а самим тим и у читавој збрици могуће је довести у везу са већ представљеним интересовањима аутора за епоху ренесансе, која у Петковићевом стваралаштву има статус симбола преломних времена и збивања, када човек престаје да верује у хармоничност света и јединственост истина.

Семантичке подударности у погледу односа између прве приче и целокупне збирке заснивају се на томе да се обе могу описати као замишљене историје, у којима се уочава поступак „историзације фикције“ (Обрадовић 2004: 118). Реч је, дакле, о псеудохроникама,

²⁶² „Да је куга уништила Двиград, потврђују и историјски подаци. Имена су несигурна и неизвесна, те се Двиград назива и Двоград; као најзначајније у вези са њим, помиње се рушевина ранохришћанске базилике Свете Софије из које су, по селидби двиградског капитола, пренесени у канфанарску цркву многи вредни примерци ране средњовековне уметности. Онај који је све ово исприповедао беше заинтересован да их види, али му то није пошло за руком. Кад год се нашао у Канфанару, црква је била закључана.“ (ПУД, 170–171)

чијим обликовањем управља наглашена хроничарска интенција, односно свест, усмерена ка изворима, који се, с једне стране, представљају и обликују као документи, док се, с друге стране, илузија документарности разобличава, упућивањем на њихову фикционалну природу.

Извештај о куги већ насловом открива загонетност фикционализованог документа, јер сам појам „извештај“ претендује на фактографију, у чије наводе и закључке (а у вези са природом збивања, њиховим узроцима и последицама) не треба сумњати. Та се илузија даље гради насловима прича који су осмишљени као део архива: у њима се помињу призори – одломци из хроника, извештај, мемоари („Харонови мемоари“), историја („Кратка историја бесмртника“), док се насловом пете приче упућује на биографски жанр („Петар Влатковић. Живот и дело“).

Међутим, документарност и (фактографска) истинитост ових прича проблематизује се на више начина.

У „Извештају о куги“ читалац се сусреће са ограниченим увидом у збивања хомодијегетичког приповедача, учесника и сведока догађаја чији смисао не може да разуме и који га надилазе. За разлику од онога што се од једног извештаја очекује, „Извештај о куги“ замишљен је као текст који једино може да сведочи о томе да се оно што се догодило не може објаснити, да су узроци и последице догађаја за њиховог посматрача и записивача остали тајна. Парадоксално, управо је поверење у разум и математичке принципе, који претендују на објашњење стварности, оно што је самог јунака-приповедача одвело у заблуду. Отуда је идејна поента „Извештаја о куги“ да је једина истина и највећа мудрост до које се може доћи та да је сваки људски напор, па и живот сâм – грешка.

Садржај „Харонових мемоара“ као легитимног, валидног документа проблематизује се причом „Живот и дело. Петар Влатковић“, у којој се овај ренесансни мислилац, писац и научник представља као аутор утопије *De urbe Heliopoli (О граду Хелиополису)*. Будући да се у шестој фусноти Влатковићеве „биографије“ описује однос према мртвима у идеално замишљеном граду, који идејно и тематски кореспондира са „Хароновим мемоарима“, поставља се питање ауторства ове приче, и тиме се наглашава управо њен фикционални, текстуални карактер.

Циљ мемоара је „описивање историјских, друштвених, политичких и културних збивања у којима је аутор непосредно учествовао или је био њихов сведок“ (РКТ 2007: 423). Такође, посебну аутентичност мемоарима „даје ауторов коментар који расветљава узроке, последице и околности под којима су се одиграле одређени догађаји“ (РКТ 2007: 423).

Поред чињенице да Харонови мемоари не настају уз потребну временску дистанцу у односу на догађаје које описују (што би омогућило валидност закључака), жанр мемоара проблематизован је и у смислу оцена, објашњења и увида њиховог аутора – хомодијегетичког приповедача Харона.

Проблематизација његових мемоара повезана је са питањем перспективе, односно природе утисака и закључака које документарна грађа може да понуди будућим генерацијама, посредујући им тако одређену (идеолошки обојену) слику прошлости. Јер – евидентно је да се Харонови закључци не могу подударати са оним што читалац може да наслути из предложеног текста. У причи „Харонови мемоари“ концепт кредибилности и веродостојности фактографске грађе иронизован је јер је Харон тек послушник једне тотализујуће концепције која је неодржива, а не њен освешћени и поуздани коментатор. Покушај потпуног елиминисања мисли о смрти и ње саме из живота људи представља неоствариву замисао. Жеља да се постигне немогуће повезана је, парадоксално, са идејом „да људску срећу и добробит превасходно гарантује чврста и добра организација, врло прецизно, тако рећи математички испланирана“ (ИОК, 58).

У фусноти број 12 приче „Петар Влатковић. Живот и дело“ наводи се како су постојале и извесне претпоставке да је Влатковић био аутор кратког дела *О куги*, што га повезује с анализираном причом „Извештај о куги“, и уопште Петковићевом првом приповедном збирком. Тако се насупрот брижљивом обликовању илузије о документима и фактографским

чињеницама, гради слика текстуалне стварности – текстова који настају из других текстова и поводом њих.

Поменути утисак појачан је ликом загонетног Владимира Стефановића, неименованог јунака приче „Дечак са реке“, који се интенционално представља као историчар у чијем је писму пре могуће уочити елементе фикционалног, односно романијерског дискурса, што доказује петнаеста по реду фуснота приче.

Не само да је лик из приче „Дечак са реке“ него је Стефановић и могући аутор приповетке „Док Плима траје“, јер је „у његовој рукописној заоставштини чак пронађен спис који је назначен као ‘футуролошко изучавање’, а који много више личи на научно-фантастични роман (*На рубу космоса; студија о проблемима цивилизација остварених на великим удаљеностима од цивилизацијских центара*)“ (ИОК, 68).²⁶³

„Кратка историја бесмртника“ замишљена је као сажети преглед настанка, развоја и слома идеје о досезању бесмртности, а илузија документарности заснива се на чињеници да се читава „Историја“ темељи на „документу“ – беседама (које се именују и као „приповести“) инжењера А. Н.-а, оснивача и идејног вође секте Бесмртника у комунистичкој Југославији.

Као и у другим причама збирке *Извештај о куги*, и у овој се помињу реални историјски догађаји и појаве (на пример пробој Сремског фронта, борбе око Шида, Резолуција Информбироа, Голи оток), али се, насупрот томе (као и у Петковићевим романима) чињенична истина изневерава. Тако се руском математичару Лобачевском приписује ауторство књиге *Вера у Русији*, што није случајно јер је ово само један од многобројних примера међусобног спајања и огледања рационалног и мистичког аспекта, природних наука и арационалне спознаје. На поменуто игру асоцира и (у раду већ поменуто) цитирање Паскаловог записа из 1654. године. И не само да се (измишљена) књига помиње, већ се у „Краткој историји бесмртника“ цитира један њен део.

Као и у случају „Харонових мемоара“, и у наслову ове приче могуће је уочити јак иронијски набој. Насупрот детаљном представљању развоја једне идеје и делатности њоме инспирисане стоји упечатљив придев „кратка“ – није реч само о сажетом прегледу, већ пре о неодрживости илузије да се смрт може надвладати. Управо је та идеја оно суштинско што спаја „Извештај о куги“, „Харонове мемоаре“ и „Кратку историју бесмртника“.

У прича „Петар Влатковић. Живот и дело“ уочавају се неки од већ представљених и за читаву збирку карактеристичних поступака, којима треба да се обогати и оснажи игра између фикционалног и историографског дискурса.

У њој се инсистира на научном стилу и апаратури, али се, у исто време, елементи научног приступа мистификују и разобличавају. Тако се, с једне стране, као извори знања о биографији и библиографији Петра Влатковића наводе историјске личности (Ватрослав Јагић, Петар Колендић, Милош Црњански, Апендини), али им се приписују измишљене књиге или непоздани, тајанствени извори, чиме се поиграва документарношћу саме приче – цитати су тек псеудоцитати, а научна апаратура је псеудонаучна (в. Обрадовић 2004: 118). Историјске личности представљају се и као настављачи Влатковићеве мистичке идеје и праксе – реч је о Хелени Блавацки и Рудолфу Стајнеру.

Петар Влатковић замишљен је као мистични ренесансни авантуриста, научник, филозоф и књижевник, који се укључује и у политичка, односно историјска збивања. Његов је лик замагљен будући да су неки од најважнијих извора знања о Влатковићевом животу и делу доведени у сумњу. Један од њих је поменути Владимир Стефановић, а други такође измишљени историчар – Ђанбатиста Пинсијано, Влатковићев савременик, чију књигу Апендини користи, али не именује. Тако је најстарији извор података о ренесансном пустолову познат тек из друге руке, и истраживач се суочава са недостатком „адекватног научно-критичког апарата“ (ИОК, 52).

Сам текст обилује фуснотама, што јесте одлика научног стила, али се у оквирима псеудобиографије њихова улога мења и оне постају начин међусобног повезивања, мотивског

²⁶³ Уп. Обрадовић 2004: 119.

уланчавања и прожимања читаве збирке, при чему се поједине приче сада представљају као цитати, као текстови преузети из других књига, чиме се још једном показује да књижевност настаје из већ постојећег књижевног дискурса, из других текстова.

Још једна занимљивост те псеудобиографије је што она остаје незавршена, отворена, шта се са јунаком десило – остаје тајна (што је евидентно модел који се понавља у Петковићевој прози). Једино је познато да се није вратио у свој родни град – такође карактеристично за Петковићеве јунаке.

Финале биографије везано је за псеудоисторичара Владимира Стефановића, који је убеђен да разрешење Влатковићевог животног пута налази у путописима Евил-Челебије (алузија на отоманског путописца Евлију Челебију), који пише о лекару исламске вероисповести Хатвани-Ахмед ефендији, који живи у Београду.

Очигледно је да се реферирању на садржај збирке *Извештај о куги* придружује и реферирање на целокупан Петковићев опус, што ову причу чини и својеврсном антиципацијом књига које ће бити објављене након 1989. године, али и доказом о иницијално успостављеном тематском систему који је временом материјализован у конкретним делима. Владимир Стефановић истраживао је и живот Ђорђа Бранковића, Петар Влатковић написао је *De felibus* (уп. Обрадовић 2004: 119), а интересовао се и за езотеричне списе и тумачење езотеричних традиција (ИОК, 69), чиме се најављује роман *Савршено сећање на смрт*.

Остале приче такође имају улогу у специфичном функционисању ове псеудохронике – једна је замишљена као лично сећање, лични извештај о пропасти утопијске идеје о могућности постојања ван оквира историјских токова („Моје игралиште за голф“), друга је такође врста фикционалне биографије која своју пажњу усмерава ка кључним тренуцима промашеног живота и (у контексту рачунања на причу о Петру Влатковићу) представља биографски исечак из живота Владимира Стефановића („Дечак са реке“), док трећа („Док Плима траје“), иако са наглашеним елементима научне фантастике (у обликовању хронотопа и дешавања), представља „реални“, очекивани, директни наставак „Призора из Петстогодишњег рата“, па је и сама спојена са псеудодокументарним дискурсом, као његов наставак. Елементи фантастике у овој причи имају наглашени алегоријски карактер, баш као што је то случај и са целом збирком.

Тако се у *Извештају о куги* илузија документарности, веродостојности и чиста фикција непрестано преплићу, а њена уводана прича на суженом, сведеном простору открива исту намеру поигравања претпоставком о истини и њеним релативизовањем. Као и читава збирка и прича „Призори из Петстогодишњег рата“ реферира на одређене изворе; као и у случају збирке, реч је о фикционалним изворима, а на њихову фикционалност упућује се отвореним анахронизмима и историјским немогућностима. За разлику од осталих прича збирке, у којима се већином помињу историјски догађаји и атмосфера појединих периода, посебно оног који је наступио након окончања Другог светског рата, у првој причи се загонетно алудирање на историјске догађаје преплиће са евидентно измишљеним збивањима.

Читава збирка треба да докаже исправност једне од понуђених претпоставки о Петстогодишњем рату (из прве приповетке) – реч је о Доктрини радикалне перманентности, која сукобе и ратове описује као континуирано, перманентно стање људске цивилизације. У првој целини приповетке помињу се догађаји, односно теорије какви су Петстогодишњи рат, Цариградски изазов, Ахенски мир, Заузеће Дамаска, Косовски инцидент, Римски заплет – од којих многи имају еквивалент у званичној историји и представљају алузије на њих.

Фикционална хроника прве приповетке фикционалном се може назвати из више разлога: њен смисао происходи из колажно повезаних фрагмената, односно пасажа који од читаоца захтевају да буде сарадник у изградњи смисла и тумачењу текста; у њен оквир укључују се алузије на историјске личности и догађаје, али се веза са њима одабраним именовањем замагљује (уп. Обрадовић 2004: 118) – тако се у призору из 16. века помињу битка Четири армије (која се наводно десила 1502. године), Рат који је обухватио 16. и 17. век, Ноћ ватрених брда и тако даље. У причи се, такође, симболички упућује на утицај технологије у контексту њене злоупотребе, па се, анахронично, у 16. век смешта делатност „генија

пројектанта Diesela“ (ИОК, 6), идејног творца огромних топова, канона, које је Generalissimus (дакле представник ратне, војне идеологије) спремно искористио, иако су их пре тога сви одбацивали. И овде се остварује анахронизам, будући да је познато да су канони коришћени и пре самог почетка 16. века, односно у 15. веку, посебно приликом опсаде Константинополиса.

Друга целина приче уклапа се у модел фикционалне, псеудохронике тако што експлицитно приказује време и модел настанка легенди (ствараних на основу одређених догађаја) у којима се хиперболизује и изневерава претпостављена историјска истина.

Следећи догађај, који такође припада 16. веку, назван је Пролећним масакром и у њему се поред кратког, сажетог приповедања о бруталном насиљу појављује први пут мотив лутке – који треба да укаже на немоћ човека у контексту историјских догађаја чији је невољни учесник и сведок, да покрене питање невиних жртава и безразложног страдања, али и времена као универзалне категорије која суштински одређује људско постојање. Овај мотив касније се појављује у причи „Док Плима траје“, а у сличном контексту фигурира и у роману *Затписи из године јагода*.

Четврти приказ значајан је као фрагмент у којем се мистификује документрана грађа – реч је о псеудоцитату из мемоарске прозе, *Успомена* дипломате Шардена, којим се, уз још један анахронизам, алудира на француског језуитског свештеника Пјера Тејара де Шардена, који је живео у другој половини 19. и првој половини 20. века. Осим тога што је био теолог, бавио се и филозофијом, науком (био је заступник дарвинистичке теорије) и учесник у Првом светском рату. Шарден није случајно изабран – с једне стране, реч је о човеку који је, попут неких ликови Петковићеве збирке, у својој делатности објединио филозофске и научне амбиције, рефлексивне и рационалне елементе, али који је такође веровао у модерни прогрес и развој науке, што писац читавом збирком иронишује.

Учесник Првог светског рата био је и Толкин, с тим да се у „Призорима“ он представља као неко ко интерпретира Петстогодишњи рат и у тој интерпретацији посредује важну Петковићеву идеју – игра случаја је важна, она се овде именује као „шала ‘сивих’“ (ИОК, 19), али чак и поред удела случаја који уноси промене, питање је да ли би у паралелном, варијантном догађају ствари биле суштински другачије јер „постоји мера зла у дну свих ствари која сваком подухвату даје своју боју и меру“ (ИОК, 19), као што сваки појединачни човек дубоко у себи носи своју судбину. Тако је, нимало случајно, управо за Толкина везан особени метаслој хронике, догађаји се представљају, али се о њиховој природи, везама и уопште историјским механизмима у исто време и размишља.

Петковић у тексту „Montaigne; увод у тумачење“ помиње Толкина, наводећи како је овај писац био и професор енглеске књижевности и језика на Оксфорду, и како се посебно бавио староенглеском књижевношћу, између осталог епом *Беовулф*. У вези са тиме, Петковић тумачи неке Толкинове увиде у то шта јунаштво јесте, и као посебно значајне истиче критику идеала витештва уколико се он повеже са разметљивошћу, и похвалу јунака који обављају своју дужност, без икакве жеље да се прославе. Такви су, на првом месту, хобит Фродо и фармер Гил од Бута, који само имају жељу да заштите свој свет, односно имање (в. Петковић 2011в: 38–39). Јасно је да призори представљени у хроници одступају од овог Толкиновог идеала.

Салијери је премештен у 17. век, добивши улогу духовника, а Бах је архитекта који управља обновом Петроварадинске тврђаве, при чему се, у осмом призору, грешки у навођењу оквирних година те реконструкције; измишљен је догађај како су трупе генерала Неја упале у тврђаву 1824, што је у исто време и анахронизам, будући да је познато да је Мишел Неј стрељан 1815. године (уп. Обрадовић 2004: 115). У осмом призору приповеда се како се Неј повукао пред Лудендорфовим трупама, што није случајно одабрано име, односно историјска личност. Познато је да је немачки генерал и војни теоретичар Ерих Фридрих Вилхелм Лудендорф био заговорник немачког милитаризма, један од најзначајнијих руководилаца немачке армије и присталица нацистичке идеје. Готово да је сувишно и овде истицати историјски анахронизам – Лудендорф је рођен тек 1865. године.

Иронијски отклон од историје и заговорника рата, борби и страдања инкорпориран је и у речи које узвикује генерал Неј – „Светимо Генерала“. Наиме, познато је да је 1814. године Неј предводио побуњенике који су захтевали да Наполеон абдицира, само годину дана након што је од генерала добио почасну титулу принца од Москве. Једна издаја, која му је опроштена, није била довољна, па је тако Неј за време друге рестаурације оптужен за издају и осуђен на смрт.

Игра реферирања у седмом се призору везује за Наполеона, на кога се алудира титулом Генерал, именом брода на којем је заточен – „Света Јелена“, и залива у који је брод упловио – Велингтонов залив. Генерал на броду пише мемоаре, које ће касније читати неименовани јунак приче „Дечак са реке“ (уп. Обрадовић 2004: 115).

Како је већ у поглављу о интертекстуалности показано, сукоб између Фон Рихтхофена (Црвеног барона) и Антоана де Сент-Егзиперија алтерниран је дулеом Фон Рихтхофена и Флеша Гордона у 10. призору.

Измишљен је и догађај из 1924. године (у деветом призору), када је више европских градова (Беч, Будимпешта, Београд, Лондон, Варшава) било уништено „зрацима смрти“. Ту се, у оквиру цитирања Крлеже, помиње звезда која се као авион приближава све више, чиме се антиципира прича „Док Плима траје“.

„Документарност“ хронике (на коју би се рачунало из перспективе очекиваних особина жанра) подривена је и уплитањем елемената фантастике, међу којима се посебно истичу „сиви“, односно гремлини, који се симболички могу разумети као демони историје, слични већ помињаном Франкенштајну или Мелијесовом Фаусту, јер су гремлини бића која ће се увек осветити онима који се „умешају у њихове послове“ (ИОК, 19).

Да догађаје треба вредновати на основу њихових (дугорочних) последица сведочи и Велики раст пустиње из 1988. године, који се десио као последица појаве „зрака смрти“ када нико није могао ни да наслути да ће ти зраци изазвати ширење пустиње, мртву земљу и море.

Као и до тада, Петковић рачуна на смисао који израста из целине, из начина на који су фрагменти у њу повезани. Читава збирка и уводна прича могу се читати у алегоријском кључу, управо зато што представљају измишљену историју, као и зато што начин на који се уклапају и бирају елементи показује да се историја „могла одвијати другачије, појединци су могли заменити имена и судбине – у крајњој линији, све би се свело на исто“ (Обрадовић 2004: 116). Притом, одабрана имена јасно показују да је бесмислена људска историја, пуна страдања и патње, изазвана и људским фактором – људском намером и спремношћу да наноси зло и технологију, односно науку користи у деструктивне сврхе.

Трећа књига романа *Судбина и коментари* у извесној мери понавља поступке уочене у роману *Пут у Двиград* и приповедној збирци *Извештај о куги*. Хомодијегетичко приповедање Павла Вуковића за тему има његов лични живот и важна историјска збивања у току и након Другог светског рата у комунистичкој Југославији и Мађарској. „Истинитост“ личног сведочења, које треба да осветли политичке, друштвене и историјске околности и превирања, посебно из 1948. и 1956. године, подривена је проблематичношћу самог извора записаног – историчаревог сећања.

Такође, сведочење о прошлим догађајима је наглашено иронијског карактера (посебно у вези са комунистичком идеологијом, која је насиље правдала насиљем), и обојено епистемолошком сумњом – није случајно што Вуковић не стиже до мемоара Бранковићевог личног секретара, Јохана Ренера.

Тајанственост и несазнатљивост историје, у контексту записивања успомена и посредног сведочења о њој, још једном су потврђене, баш као и препознатљива Петковићева идеја, коју овога пута заступа Марта Ковач: „[...] постоје некакве паралелне историје. Једну можеш установљавати као историчар по документима, а друга је она коју видиш из сећања људи. Хоћу рећи, људи који су били ту, учествовали, гледали, па ипак се те две историје никада сасвим не поклапају“ (СИК, 347).

Управо су Вуковићеве успомене једна варијанта поменуте паралелне историје, која омогућава да се дешавања сагледају из особене перспективе, у ширем контексту промишљања

о њиховом утицају на појединачну судбину. Приповедање о личном животу, као саставни део мемоара, аутобиографија и других жанрова који претендују на документарност, неминовно је обликовано по моделу који, иронично, открива историчар Вуковић: „А њој сам почео да причам о свом животу, како то већ у таквим ситуацијама бива, прилично искрено, дакле нешто изостављајући, а нешто улепшавајући“ (СИК, 336–337). Он је свестан интерпретативних и темпоралних трансформација (личне и колективне) прошлости, због чега записује: „Ја ћу се те вечери са Мартом Kovacs сећати целог живота; када тако буде, човек се те једне ствари увек сећа на различите начине, откривајући нову могућност тумачења“ (СИК, 340). Једнако је важно то што Вуковић на сопствено питање: „[...] да ли нам увек то што смо били сведоци загњурени у догађаје помаже и да их схватимо?“ (СИК, 405), одговара следећим закључком: „[...] мноштво догађаја које човек види нису ништа друго до комадићи разбијеног огледала у којима се разбија и истински одраз лика“ (СИК, 405). Како је онда могуће сведочити не само о прошлости, већ и о збивањима чији смо савременици?

Документи који би требало да помогну у реконструкцији живота Павла Вуковића доступни су у фрагментима (на пример, цитира се одломак писма Марте Kovacs), а свакако највећу препреку у том погледу представља фрагментарност и непоузданост сећања историчара, што мемоарску (једнако као и аутобиографску) раван читавог записа доводи у питање. Павлова ћерка, Катарина Вуковић Трипковић, сведочи о очевим записаним успоменама које је историчар звао „вежбама из памћења“ (СИК, 420), јасно упућујући на њихову непоузданост: „можда сада, говорио ми је, теби то личи на успомене; али у почетку је то било нешто сасвим друго, свакако нешто што се никако, у уобичајеном смислу речи, не би могло назвати успоменом. Јер, успомене морају бити истините, у оном смислу истинитости како то схвата један савестан историчар“ (СИК, 420).

И у овом случају, као и у другим Петковићевим делима, „сумњиви“ смисао израста из фрагмената, јер је значајан део тих својих записа Вуковић уништио, баш као што су и оригинали писама Марте Kovacs изгубљени.

5.3. Нарација и егзистенција – семантика приповедања у *Записима из године јагода*

На самом почетку *Записа из године јагода* читалац се сусреће са напоменом у фусноти, коју је оставио приређивач рукописа – рукопис је подељен у два дела, који се међусобно разликују по рукопису, а фуснота се појављује и на почетку другог дела.

Употреба фусноте необична је у књижевном тексту и „потцртава статус текста као нечега што је смишљено, захтевајући размишљање о фикционалности и текстуалности типичним за самосвесне приповести“ (Римон-Кенан 2007: 127).

У случају Видакових записа – у којима је он и главни јунак и (прерушени) приповедач – та је „самосвесна“ приповест обликована у особеном контексту. Наиме, у првом делу записа сугерише се како Видак постепено клизи ка лудилу, док је на почетку другог дела он пре физички уздрман (болест се наговештава као део блиске прошлости), али се касније поново сугерише његова несигурност у погледу онога што се заиста збива и што му се само учинило. Особено стање свести кореспондира са фрагментарношћу записа, при чему се неки од фрагмената могу разумети као текстуално сведочанство визија, кошмара, загонетних снова и других померених стања свести (уп. Великић 1984, Пантић 1987).

Значајан део метапоетичког у роману концентрисан је у првом делу записа, односно могло би се рећи да је промишљање о природи Видакових записа у овом делу нешто експлицитније. Међутим, истоветна тенденција постоји и у другом делу записа, и реализована је као вид варирања у текст већ укључених мотива, или кроз паралелизам који се успоставља између разумевања егзистенције и поимања писања, а који је од изузетног значаја за разумевање целокупног романа.

Видакови записи, како је то у првом делу романа јасно назначено, настају у процесу изневеравања и избегавања дневничког бележења, будући да се његов исповедни тон и јасна

веза између онога ко записује и ко је записано доживео, разуме као, из више разлога, егзистенцијално опасани траг који појединац о себи оставља.

Дневник је запис о личном, непосредно проживљеном искуству, писан најчешће у првом лицу једине и обележен, односно одређен датумима. Читање дневника омогућава реконструкцију хронологије, пружа увид у догађаје, односе међу актерима, узрочно-последичне везе међу збивањима, емотивни свет записивача итд. Поред тога што је „хронолошки опис догађаја у којима је аутор учествовао у одређеном периоду живота“ (РКТ 2001: 144), дневник може бити везан за судбоносна раздобља егзистенције или је обухватити у целости. Такође, „форма дневника (датирање и ознака места) обавезује аутора на тачност и веродостојност. Ти подаци, с обзиром на то да су забележени непосредно пошто су се догађаји збили, могу да послуже као поуздана грађа приликом накнадног писања аутобиографије, мемоара и дела сличне природе“ (РКТ 2001: 144).

Јасно је да Петковићев поетички интерес и у овом роману остаје везан за жанрове који претендују на веродостојност и обухватање, односно сажимање прошлости, боље рећи за њихово релативизовање и пастиширање.

За разлику од хронике, која треба да представи историју догађаја од ширег значаја (колетивног, националног, цивилизацијског), уз хроничара који је сведок, а може бити и учесник представљеног, дневник се првенствено односи на лични доживљај, индивидуалну (блиску) прошлост, али самим тим може разоткрити и ситуацију у којој појединац свој живот и проживљено не може да разуме, што га ставља у подређени положај, који би Видак на сваки начин да избегне.

Након фрагмента о кошмарном путовању, које сликар не може да опише ни као стварни одлазак ни као халуцинантно путовање (у чему се уочава сличност са Петковићевом причом „Град, свитање“), следи његов разговор са пријатељицом Неном, у којем Видак открива један од разлога за настанак записа:

„Белешке које водим [...] – нека врста дневника који водим, не знам како би ти то назвала када би видела, али ја то заиста, веруј ми, не радим зато што такво нарцисоидно пискарање волим, већ што сам на такво бележење сопствене свакидашњице присиљен, без икакве нарцисоидности, без жеље да од себе учиним центар света, [...] да се како-тако задржим у свету, да ме као прљаву мрљу на дну лавабоа не спере вода [...], што ми, такође, нимало не помаже, јер ни на основу прибележака не могу закључити ништа, сагледати било шта друго осим хаоса, кошмара који је још у Београду започео“ (ЗИГЈ, 43–44).

Из наведеног цитата јасно произлази да Видак оно што му се дешава не може да доживи другачије него као хаотично збивање, што је један од разлога његове жеље да постане Летописац, или сенка Летописца, и да записе о личном животу замени сведочењем о ономе што се збива другима. Наиме, та жељена, идеална позиција Летописца гарантује разумевање збивања, сенка је та „која једина може схватити све“ (ЗИГЈ, 67), што пружа могућност да се догађаји сагледају из перспективе измакнутог, догађајима недотакнутог посматрача.

Моћ и слобода летописца нису повезане само са могућностима које летопис, односно хроника као жанр нуде, већ су у директној вези са начином на који Видак разуме егзистенцију, односно постојање.

У сваком се човеку крије нешто демонско, што није лако препознати нити раздвојити од њему суште супротности – лика свеца, зато се у првом делу записа као једна од значајнијих идеја издваја та да „не треба бити сам, треба бар мање себе мотрити, а више друге вребати, макар из прикрајка“ (ЗИГЈ, 100). Такође, варијантно се наводи и следеће: „Али је добро бити летописац, јер о себи не треба говорити, а што мање мислити. Само мотрити из прикрајка“ (ЗИГЈ, 63).

Са овом идејом кореспондира и став Незнанца, чији се разговор са Видаком у парку касније разоткрива као могућа илузија, привиђење, тј. оспољени унутрашњи дијалог, а који је везан за читање туђих записа и сећања и потврђује идеју о надмоћи времена и хипнотишућој моћи прошлости:

„[...] ја избегавам да се сећам, када човек стекне много успомена, онда само може бити сигуран да је прошло много времена, што баш и није нарочито утешно, најидеалније би било када би се све могло заборавити или макар побркати тако да не зна не само када се нешто десило већ и коме. То би била бар нека освета над прошлошћу, а пошто ни ви нисте балавац, знате да човек има и те како разлога да се ту крваво свети, због свега оног што је пропустио или што није успео да избегне – само, не може. А да бих избегао да се сећам, што и није баш једноставно, човек је на то просто приморан, као казна, читуцкам помало, вид ме служи, нарочито уз добре наочаре, али све бирам неке историјске књиге, летописе, враг ме ипак тера да гледам уназад, од тога не могу побећи“ (ЗИГЈ, 173).

Пуноћа егзистенције је неосвојива, као и пуноћа писања онаквог каквим га Видак замишља, постоје само алтернативе.

Ту се назире дистинктивна разлика између записа и летописа коју у вези са овим романом ваља имати на уму. Оно што записује, Видак у разговору са Неном представља као дневничке записе, што га директно открива као учесника догађаја и онога ко посматра себе колико и друге, а што указује на немогућност да сликар оствари оно што је желео – да буде Летописац, приповедач/писац летописа. Јер Летописац је само сведок догађаја, невидљив, на догађаје не може да утиче, нити они могу да утичу на њега, али је евидентно, што се посебно истиче у разговору са Незнанцем (у првом делу записа) – да је немогуће остати изван догађаја, изван збивања, ма колика дистанца између Видака и осталих постојала.

Видаково размишљање о новим видовима бележења личног искуства, које иде у правцу потирања основних карактеристика дневничког бележења, развијено је у још једној равни: „А могло би се, умује Видак, отићи и корак даље па не писати у првом лицу, јер је онда очигледно како се оно што се збило, збило ономе ко је писао, него у трећем, не би ли једном постало неизвесно и коме се све то једном дешавало – неодгонетљиво тајанствено“ (ЗИГЈ, 9).

Видак се одлучује за псеудообјективност која би омогућила да се оствари „освета над часом прошлим, освета над временом које више не би имало достојанство наслова, али више од тога, ти ситни трагови на белини хартије, као у белини снега, мање би били опасни, мање би били знак ловцу“ (ЗИГЈ, 9).

Модификацију почетног модела – дневничког бележења, која је најочигледнија у промени првог у треће лице приповедања, Видак бира и зато што жели да надвлада снагу времена, проклетство хронологије, при чему није случајно да се тај мегдан са временом одвија у знаку „литерарног поступка“:

„Између жућкастих корица, испод беличасте мрље воска крију се трагови, уредно вођени записи, изнад сваког датума када је записано, време као наслов у недостатку бољег, и Видак помишља да би се могло и друкчије, не насловљавати датумом но прибећи једном литерарном поступку, употреби наслова који отприлике одговара ономе што је записано. [...] овом малом преваром добио би управо оно што жели: онемогућио би сваком случајном читаоцу, па макар то био и он сам, оно много касније, сувише тачно реконструисање хронологије“ (ЗИГЈ, 8).

У начину на који модификује класично дневничко бележење, Видак настоји да створи „игру сећања чија је драж непоузданост“ (ЗИГЈ, 8), односно непредвидивост прошлости која више није петрификована, непроменљива и коначна, заувек везана за егзистенцију, већ се, управо захваљујући извесној непоузданости, оживљује, изнова ствара, „јављајући се у новим повезаностима, дакле новом лику“ (ЗИГЈ, 9), што је, у ствари, још један вид покушаја да се победи време и последице његовог протока, да се живот изнова врати на почетак. У исто време, осмишљавање наслова сугерише другу важну потребу човека – да разуме, синтетише доживљено и проживљено. Да би дао наслов одређеном запису, Видак мора да разуме његов смисао.

У том контексту дијалог са Незнанцем из првог дела записа, који је, слично разговору са непознатим човеком из другог дела, могуће разумети као оспољавање унутарњих дилема,

може бити више него сугестиван – он демонски вешто и примамљиво нуди Видаку могућност да нешто из прошлости промени; да она не буде коначна; али како семантика и симболика *Записа* у суштини откривају – ништа се посебно не мења и ништа се не може изменити; (несрећну) судбину човек носи дубоко запретену у себи, и зато се изабраним наративним поступком – који се ослања на модификације и трансформације ликова и догађаја – само потврђује трагично осећање да људско делање у домену свакодневног, реалног живота ништа значајно не може изменити, што нужност покушаја не искључује. Да поменута идеја остаје трајна Петковићева фасцинација потврђују и романи *Судбина и коментари* и *Савршено сећање на смрт*, а као потврду овог става ваља цитирати следеће редове:

„Волков је уопште помишљао како има разлога да се за себе брине још од онога тренутка у којем је помислио како је све што он – а и сваки човек на овом свету – заправо чини, сасвим слично зидању градова на песку. Поређење које није толико произилазило из мисли о узалудности него из слутње да ништа, заправо, није битно; да је, као у дечијој игри, потпуно свеједно чини ли човек ово или оно. Ништа то, у коначном исходу, не мења и све ствари које се дешавају ионако би се десиле и да човек скрсти руке одлучивши да ништа не чини“ (СИК, 101).

Разлог за одабрани начин писања, којим се потире не само сопствена већ и прошлост других, а који се остварује изменама ликова који окружују Видака (мада природа самог односа остаје иста или слична), потврђује Видаков став, који ће се и касније појављивати у Петковићевим делима, да се можда

„само заварavamo, [...] оно што је могло бити, а није, стицајем околности или нашом неспретношћу, касније се изједначи са оним што је било, све постане само успомена, сећање на догађај или сећање на жељу, ко је умро данас, успомена је као и онај што је умро пре деценију: када се све оконча, све се изједначи“ (ЗИГЈ, 39).

Наведени цитат својим значењем такође испитује сврховитост Видаковог писања *Записа*, односно проблематизује моћ текста.

У роману *Судбина и коментари* Марти Ковачс се посебно допао став Павла Вуковића, изражен током дискусије на научном скупу, како „трагедија ни у ком случају није избегнута, већ се само одиграла на други начин“, што потврђује да је „трагична судбина [...] једина могућа судбина свих јунака“ (СИК, 329).

Покушај победе над временом у Видаковом се случају директно доводи у везу са прижељкиваном победом над Ловцем (свест о смрти с једне стране је тематизована, а с друге стране управља нарацијом); исписивање текста предочено је као покушај бегу од Ловца, о чему је у раду већ било речи. Јасно је да се у *Записима* универзализује егзистенцијални контекст, и да се симболика историје у овом наративу помера ка симболици смрти.

Ова тема уводи у текст романа и метафору механичке лутке која се покреће у складу са протоком времена, а која је конкретизована у слици птице кукавице привезане за сатни механизам у стану Видакове пријатељице Нене. Жеља да се таква позиција избегне очигледна је и у Видаковом алхемичарском сну и у функцији коју има каталог лутака из првог дела записа. Такође, свест о себи као буби коју Ловац може уништити када год пожели, трансформише се у слику дечака – Видака – који убија бубе на поду купатила. На нивоу целог дела, ова жеља огледа се у намери Видака да као записивач постане онај ко помера и мења ликове својих записа по сопственој вољи, чиме би, барем у свету текста, постао сличан Ловцу (а друга сличност би била недотакнутост временом).

Међутим, круг који време у приповедању затвара, и поред покушаја да се његова снага потре, доказује да оно неумитно тече, да се не може зауставити, што је симболички представљено у слици нових, каснопролећних јагода (на самом крају другог дела записа), чиме се релативизује Видаков сан о јагодама као сан о пуноћи егзистенције (в. Радосављевић 1999). За разлику од јагода које се скривају у тами и влази земље, људи су, попут Видака и

Скодлара, остављени на милост и немилост врелом сунцу – које својом светлошћу као да треба да у потпуности осветли, разотркије човека као немоћну ловину која нема где да се сакрије.

Тако, уместо да текст створи илузију о победи над временом, он постаје коначна потврда његове моћи.

Надмоћ времена наглашава се и затварањем наративног круга, доспева се до тачке у тексту која у исто време може представљати и крај и почетак приповедања – а у којој Видак јасно назначује да га, као и на почетку романа, када је покушај победе над хронологијом уведен као иницијални мотив, вреба исти онај Ловац. Иронично је то што се приповедни покушаји и стратегије овладавања временом, на крају трансформишу у његову потврду.

И поред различито представљених живота, различитих јунака и различитих стања свести, суштина егзистенције и мотиви који се за њу везују, остају нетакнути. Теме и мотиви као што су одређеност временом, суштинска усамљеност човека, потреба да се пронађе излаз, Други као странац, најчешће су уско повезани са писањем, па отуда поседују и метанаративну раван значења.

Приповедање у *Записима*, баш као и у *Путу у Двиград*, има директне везе са начином на који јунак-приповедач доживљава себе, друге, односно егзистенцију уопште. Претпоставка да су сви заменљиви, као и намера да се заштити од опасности додира, варира се у Видаковим сновима, стваралаштву, али пре свега у начину на који пише, и то је у литератури до сада јасно истакнуто. Уоченим модификацијама овде ваља додати још неке, за смисао романа врло важне.

Однос према другима у највећој мери открива већ помињани сусрет са Незнанцем – загонетним поручиоцем Видакове слике, али и варијантни разговор са Скодларом, и овога пута у вези са Видаковим стваралаштвом – други се не познају довољно, други представљају опасност, између осталог и због загонетке коју сами себи представљамо. Пправе блискости нема, истинске везе се не остварују, зато су људи заменљиви, зато могу бити посматрани као лутке, а то је у исто време оно што Видак за себе не жели – да буде лутка коју помера време.

Овакав Видаков став упућује на моћ генерализације,²⁶⁴ која је као тема интерпретирана у *Огледу о мачки*, али поменута и у Петковићевом предговору за роман *Злочин и казна*: „Гурнута у анонимност, максимално сведена на тип са што мање индивидуалних особина, личност се максимално удаљује од читаоца чиме се спречава успостављање било какве емотивне везе читаоца са јунакињом“ (Петковић 1990: 9). Оно што се овде односи на релацију лик – читалац у целини је применљиво на Видаков модел одбране од успостављања дубљих веза са ликовима који га окружују. Међутим, та намера коегзистира са привлачном моћи додира, са потиснутом свешћу јунака да су нам други ипак потребни.

Тако Незнанац Видаку открива следеће:

„Можете ви писати своје дневнике, записе, летописе, [...] зовите их како вам је воља, мени је свеједно, насловљавати их датумом или некако друкчије, писати их у првом лицу као дневник или у трећем као роман, или можда летопис, све то није битно, можете измислити и ђавола који долази да вас куша неким уговором [...], нема то важности ни за кога, а у суштини ни за вас, сем што ће вам, можда, обезбедити неку ноћ мирнијег сна. [...] ништа вам не вреди да покушавате постати неки дух посматрач, сенка, Велики Летописац, недодирљив и неподложен промени, па тако и распадању, можда би и вредело када бисте то заиста желели, али невоља и јесте у томе што ви то најискреније не желите. Добро знате да бити недодирљив значи не моћи додирнути, а на такву осуду ви нисте спремни – никако вама није довољно само да вирите из прикрајка, и да вам неко то понуди, не бисте били нимало срећнији [...]“ (ЗИГЈ, 81).

Видак такође схвата:

²⁶⁴ „Па ипак ће посматрач, ако остане пажљив, приметити да се неколико најкрупнијих ликова у првом плану разликује од осталих, безличних, али се такође разликују и међу собом. Они имају неке индивидуалне, мада не претерано наглашене црте. Не мењајући свој основни модел, моделар је одлучио да га варира, истина, тек толико да се разлика може установити, али да основна, упадљива сличност не буде нарушена.“ (ЗИГЈ, 135–136)

„[...] неко му је ипак потребан, не може се све решити записима, дневницима, за које би он узалудно волео да су летописи, јер га од дневника одбија и плаши неизбрисив траг личног и доживљеног, па тако неизменљивог, док се Летописац скрива иза маске безличног, сенке-сведока. Али све то није довољно. Његов вечерашњи говор није ништа друго него монолог, али монолог који тражи сведока – да би све касније могао проверити? – дијалог је или непожељан или немогућ, шта би сведок и могао памтено да каже, па ипак смо сви сведоци окружени сведоцима: недостаје неко други“ (ЗИГЈ, 47).

Неизбежност додиром, упркос њиховој опасности, сродна је са неизбежности уроњености у живот, а тиме и у време. Због тога се Видакова позиција неумитно удаљава од жељене, идеалне, од Летописчеве, коју карактерише „неухватљивост и недодирљивост, способност да се склизне кроз пукотину, кроз тек одшкринута врата, без шума, чак и при сучељавању са препреком несавладивом за друге“ (ЗИГЈ, 92–93).

На основу до сада наведених цитата, могуће је направити одређене аналогije између Видакових жељених, односно реалних позиција, и приповедних ситуација које наводи Штанцл.

Наиме, писање дневника репрезентује приповедачку ситуацију у 1. лицу – оно је наглашено лично, приповедач фигурира као учесник и сведок догађаја, подређен је протоку времена, што најјасније открива разлика која се мора направити између доживљајног и приповедачког „ја“.

Оно што Видак жели за себе јесте позиција персоналног приповедача,²⁶⁵ дистанцираног, измакнутог из догађаја а самим тим и протока времена, који највише личи на Женетовог хетеродијегетичког, екстрадијегетичког приповедача.

Међутим, у представљеној жељеној позицији постоје и извесне мањкавости, а прва се огледа у проблематичности оквира који нуди – измакнутост, иако се таквом на први поглед не чини, ограничава знање, сужава перспективу, удаљује предмет представљања и приповедања:

„На њему [Летописцу, Н. Ж.] је да остави трагове уместо других, оних који то не умеју или не могу из различитих разлога, дакле: његово је да пажљиво гледа и слуша, да буде велико око и уво, макар звучало гротескно – велики нос. Али са терасе при крову може сагледати тек делић, коњаници прелазе реку и замакну у шуму. То је мало“ (ЗИГЈ, 62–63).

У том контексту, индикативни су и следећи редови:

„Свећа је пламтела у кули на брду, где он живи довољно далеко. Тако поглед обухвата даље и више, сеже у даљине изван колебљиве линије хоризонта, у мутно и нејасно; можда зато и сам вид постаје непоуздан, а ствари остају мале, детаљ је тешко сагледати, све бледи и стапа се са безмерјем простора“ (ЗИГЈ, 59–60).

Такође и:

„А због тога се може поверовати: ако су чемпреси заиста ту, негде ту, између зида и мора је пусти оток на средини залива, камена обала и дете које се крије испред трагача. Затим дах свега онога што може и што не може видети, бар не одавде, од стола за којим седи помало везан, помало окован [...]“ (ЗИГЈ, 60).

²⁶⁵ „[...] те зато он, као сенка, може бити присутан свуда, сведок о коме нико и не слути, на крајње неочекиваним местима, у шатору у којем двојица полугласно шапућу делећи свет на комадићу хартије, нађе се и он, пришуњавши се с мирисом блиског мора, посматра их невидљив. Тамо где искрвављени падају, он блуди недодирљив и нерањив, мач пролази кроз њега не застајући, али га и не повређујући као да ничега нема – мада је сенка, свезнајући сведок, ту. Где се тела грчевито спајају уз потоке семена стварајући живот, али тако и смрт, он посматра и животом, али и смрћу недотакнут, онај који вечито мотри из прикрајка, али траје.“ (ЗИГЈ, 64–65)

Као што ни апсолутна урођеност у збивања и догађаје није задовољавајући егзистенцијални оквир, тако ни потпуна измакнутост из животног тока није довољна. Занимљиво је да се у прожимању питања егзистенције и писања, ове две равни непрестано доводе у везу, па се сањана приповедачка позиција Видака и њена неодрживост објашњавају аналогним примерима из Видакових снова, што рефлектује потиснуту свест, али и из живота.

Колебање између описаних егзистенцијалних (и наративних) позиција сугерисано је у Видаковом сну, где се сликар сусреће са матицом сјаја, мириса и боја јагода која би да га понесе, обухвати собом:

„Стајао је опчињен на рубу поља, али не толико опчињен да би се једноставно предао, препустио неизвесном току, јер схвати да је њему ипак дозвољено да поступи и друкчије, да закорачи у супротном правцу, не ка ушћу, већ ка самом извору. Међутим, требало се одлучити: не беху две супротне жеље, беше једна иста, само са два лица, жеља којом се желело супротно, па тако немогуће, и да оде тамо, ка извору, и да се запути матицом што крај њега протиче, могао је учинити или једно или друго, али не и једно и друго, моћ и немоћ су имали исти узрок, исти извор – желео је и ка ушћу и ка извору. И тако је стајао на рубу поља [...]“ (ЗИГЈ, 28).²⁶⁶

Истоветна колебања уочавају се у Видаковом односу према Нени или неговатељици из старачког дома – он нема довољно храбрости да им се приближи, што касније за последицу има кајање.

Семантички богат је и Видаков сан о себи као птици коју једе мачка јер се, из радозналости, превише приближила земљи.

У том сну се појављује и друга птица, која избегава слетање на земљу, и која би могла да симболизује условности издвојене позиције – она не може ништа да наслути из света о којем радознала птица зна много или бар наслућује много. Али да би скроз сазнала, да не би тек наслућивала, а самим тим и грешила у интерпретацији,²⁶⁷ радознала птица мора да се спусти међу људе, у сâм живот, и ту страда.

Расплет забуне у којој су се нашли Скодлар и Видак јер су дошли на погрешан погреб, птици ће остати „заувек непознат јер: чула је панично кричање других птица са гране, али није обраћала пажњу, мало љутита што је ометају у слушању оваквих говора које је највише волела, успела је само да угледа олињалу мачорчину пред собом, ону исту од које је једном спасао добро бачен камен [...]“ (ЗИГЈ, 159–160). Није тешко закључити да је страшни мачор из сна, Ловац из Видакових рефлексја.

Истинско бивање у животу неодвојиво је од постојања у времену. Егзистенцијално искуство и време су услов да Ловац стигне човека. Ако жели да изађе из живота и времена, мора да буде спреман на сужену перспективу погледа на свет и одсуство додира са свиме што га окружује. Замке су свуда и ниједна могућност није идеална: када је човек издвојен, када нема емпиријско искуство, не може да упозна свет; ако је урођен у животно искуство, не може довољно добро да га разуме, сагледа. Колико жели да избегне смрт, толико човек жели да додирне живот; колико је свестан да је немогуће остварити победу над временом, толико гаји наду о личном тоталитету и изналажењу смисла.

У „Портрету човека који чита књигу“ наводи се како он чита о прошлим временима, када није живео, „као да надокнађује“ (ЗИГЈ, 100).

Дакле, укљученост је неминовна, иако би је Видак радо избегао. На плану приповедних ситуација и модела тај неизбежан додир уз дозу дистанце могао би бити оличен у

²⁶⁶ У причи „Моје игралиште за голф“ један бивши професионални играч голфа објашњава неименованом приповедачу да би човек у ствари, идеално, требало да буде „и мирни посматрач и одлучни учесник“ (ИОК, 101).

²⁶⁷ „То је гробље, објашњавала је Прва птица свакоме ко би је хтео слушати, што значи мало коме. Волела је да се врти у близини људи и прислушкује њихове разговоре, па је била прилично добро обавештена о много чему, али је невоља била у томе што би углавном чула само одломке разговора, због чега се, истина, није бринула јер је те одломке као каменчиће сагала у неки свој мозаик, по сопственој жељи и нахођењу, тако да су се сви делови увек беспрекорно укалапи, иако су резултати деловали помало чудно.“ (ЗИГЈ, 154–155)

аукторијалном приповедачу – он приповеда о другима, не припада представљеном свету, може да заузме надређену свезнајућу позицију (иако код Петковићевих приповедача то није случај), али и даље својим гласом остаје присутан. Не бори се више са условностима времена, али почиње да се бори са условностима приповедања, и остаје привржен идеји борбе против времена која се остварује трагањем за смислом, изграђеним из фрагмената.²⁶⁸

Трајање, много дуже од обичног живота, које је Летописцу неопходно да би све обухватио и сагледао, аукторијални приповедач Петковићеве прозе остварује разгранатом мрежом интертекстуалних дијалога; искуство времена сажима се у књигама и изворима које инкорпорира у сопствено приповедање.

Иако није директан учесник збивања, Петковићев аукторијални приповедач пристаје на условности људске егзистенције – на незнање, сумњу, усамљеност, борбу са хаотичношћу егзистенцијалног контекста.

Приповедати се мора, писање је начин да се превазилази страшна мисао о смрти, али је, у исто време, и траг који се о себи остварује, што још једном упућује на тешку, готово безизлазну ситуацију, али и људски херојски трагизам који изван одговор мора да да.

Тако Тихомир Барјовић поводом романа *Судбина и коментари* сведочи о особеној традиционалној укључености у причу и приповедање која „не подразумева модернистичку илузију објективности и дистанцираности од тематике и јунака, већ и извесно саучествовање у причи“ (2004: 385).

Поменуто учествовање обојено је иронијом, оснажено скепсом као штитом у борби, и обременено свешћу о томе колико је приповедање (једнако као и егзистирање), као вид поигравања са животом, трагично и опасно.

5.4. Аукторијални приповедачи романа *Сенке на зиду* и *Судбина и коментари*

У роману *Сенке на зиду* читалац се сусреће са егземпларним примером аукторијалног приповедача – онога који коментарише, подсећа читаоца на своје присуство, идентификује се као творац наративне семантике и не припада свету збивања.

Оно што га разликује од класичног, традиционалног аукторијалног приповедача јесте одсуство свезнања, што одговара првом – скептичном – полу Петковићеве поетике. Да реч није о свезнајућем приповедачу, потврђује приповедање о фотографу Вранешу (чије име остаје тајна до краја романа), а понајвише о судбини Ивана Ветручића и Милана Кошутића. Њихова смрт остаје неразрешена, што, опет, кореспондира са постмодернистичким отвореним наративима, и што ће се као приповедно решење појавити и у роману *Судбина и коментари*.

Ограниченост увида у фикционални свет и прошлост оличена је у речци „можда“, која се често може чути у гласу Петковићевих приповедача.

Наспрам тог „можда“ остварује се потрага приповедача-хроничара за остацима и крхотинама смисла – што је такође експлицитно изречено поетичко начело Радослава Петковића, представљено у тексту „Шљунак и звезде“ и у метанаративним коментарима приповедача романа *Судбина и коментари*. Иако је приповедач изласком из приповедног тока себе заштитио од збивања, он у роману *Сенке на зиду* није заштићен од другог захтевног и тегобног задатка људске егзистенције – потраге за смислом.

Дистинкција која постоји између неименованог приповедача романа *Пут у Двиград* и историчара Ловаса, у роману *Сенке на зиду* остварена је у односу приповедача-хроничара и фотографа Вранеша, који се у роману представља као летописац детињства и младости Ивана Ветручића. Зато Силвија Новак Бајцар истиче да је у трећем Петковићевом роману остварен

²⁶⁸ „Из удаљеније перспективе постаје видљива чињеница да се положај фигуре хроничара-историчара у наредним Петковићевим романима премешта из фабулативног слоја догађаја ка композицијском слоју – сведок догађаја (*Пут у Двиград*) уступа место хроничару, који је за читаоца ‘невидљиви’ уредник (*Сенке на зиду*, *Извештај о куги*), да би се у роману *Судбина и коментари* сасвим расплинуо, ишчезао.“ (Новак Бајцар 2015а: 186)

облик породичне хронике (2015а: 195), при чему се обликује „двострука фигура хроничара“ – наратора и фотографа Вранеша (2015а: 196).

Поступак који примењује хроничар Вранеш јасан је; он је посвећен стварању фотографија, које се могу тумачити као део албума, архива, као део просторних, архитектурних метафора памћења (в. Јуван 2011: 273). Архитектурна метафорика, како истиче Јуван, у средиште пажње поставља брижно уређену и хијерархизовану структуру памћења (2011: 274).

О архивирању ситница/успомена Петковић је у тексту „О чувању свачега“ записао:

„Шта друго чини онај који чува ситнице [...] него покушава да опредмети, дакле учини опиљљивим и макар мало трајнијим, неке тренутке свога живота, дакле живот сам, јер његов смисао и настаје у оним тренуцима вредним памћења а не у свакодневном битисању. Покушај отпора, наравно симболичан, али други и немамо, протицању времена и нестајању“ (УВ, 46).

Међутим, за приповедача-хроничара, интерпретација фотографије је тек „тужно [...] трагање за отпацама времена“ (СНЗ, 9), то је тек покушај успостављања „неког сумњивог смисла“ (СНЗ, 9), који, као и у случају сликара Видака, почива на нарушавању хронологије.²⁶⁹ С друге стране, са приповедачем-хроничарем романа *Пут у Двиград*, овај приповедач дели склоност ка коришћењу псеудоисториографске личне заменице „ми“ и особену полифоничност гласа.

Оно што ће га чинити блиским аукторијалном приповедачу прве две књиге романа *Судбина и коментари* јесте радо и често скретање пажње на себе, које се на формалном плану остварује као изрицање коментара. Поменути коментари често су обликовани као допуна (без њих неутралне) реченице, на структурном и семантичком плану. Примера је много:

„Да би фотографију начинио, сниматељ се – покушајмо га замислити како у свом елегантном оделу аустроугарског поморског часника опрезно корача прашњавим друмом – попео изнад града, на брежуљак [...]“ (СНЗ, 10);

„Бескрајно поносан што поседује тако савршен изум, лако је одабрао место где поглед на град и брод – ово друго је за њега вероватно битније – није заклањала винова лоза [...]“ (СНЗ, 10);

„[...] и срећни су, можемо веровати, и били бар у часу док су чекали да им бљесак магнетијума замрзне лице [...]“ (СНЗ, 11);

„[...] ми једино можемо бити сигурни да они изгледају онако како је, по прописима времена, један срећан брачни пар требало да изгледа“ (СНЗ, 11);

„Фотографију је сигурно и професионално снимео М. Вранеш, начињена је марта 1886, датуме је нечија рука – Ане Ветручић, Владимира или М. Вранеша? – прибележила на позадини“ (СНЗ, 12);

„Није сасвим јасно када се Вранеш одлучио да свој дом овековечи – да није то прејака реч за ове сенке што их светлост црта на хартији – али је то по свој прилици учинио поткрај столећа [...]“ (СНЗ, 14);

„Свако јутро је воз кретао а ноћ је још била око њих – да ли се, заправо, то и смело звати јутро? – Иван Ветручић је зурио у ројеве варница [...]“ (СНЗ, 28);

„Владимиру Ветручићу нису то отворено говорили, мада се нису према њему опходили ни са оним поштовањем како су то чинили учитељи у основној школи – велики у малом граду, Владимир Ветручић није био довољно велики у већем – али је много тога закључио и сам“ (СНЗ, 29).

²⁶⁹ „Јер, фотографија од које почињемо, од које очекујемо, варљива нада, да послужи као конопац потопљен у воду око којег ће се оно невидљиво – а присутно, уверавамо себе – искристалисати, није временски прва у низу фотографија с којом ћемо се сусрести листајући албуме прошлости [...]“ (СНЗ, 9)

Јасно је да уметнути делови реченице (у наведеним примерима) имају иронијски призвук, што је карактеристична нијанса у гласу и ставу Петковићевих приповедача.²⁷⁰

Друга препознатљива карактеристика (у трећем и четвртом Петковићевом роману) јесте употреба речца,²⁷¹ од којих се семантички посебно издваја реч „можда“:

„Можда је и своју дебљину Владимир Ветручић сматрао за статусни симбол; с дебљањем тела можемо запазити и дебљање ланца од сата на прслуку. Иако на првој, бечкој фотографији, његово лице има уистину срећан израз, на каснијим би се тај израз пре могао назвати самозадовољним, чак непријатно самозадовољним“ (СНЗ, 18);

„[...] где се, на фотографији, налази оркестар који чека владара, можда нешто већ свира, вероватно ‘царевку’“ (СНЗ, 19);

„[...] можда је општинским властима била жеља да путници који са палубе осматрају град виде пред собом нешто лепше од рибље пијаце“ (СНЗ, 19);

„Не можемо сазнати ко су ове девојке. Можда су навратиле у часу када је М. Вранеш био одсутан па га је Ветручић заменио? Можда пријатељице његове сестре Софије? Успомена коју је Иван Ветручић желео понети у свет?

Можда?“ (СНЗ, 43).

Још је таквих примера, и евидентно је да је фреквентност употребе речце „можда“ посебно у првом делу романа, чија семантика израста из процеса тумачења фотографија, повезана са свешћу приповедача-хроничара о загонетности и тајанствености прошлости. Начин на који приповедач упућује на загонетку репрезентације прошлости на фотографијама интерпретиран је у раду (у његовом другом поглављу), а овде треба додати да приповедач ипак у том процесу интерпретирања ужива и радо га коментарише:

„Датум снимања ове фотографије није нам тако прецизно назначен, али га лако можемо установити, година је 1876 [...]“ (СНЗ, 11);

„На другој фотографији су грађани, такође на перону, мало издвојена група угледних, међу којима се с лакоћом препознаје корпулентна прилика Владимира Ветручића“ (СНЗ, 27);

„Видимо: трогодишњег Ивана у маринском оделу, иначе главној његовој одори за позирање и током наредних година детињства и дечаштва [...]“ (СНЗ, 16);

„Тако се у овој приповести М. Вранеш јавља у вишеструкој улози: он је истински летописац времена, историчар породице Ветручић и портретист нашег јунака у његовом детињству“ (СНЗ, 16);

„Лице Ане Ветручић је прилично безизразно. Можемо ли бар наћи срећу мајке која у наручју држи новорођенче? Вероватно, али замор понајвише“ (СНЗ, 18);

„[...] а већ су објашњени разлози што сви Вранешови екстеријери потичу из каснијег периода“ (СНЗ, 18);

„Изрећи сада тврдњу да је једно пријатељство тако почело – било би не само непотпуно него и нетачно“ (СНЗ, 31) и тако даље.

Коментарисање процеса анализе фотографија кореспондира са имплицитним коментарисањем самог приповедања, односно изабране стратегије да се у колажирању

²⁷⁰ „Покушао га је увести и у посао, макар по цену да Иван понавља шести разред, с једним истинским резултатом што је Иван заиста и понављао.“ (СНЗ, 30)

Поводом фотографије матураната наводи се: „Ученици су у оделима, већина с краватама. Њима говоре – а они у то радо верују – да је пред њима живот. У сваком погледу сасвим неизвесно обећање“ (СНЗ, 34–35).

²⁷¹ „Ова фотографија је, највероватније, прва фотографија коју је снимиио Иван Ветручић.“ (СНЗ, 31)

„Фењер, истина, не гори и дан је, али камера Ивана Ветручића није омогућавала ноћна снимања.“ (СНЗ, 33–34)

„[...] сам је, наиме, [Владимир Ветручић, Н. Ж.] био један од најзаслужижих за увођење јавне расвете, макар и у овако ограниченом, говорио је, реалном оквиру.“ (СНЗ, 34)

„Још од молитве, обавезног увода у школски дан, савладао би га клонулоост и он би једва отварао уста не би ли, бар формално, потврдио своје учешће у јутарњем обреду [...]“ (СНЗ, 29)

„Мирно али и безизразно лице Ивана Ветручића; он се, очигледно, боље осећа са друге стране објектива.“ (СНЗ, 35–36)

фрагмената обликује смисао о судбини јунака и света којем је припадао. Ту се посебно истиче већ поменути пасаж „О филмској монтажи; Сергеј Михаилович Ејзенштајн (1898–1948)“.

Некада интерпретирање фотографија добија функцију пролепсе:

„Ветручићеви родитељи су, после дужег породичног већања, закључили како је боље да он свакодневно путује возом него да већ као десетогодишњак започне живот ван родитељског дома (беше ли у том опрезу неке слутње?)“ (СНЗ, 27);

„Спајало их је, несумњиво, заједничко интересовање за фотографију, али их је раздвајало много шта, а разлика у годинама никако није била најбитнија. Фотографија је била само једна страна Вранешовог живота, а Ивану Ветручићу – бар у тим годинама – безмало све“ (СНЗ, 31);

„Поново видимо озбиљно, лепо и одмерно лице Милана Кошутећа, на којем ипак слутимо – да ли зато што знамо његову каснију судбину? – притајену грозницу која букти негде, у дубини, и може сваког часа преобразити тај одмерени лик“ (СНЗ, 35–36) и тако даље.

Касније ће улогу суптилне пролепсе преузети дужи нарративни пасаж или интертекстуални симболи – у Кошутећевом случају метафоричка пролепса биће представљена биографија Франа Супила, док ће у приповедању о Аписовом животу ту улогу преузети помињање египатског божанства (Аписа) које се дави у Нилу.

Између уметнутих биографија (Драгутина Димитријевића Аписа, Вирциније Вулф, Макса Линдера, Франа Супила) остварује се и мотивска, тј. семантичка повезаност, која значајну улогу има на плану идејног слоја романа – фикционални јунаци и ликови транссветовног идентитета чији се живот у кратким цртама представља деле трагичну судбину.

Поред (псеудо)биографског дискурса у гласу приповедача чује се и глас енциклопедичара, који у изабраним пасажима представља историју и културну историју Европе из друге половине 19. и прве половине 20. века: „О негативном утицају кинематографа и у нашој средини“; „Иван Ветручић упознаје Josepha Wedekinda“; „Иван Ветручић упознаје Чаробњака“; „Један сценарио Georgesa Meliesa: ЂАВО У САМОСТАНУ (1897)“; „Кратак преглед развоја телефона“; „Даљи развој биоскопске мреже у Београду“; „Кратак преглед настанка хорор филма“; „Virginia Woolf (1882–1941); или У потрази за огледалом“; „Charles Chaplin у победоносном походу светом“; „Нови јунаци на филмском платну (1914–1918)“; „Послератне промене у кинематографском репертоару“; „Месеци, године пролазе; све тече ка своме ушћу“ и тако даље.

У издвојеним насловима доминирају појмови „преглед“ и „промена“ – а проблематика промене је оно суштинско што повезује делове наратива. Промена се посматра у домену људске егзистенције (о томе пише и Видак замишљајући себе као Летописца недотакнутог временом), али и у домену историјских збивања из првих деценија 20. века.

Ни у једном од ова два контекста промена нема позитивни карактер, јер је материјализација временског протока, а ток времена у оквирима људске историје значи само интензивирање деструкције (чиме се семантика романа *Сенке на зиду* повезује са збирком приповедака *Извештај о куги*).

Једино доба када промена нема значаја, када се чак прихвата са радошћу, јесте доба детињства: „И деци – једино деци – промена је радосно обећање. И свет око њих њихову промену тако прихвата: радујући се. Само њихову.“ (СНЗ, 16); „[...] деца живе у промени без икаквог отпора и страха“ (СНЗ, 17).

У разговору „Велика уметност мотивише емоције и размишљања“ Радослав Петковић је Први светски рат описао као „крваву параду промена“, која је људима открила „да не живе у неком лепом и складном свету“, у који су неки једном поверовали.²⁷²

Као и мотив/симбол/хетеротопија брода – који може имати позитивно и негативно значење, и мотив/симбол/хетеротопија воза има у Петковићевој прози двоструки карактер: у детињству Ивана Ветручића има позитивно значење, из воза се (као из публике) свакога јутра

²⁷² В. <https://p-portal.net/radoslav-petkovic-velika-umetnost-motivise-emocije-i-razmisljanja/>.

посматра рађање света светлошћу из мрака, у чему Ветручић ужива, али с временом добија и негативну конотацију – воза историје, из којег се жели искочити.

Деструктивност историјских промена наговештена је пасажом о првом филму браће Лимијер, који је снимљен исте године када и фотографија аустријске оклопњаче „Monarch“.

Петковић је на више места сведочио о томе како је проналазак парне локомотиве интензивирао промене, сузио свет и убрзао време.

У тексту „Зауставите Ројтерс“ написао је:

„Значај воза одмах су увидели многи генерали и индустријалци. Но, воз је изменио европско друштво на бројне начине, много више него што су генерали и индустријалци предвиђали или чак желели. [...] Железница јесте мењала, ако хоћете и разарала, постојеће друштво“ (ДГ, 89–90).

У тексту „Воз, једно чудо“ Петковић је приметио следеће:

„Појава железнице била је рез после којег, како се то већ банално каже, ништа више није било исто. Свет се смањило и повећао у исти мах; брзином од четрдесет километара на сат [...] брже се стизало до одређеног места, али су амбиције порасле и путовало се даље, и чешће“ (ДГ, 141).

Опасност која вреба из промена, симболички представљених проналаском парне локомотиве, открива се у приповедачевим рефлексцијама:

„Али је ту негде, у вртлогу промена и још ватреније жеље за њима, изгубљено огледало; могућност да се сопствени лик сагледа бар на часак, тек толико да се стекне каква-таква свест о њему. Раније се свет сувише дуго и самозадовољно огледао; овај каснији је себе на махове уништавао са задивљујућим жаром; баш тада је Virginia Woolf, у другој години једног рата, потражила смрт у води; хераклитовски симбол промене, вода, ипак може – не сме се заборавити – још послужити и као огледало ономе ко се наднео над њену површину. Огледало нестално и променљиво; али, зар није такав и лик сам?“ (СНЗ, 143).

Мотив промене складно се повезује са причом о Голему – док у роману *Записи из године јагода* алузије на овај јеврејски мит треба да укажу на Видакову жељу да постане демијург света и приповедања, у роману *Сенке на зиду* он симболише хибрис људи, који стварају оно што ће их уништити. Структурално, прича о Голему у тексту романа *Сенке на зиду* функционише као прича у причи, у фрагменту под називом „Легенда о Голему и друге приче“.

Поједини фрагменти су, како је већ у литератури примећено (в. Обрадовић 2004), осмишљени тако да подражавају филмску технику – па изгледају као кадрови, сцене, призори, што је посебно уочљиво у приповедању о „еротичним доживљајима“ Ивана Ветручића, као и у фрагменту „Нешто попут љубавне романсе: Isabella-Bella и Иван Ветручић“ – чиме се упућује на површност ове љубавне везе.

Међутим, истоветни поступак приповедач примењује и када обликује фрагмент „Летње успомене – тренутак на морској обали“.

Интересантно је да се представљене технике, које одговарају постмодернистичком фрагментарном и скептичном погледу на свет, складну уклапају са романескном традицијом која им претходи, али која им је по неким својим особинама сродна.

Наиме, Радослав Петковић је једном приликом (у разговору „Чар открића“) изјавио како је пишући роман *Сенке на зиду* у мислима имао, између осталог, и Гетеов роман васпитања *Вилхелм Мајстер*.

Исти роман аутор помиње и у предговору Доситејеве књиге *Живот и прикљученија*. Наслов предговора – „Доситеј, ведри путник“ – много открива о начину на који је модел романа васпитања примењен код Доситеја, али и о разликама које се могу уочити у Петковићевој модификацији жанра.

Аутор сматра да су *Живот и прикљученија* дело блиско европском сентиментализму и билдунгс роману који треба да представи једну примерну биографију/судбину, која, опет, савлађује сва типична искушења пред која је ставља друштвени и историјски контекст живота и збивања, и ту се помиње *Вилхелм Мајстер*, којем је Доситејево дело слично – писац уочава исту поделу на „године учења“ и „године путовања“ (Петковић 2003: 6).

Оно што, према Петковићевом мишљењу, одликује *Живот и прикљученија* јесте дух стоицизма, захваљујући чему „Доситеј остаје ведар и смирен“ и онда када наиђу искушења на која се не може утицати (2003: 8). Стоицизму се придружује и оптимизам, „инхерентан философији просветитељства и рационализма“ (2003: 8). Основни тон Доситејевог дела Петковић описује пре као тон којим се говори „о снази уверења како у животу треба да буде и, не у мањој мери, како ће у некој догледној будућности неизоставно бити, но о спремности да се ствари насликају онаквима какве јесу“ (2003: 10). Зато су „описане људске судбине [...] судбине *типова*, дакле модела и узора, а не појединачних људи и судбина“ (2003: 12). На крају, Петковић, у вези са Доситејевим оптимизмом, закључује: „Да ли је живот мрачан или ведар можда ипак највише зависи од онога који га посматра“ (2003: 14).

Јасно је да аутор у погледу људске природе не дели Доситејев оптимизам; уместо тога Петковић је скептик, чијој прози, ипак, не мањка стоицизма. Али другачија перспектива, првенство сумњичава, јасно узрокује другачијост погледа на свет и различитост приступа у обликовању текста. У том контексту, изјава да му је Гетеов роман васпитања био на памети док је писао *Сенке на зиду* може значити да су у том писању неке основе билдунгс романа у ствари промењене.

Јер, роман васпитања почива на уверењу да је између јединке и света који га окружује могуће успоставити склад и јединство.

У *Језичко уметничком делу*, вршећи типологизацију романа на роман збивања, роман ликова и роман простора, Кајзер као посебан тип романа ликова издваја роман образовања, односно билдунгс роман и наводи да развој лика у њему доводи до неког дефинитивног стања зрелости које произлази из унутрашњости лика – окончање текста доноси утисак да је главни јунак своје склоности успео да изгради у хармоничну целину (Кајзер 1973: 428).

Роман о образовању се у *Речнику књижевних термина* описује као роман „у коме се духовни развој јунака приказује путем учења и животног искуства и прати од детињства до доба када његова личност достигне одређено образовање и оспособи се да испуњава моралне захтеве према себи и друштву“ (РКТ 2001: 716).

Александра Бајазетов-Вучен у тексту „Вилхелм Мајстер, безазлено посвојче живота“, испитујући суштинске одлике немачког образовног романа и његову досадашњу рецепцију, пружа нешто другачији увид од класичног, уобичајеног и осветљава елементе васпитног романа карактеристичне за немачку књижевност и Гетеово стваралаштво, који могу бити инспиративни и за тумачење Петковићевих романа, посебно *Сенки на зиду*:

1) суштина васпитног романа огледа се у „начину приповедања путем ког [...] догађаји доприносе образовању и обликовању неког карактера“ (2000: 511);

2) особеност класичног романа васпитања јесте „уравнотежени спој интроспекције и динамичне радње, самоиспитивања и активног укључивања у спољни свет“ (2000: 512);

3) образовни роман треба довести у везу са пикарским романом, али и са авантуристичким (на шта је посебно Томас Ман скренуо пажњу);

4) јунак образовног романа може се описати и као „пикаро склон рефлексiji“ и као „исповедач заинтересован за спољни свет“ (2000: 512);

5) васпитни роман почива на оптимистичној претпоставки да је компромис између стремљења појединца, с једне, и захтева света, с друге стране, могућ, али већ код Гетеа поставља се питање природе срећног краја: „интеграција није императив, она не може бити ни дар, али није ни доступна свакоме, уколико се не оствари, она не значи потпуни пораз, као што је и срећа коју она доноси далеко од блаженства“ (2000: 514);

б) кључно питање је „*каква се срећа може прихватити као задовољавајуће решење овакве потраге за сопственим местом у свету, а представа о њој свакако је подложна промени*“ (2000: 514);

7) срећан крај „не треба мерити успехом у друштву или потврђивањем јунакове индивидуалности и незаменљивости, него га треба разумети као прекид несугласица између јунака и света, као ‘тријумф смисла над временом’“ (2000: 515),

8) у Гетеовом роману уочава се иронија приповедача усмерена ка јунаку, али и иронија Вилхелмовог односа према стварности – евидентан је јаз између реалности и Вилхелмове представе о њој (посебно у првој књизи романа) (2000: 523);

9) „уза све поверење у смислено устројство света, у смислен ток историје, уза све поуздање у природу, овај однос између појединца и друштва не може да буде непроблематичан: Гете и не пише апологију друштва, као што се не труди да докаже апсолутни примат разума од каквог Кант полази“ (2000: 525);

10) у немачким романима из позног 19. и са почетка 20. века нарушена је равнотежа између појединца и света, што се окончава потпуним прекидом комуникације и „прави“ образовни роман у 20. веку може само да се игнорише или пародира (2000: 536).

У и *Речнику књижевних термина* наводи се да у новије време образовни роман „почива и на извесним ироничним или трагичким претпоставкама о интелектуалном сазревању главног јунака, те тако губи педагошку поенту и обележја класичног романа о васпитању“ (РКТ 2001: 716–717).

У складу са овим закључцима треба тумачити и Петковићев роман *Сенке на зиду* и истаћи да је у његовом тексту евидентан иронијски однос приповедача према јунаку, да је несумњив јаз који постоји између стварности и начина на који је јунак разуме – чиме се отвара простор за пародирање историјских збивања у роману представљених; и што је најважније – да посебну семантичку тежину има крај романа, односно крај јунаковог живота, који, с једне стране, пориче могућност интеграције појединца у свет, али, с друге стране, сугерише да је управо та немогућност срећан крај за самог Ветручића – како је то већ наведено, једино срећно решење по Петковићевом мишљењу је бег из историје.

Двострукост краја, карактеристична и за део романа *Судбина и коментари* који се односи на приповедање о животу Павела Волкова, повезује се и са двострукошћу могућих одговора на питање о томе шта се десило са Иваном Ветручићем. Уколико се та загонтека посматра из перспективе потраге за рационалним решењем, ствара се могућност за уплив детективног жанра (што свој значај има у „Епилогу“ романа), али су конвенције овог жанра такође уздрмане јер се свет романа *Сенке на зиду* не може разумети уколико се руководи само здравим разумом.

Овде се детективски модус доводи у везу са фантастиком, нуде се два решења за питање о смрти Ивана Ветручића, чиме се остварује отворени наратив, и суптилно упућује на метафикционалну раван романа која се, према мишљењу Линде Хачион, огледа у „структуралним моделима који се понављају“ (према Радоњић 2016: 49), какви су управо фантастика и детективска прича.

На тај начин Петковић превазилази тривијалност и предвидивост криминалистичког жанра, односно модуса, о чему је изјавио следеће:

„Повремено доста радо читам извесне криминалистичке романе. За њих бих се, међутим, сложио да су жанровски одређени као тривијална литература. Криминалистички роман мора да има заплет са релативно јасним решењем. Управо тај однос заплет-расплет чини га понешто тривијалним, ту крши нешто што квалитетна књижевност тражи: богатство значења, напор од читаоца да сам учествује у расплету. Криминалистички роман ипак у основи мора да да убицу на крају“ (1990а: 48).

У вези са начином на који Петковић мења претпостављене особине детективног жанра, треба поменути идеју Патрише Во да је управо због предвидивости дела која се нужно

уклапају у карактеристике жанра, свако поигравање тим карактеристикама, којим се иде готово против жанра, јасан „маркер“. Према њеном мишљењу, у постмодернистичкој књижевности се детективска прича користи не да би потврдила поверење у разум већ да би, управо супротно, рационалну поставку и премису у разумевању света довела у питање и истакла ирационалност видљивог света, као и свих његових дубинских структура (в. Во 2001: 82–83).

Такође, Патриша Во наводи различите облике популарне књижевности које постмодернистичка књижевност инкорпорира: љубавни роман, научну фантастику, стрипове, породичне саге, вестерн (од којих, очигледно, Петковић користи многе), и истиче како се значај њиховог присуства у озбиљној књижевности, односно постмодернистичком роману огледа у ширењу граница овог жанра, испитивању проблема идентитета јунака, али и успелој синтези књижевних експеримената и традиционалних форми (в. Во 2001: 86).

Петковић је у вези са Честертоновом прозом, у тексту „Ред и пустошина“, истакао најважније особине криминалистичког, односно детективског жанра (и његову везу са фантастиком). Како аутор истиче, родоначелник криминалистичког жанра – Едгар Алан По – био је, у исто време, настављач „готичке књижевности“, која обједињује фантастику и елементе авантуристичке, хорор и криминалистичке приче (в. УВ, 156). Од прозе Артура Конана Дојла се приповедна интенција креће од наизглед фантастичног ка рационалном разрешењу (в. УВ, 156), а линија од Шерлока Холма до стрип јунака, попут Рипа Кирбија, представља линију, односно списак детектива-центлмена, логичара (в. УВ, 158). Попут Патрише Во, Петковић у вези са ликом Шерлока Холмса скреће пажњу на подразумевану премису детективског жанра – „веру у надмоћ и премоћ разума у свету, што опет подразумева да је свет, онакав какав јесте, разумно уређен“ (УВ, 160). Међутим, у складу са постмодернистичким погледом на свет, и Петковић поводом Дојла и његовог најпознатијег јунака среће пажњу на пукотину у овој традиционално хуманистичкој и рационалистичкој илузији – Конан Дојл аутор је књиге под насловом „Историја спиритуализма“, док је Холмс свој детективски логички метод допунио ефектима опијума и уживањем у музици виолине, што довољно сведочи о оправданости поверења у чисто рационалистичку интерпретативну детективску позицију.

Мотив одрицања од шароликог света, који је у роману *Сенке на зиду* обликован и као мистериозна смрт главног јунака, везује се и за пикарески роман, као што се и уживање у приповедању, епска раскош, многобројност ликова и тежња да се многострукошћу света обухвати и представи такође сврставају у особености овог жанра (Кајзер 1973: 429).

Од особина пикареског јунака у обликовању Ивана Ветручића, на првом месту, може се приметити усамљеност – упркос бројним ликовима којима је окружен и градовима/земаљама које упознаје. Иако не потиче из маргинализоване средине (управо супротно), након напуштања родитељске куће, Ветручић другује са друштвено маргинализованим и чак субверзивним појединцима. Он не успоставља дубље емоционалне везе, а раскидом са породицом губи и све социјалне привилегије које је могао да има.

Пикарески роман, такође, посредује песимистичку визију човека и друштва – код Петковића је реч, пре свега, о историјском контексту, без наглашенијих социјалних конотација, о особеној јунаковој изгубљености у свету. У класичном пикареском роману та изгубљеност је последица несклада између стварности и идеала (РКТ 2001: 600–601), док у роману *Сенке на зиду* она проистиче из већ поменуто разлике између стварности и начина на који је Ветручић доживљава и разуме.

Ветручић је као и класични пикаро несталан, али не и интроспективан; он није циничан, није филозофски расположен, нити га карактерише стоички добро расположење (в. Гиљен 1982: 78).

Из текста „Ка дефиницији пикареског“ Клаудија Гиљена треба издвојити још неке карактеристике пикареског јунака које се уочавају у Ветручићевом портрету, или пак оне које се у обликовању тог портрета варирају, па чак и претварају у своју супротност:

- 1) он није прилагођен владајућим конвенцијама, није обликован у друштвену ниту моралну личност (Гиљен 1982: 81);
- 2) Ветручић је усамљен, али више изнутра него споља, јер јесте окружен људима, који су под снажним утиском када су у његовом друштву; интересантно – супротан је пикару и по томе што га друштвене неправде не погађају, већ му често помаже случај;
- 3) Петковићев јунак је изгнаник сопственом вољом; он упознаје и тражи „нове градове, даље замене за непостојећег старатеља, само да би открио да је свет, у најбољем случају, у стању да се понаша као свирепи очух“ (Гиљен 1982: 81);
- 4) он није, као ни пикаро, класични делатни противник неодговарајућих околности у којима егзистира – његов одговор је зачудан, повезан са измењеним стањем свести и онтолошке равни егзистирања;
- 5) Ветручић попут пикара „није у стању ни да се придружи људима с којима живи нити да их стварно одбаца“ (Гиљен 1982: 81);
- 6) као класични пикаро, Петковићев јунак креће се хоризонтално простором, па тако и читав роман постаје „приповест о путовању и пустоловини“ (Гиљен 1982: 84);
- 7) јунак је основа која на окупу држи фрагменте и епизоде наратива (Гиљен 1982: 84);
- 8) одликује га „трајна али недвосмислена отуђеност од друштва, ‘стварности’ или утврђених уверења и идеологија“ (Гиљен 1982: 93).

Роман *Судбина и коментари* репрезентативни је пример складне везе која се у Петковићевом приповедању остварује између традиционалних и (пост)модерних стратегија приповедања, везе која доприноси утиску о лепоти приповедања, и Петковићу као најтрадиционалнијем међу савременим српским приповедачима, односно ауторима (в. Кордић 1993, Брајовић 2004, Марчетић 2009).

Том класичном призвуку једним је делом допринело наслеђе детињства и уопште читалачког искуства – Петковић као део своје омиљене литературе издваја историјске романе Валтера Скота. О трансформацији историјског романа у историографску метафикцију већ је било речи, али помињање Валтера Скота може да упути још и на познате жанрове који припадају роману збивања – љубавном и пустоловном, односно авантуристичком роману.

Елементи романа збивања (пустоловног и љубавног) доприносе интригантности и занимљивости приповедања, омогућују обнову и разбоковање велике приче, а у опсег интерпретације и значењског слоја романа уносе нијасне које се од њих, на први поглед, можда и не би очекивале, посебно ако се измене нека њихова традиционална својства.

Тако у својим романима Петковић доследно избегава срећан крај класичних љубавних романа (препознавање и сродност душа изокреће се у своју супротност), чиме се упућује на немогућност успостављања истинске везе са другим. Утисак о томе интензивира се увођењем елемената шпијунског романа (у случају Павела Волкова и Катарине Ризнић), наглашене дистанцираности (у оба дела записа сликара Видака), али и упућивањем на деструктивне механизме историје која људе помера као лутке у луткарском позоришту (у причама о Павлу Вуковићу и Марти Ковас, или Филариону и Зое).

Коришћење елемената авантуристичког романа, интересантно, призива идеју искушења, па се тако и делови романа *Судбина и коментари* које критичари издвајају као посебно пустоловне (пловидба бродом) могу повезати управо са мотивом кушања, што приповедач и чини цитирајући песму Лукијана Мушицког. У исто време, он метапоетички скреће пажњу на поменуте семантичке сродности, упућујући тиме и на сопствену текстуалну самосвест: „Море је простор искушења, а бура врхунац – то су многи људи добро знали, а писци се са тиме на разне начине суочавали“ (СИК, 85).

У вези са идејом искушења и њеним значајем у авантуристичком роману (али и оним текстовима који укључују елементе пустоловног романа), Бахтин истиче како „она дозвољава да се у роману органски споји интензивна и разноврсна авантуристичност са дубоком проблематиком и сложенем психологијом“ (1989: 155). Сложену психологију треба повезати

са, у критици примећеним, елементима психолошког романа у обликовању ликова Павела Волкова и Павла Вуковића, а који се највише везују за удвајање јунака, односно питање идентитета.

За разлику од *Сенки на зиду*, где се Ветручићев развојни пут одвија без наглашеног прекида, односно „земљотреса“, што одговара пикарском роману, у случају животног пута Павела Волкова кључна промена дешава се када је он већ зрео човек – што одговара поетичким карактеристикама пустиловног романа које Бахтин издваја: „Идеја искушења лишена је приступа човековом формирању: у неким својим облицима она познаје кризу, препород, али не познаје развој, настајање, постепено сазревање човека. Она полази од зрелог човека и подвргава га искушењу са гледишта већ готових идеала“ (Бахтин 1989: 157).

У случају Петковићевог четвртог романа, хронотоп искушења карактеристичан за лик главног јунака могао би се везати и за приповедача, јер у *Судбини и коментарима* и приповедач се ставља пред тешке задатке, искушавају се његове моћи, он сумња, и због те сумње мења своје појавне облике, односно свој идентитет.

Много је карактеристика које повезују приповедаче *Сенки на зиду* и *Судбине и коментара*, а неке од њих су додатно оснажене у четвртог Петковићевом роману. У њему је приповедачев глас још истакнутији, а непосредно коментарисање приповедања и наратива подсећа на теоријско запажање да приповедачких уплива током историје романа има много, и да они могу бити обликовани некада као извињење због наметљивости, а некада као похвала самом себи (Бут 1976: 230).

Петковић склоност ка ауторизалном приповедању повезује са историјом романа, посебно делима Валтера Скота, што се у наративу *Судбине и коментара* обликује у метанаративни исказ приповедача о вери у старе мудрости – та вера и поуздање одредили су облик (тима делом и смисао) приповедања.

Аутор је у разговору са Ненадом Шапоњом истакао како се са занимљивим приповедним решењем први пут сусрео читајући Скотов роман *Квентин Дервард*: „[...] посебно су ми се допадала мота на почетку сваке главе, цитати из Шекспира и не сећам се више којих писаца, углавном стихова или дијалога из драма, и знао сам их напамет и у ствари нека од њих још увек знам. Трагове тога усхићења није тешко препознати у другој књизи *Судбине и коментара*“ (Петковић 1994г: 753).

Помињући како би старинско приповедање приче уз „непосредно обраћање читаоцу“ (СИК, 255), рачунало и на такав поступак где би писац „прекинуо пловидбу и посвећивао [...] читаву главу разговорима са својим читаоцем замишљајући овога као, примерице, официра руске царске морнарице“ (СИК, 255), приповедач романа *Судбина и коментари* овакав поступак оправдава тиме што су и јунаци његове приче такође читаоци (СИК, 255).

Наведени коментар само је један у низу метанаративних, и њиме се разоткрива склоност приповедача да тумачи сопствени наратив и приповедни поступак, што га чини сличним наратору романа *Сенке на зиду*.

Неколико глава у роману управо је томе посвећено – прва од њих је глава VII прве књиге, чијим се описом конкретизује, опредмећује дијалог између приповедача – традиционално именованог као писац – и његовог читаоца: „У којој се писац обраћа читаоцу са намером да га посаветује“ (СИК, 28).

Међутим, садржај и смисао тог обраћања нису традиционални – приповедач читаоца саветује на постмодернистички начин и упозорава на могућности учитавања личних искустава и афинитета, што може замаглити значење текста, као и на неопходну опрезност чак и у вези са приповедачевим коментаром, односно пишчевом списатељском вештином:

„При читању онаквих делова књиге какав је управо прочитао, читалац би требало да испољи дужну опрезност; поготово би требало да се чува искушења да Волкову не припише сопствена осећања, а није лоше ни да испољи извесно неповерење према пишчевим знацима – отворено говорећи, неповерење које треба да гаји не само на овом месту – јер и писац лако пада у грешку да нека сопствена осећања и искушења побрка са јунаковим. Разлог који опрезност диктира не

лежи толико у оној познатој тврдњи да су људи различити већ, напротив, у једној сасвим другој могућности: да су сви, или макар већина људи, у одређеним, истим временским периодима сличнији него што се то обично мисли, чак и неки доживљаји које сматрамо врло личним, те се њима поносимо као битним делом сопствене интиме, могу се, у доброј мери, збивати по правилима која одређују свет и тренутак у којем живимо“ (СИК, 28).

У овако постављеном контексту, приповедач представља историју рецепције мора, у Петковићевој прози врло важног мотива, откривајући како оно све до епохе романтизма није нужно имало позитивну конотацију, и тиме наговештавајући како су и приповедање и читање у значајној мери одређени духом (идеологијом) епохе.

Тако се наративне, текстуалне категорије, баш као и егзистенција, доводе у везу са питањем промене, јер увек треба имати на уму да је „начин на који се околни свет доживљава врло релативан и врло променљив“ (СИК, 29).

У погледу односа приповедача и читаоца, интригантна за тумачење је и глава XXV друге књиге романа, „Збуњени писац се обраћа читаоцу с надом да овога уопште има“ (СИК, 254) – распад свести јунака кореспондира са распадом фабулирања, а искушења кроз која пролази јунак дешавају се и приповедачу – интересантно је да се оба делом везују за однос са другим – Павел Волков страда због занесености Катарином Ризнић, а део стрепње приповедача, као што и мото главе открива, везан је за питање постојања читаоца – читалац је једина фигура којој се приповедач може обратити, али у том тренутку и приповедач је само човек, не господар наративног света, уплашен да наспрам себе нема никога.

На том месту се, и то не само по питању непостојећег свезнања (на шта скреће пажњу Тихомир Брајовић, в. Брајовић 2004: 390) приповедач романа *Судбина и коментари* сусреће са приповедачем *Записа из године јагода* – проблем приповедања је што „нико није тек посматрач; сви су учесници, болни и крвави“ (СИК, 257), приповедање и живот мењају човека-приповедача, „страшно и одсудно“ (СИК, 257), јер су и једно и друго опасна игра (СИК, 257).

Наредно детаљно обраћање метапоетичког карактера у ствари је даља разрада сумње са којом се сусрео и приповедач романа *Сенке на зиду* – у интертекстуалном дијалогу са Кишовим поетичким размишљањима, приповедач се, још једном у оквирима Петковићеве прозе, пита о смислу и сврховитости приповедања и, питајући се то, наставља да приповеда, променишви, како је то у приказу романа *Судбина и коментари* из 1993. године приметио Тихомир Брајовић, модел, односно начин приповедања.

Наглашена метанаративна свест приповедача, посебно у прве две књиге, видљива је у још неким занимљивим и врло суптилним детаљима. У полифоничности његовог приповедања значајно место има глас Захарије Орфелина, можда зато што – поново у енциклопедијском кључу – управо Орфелин обједињује у свом лику и делу различита интересовања и склоности самог аутора, и мотивски систем његове прозе. Његов је лик заувек изгубљен, односно заборављен, што је такође важна тема Петковићевог стваралаштва и судбина неких његових јунака, као што се то може рећи и за иронијски обрт судбине, несрећу која човека вреба – Орфелин ће умрети „бедно“ (СИК, 35). У вези са првим издањем *Славеносербског магазина* приповедач обликује анахронизам, наводећи да се то десило 1788. године, што све скупа показује да Петковић свесно за овај загонетни лик везује препознатљиве теме и приповедне поступке своје прозе.

Адријана Марчетић наводи како интерполација Орфелинове приче о развоју руске морнарице има функцију обликовања контекста за причу која тек следи – „о Волковљевој поморској пустиловини, и то не само за онај њен део у којем се приповеда о бурној пловиби од Крфа до Трста, већ и за поглавља у којима је предочена руска опсада тршћанске луке“ (2009: 82). Цитирано запажање потврђује поступак суптилне антиципације догађаја која одликује стил аукторијалних приповедача Петковићевих романа.

Од стилских особености (а у вези са сличностима између трећег и четвртог Петковићевог романа) и овде се да уочити интерполирање дужих (ироничних) коментара у структуру наративне реченице, као и честа употреба речци:

„До пре неки дан – или, да будемо сасвим тачни, до пре неки трен – Павел Волков је спадао у ону врсту људи који су прилично задовољни својим животом – између осталог зато што о њему нису много ни размишљали[...]“ (СИК, 9–10);

„Као сваки човек од успеха, непријатеља је, наравно, имао, али не више него што је уобичајено. Уосталом, није ни патио од жеље да га сви воле“ (СИК, 10);

„Ако ветар буде повољан – Павел Волков је знао колико је срећа неопходна човеку за успех – за који дан ће се обрети у Трсту, у најважнијој мисији свог живота“ (СИК, 10);

„Дакле: Волков се налазио на прагу онога што се уобичајено назива ‘животном приликом’“ (СИК, 10);

„[...] штавише, већ сада је било неоправдано Павела Волкова називати поручником без икаквог колебања – истина, привремено – али је трајност тога наименовања већ зависила искључиво од Волковљеве спретности. Наравно: и среће. А Волков је био уверен, и то не без разлога, да спада у оне људе који се са различитим изазовима умеју добро носити. Макар до сада“ (СИК, 10–11);

„Управо га је зато мисао о узалудности толико уплашила; никада у свом животу Павел Волков није помислио ништа слично – штавише, ни помислио није да се тако може мислити“ (СИК, 11);

„Уносиле су се последње бале са робом коју је овај брод, наводно, преносио из Истанбула за Трст“ (СИК, 11);

„[...] море је имало – упркос за ово доба године неуобичајено топлом времену – онај ледни сјај који море зими има“ (СИК, 11);

„[...] на будућност ћемо се, наравно, вратити касније“ (СИК, 13);

„Помоз’ Боже и срећо јуначка, несумњиво би гледајући у брик *Свети Никола*, рекао отац Павела Волкова“ (СИК, 13);

„Да је његов отац остао са јужне стране Дунава, Стојан би се презивао Јовановић; на северној је обали, пак, ово ‘ћ’ прелазило у ‘ч’, а поготово када је неко племић“ (СИК, 14);

„[...] потом је рађала децу, која су расла или умирала – чешће ово друго – чешће женску, на очајање њеног мужа и њену савршену равнодушност“ (СИК, 16);

„А чак и у истинитим причама – што увек значи: мало мање јуначким – генерал је генерал“ (СИК, 13);

„Еротски узбудљива тема о господару и кметкињи у историји је више погађала осетљивост писаца романа него самих кметкиња, али треба рећи да ни сви кметови – дакле ни све душе мушког рода – нису на ствар гледале сасвим равнодушно; ова одлика мушкараца, да се око неких ствари узбуђују више него жене, довешће у будућности до извесних последица“ (СИК, 18);

„У којој се, између осталог, прича стара прича о деди и унуку“ (СИК, 20);

„Првобитно аустријски, па пензионисани руски официр, причао је понајвише о својим прецима – који су, несумњиво, оличавали судбину читавог национа – о њиховим јуначким делима и мученичким смртима, а што су године одмицале и опадала отпорност према пићу, дела су бивала све јуначкија, а смрти све мученичкије“ (СИК, 21);

„[...] те је тако прва слика неког цара која се уобличила у његовој [Волковљевој, Н. Ж.] машти била нераздвојно везана са призором сеоског пандура који тера пред собом бучног локалног пијанца – слика свакако наивна, али не обавезно и сасвим нетачна“ (СИК, 22);

„[...] и прича је добијала нове, снажне обрте да би напokon доспела до војводе Јована Вуковића који је у бици код Беча – име Гроцке Стојану Јовановичу једва да је ишта значило – спасао аустријског цара, главом и брадом, тако незахвалног да је, упркос обећању, Вуковићима или Бранковићима обновио тек део некадашњег сјаја“ (СКЗ, 23);

„Сењавин је волео да понавља како се лично наш цар, Петар Велики – и ово је звучало као да покојни цар још увек влада из свог петербушког дворца – није стидео да ради као шегрт“ (СИК, 31);

„Мада је Разумски, како се говорило, био и дворски и светски човек – што значи прилично циничан – ипак је, у суштини, био добар човек; његов цинизам је проистицао из његовог искуства, а не из његове природе“ (СИК, 32).

5.5. Наративни гласови у роману *Савршено сећање на смрт*

Уколико се у обзир узме Филарионово питање: „Да ли сам још жив [...] Да ли сам овде, да ли сам надживео Град, да ли сам надживео живот?“ (ССНС, 62),²⁷³ треба уважити идеју Ђорђа Деспића да се у наслову романа крије и сугестија/назнака наратолошког типа – Филарион је један од приповедача романа, приповедач који се сећа смрти Града, због чега би један слој романескног приповедања представљао управо „сећање на смрт“.

Будући да најзначајнији део свог приказа романа посвећује похвалном тумачењу природе наратива, може се закључити како Деспић приповедање у роману *Савршено сећање на смрт* оцењује, између осталог, као „савршено“. Ако се пад Града као историјски догађај може посматрати као коначни, петрификовани тренутак нестанка једног поретка и света, онда орфичко-питагорејско-платоновско-неоплатонистичка мисао о реинкарнацији и бесмртности душе уводи у линерано време идеји цикличности, а у приповедање утисак о својеврсном синхронизитету – који несталом свету дарује нови живот.

О особеном наративном поступку у поменутом роману Марина Канић закључила је следеће:

„Многобројне ретроспекције залазе дубље у прошлост, у време Ане Комнине или цара Ираклија. Аутор сажима, згушњава, али и разређује наративно време у складу са фабулом, његов циљ је да ‘фалсификује’ живот, да створи илузију стварности. Догађаји се преплићу, наративни ток се креће напред и назад. Постмодерни аутор не тежи да веродостојно представи одређене историјске догађаје, већ да сведочи о њима на нов начин“ (2013а: 151).

Ипак, у погледу веродостојности представљених догађаја, ваља још једном подсетити да се Радослав Петковић, желећи да верно дочара атмосферу епохе, у традицији историјског романа, за писање дуго и детаљно припремао.

Богат списак литературе консултоване у време писања *Византијског Интернета*, прелио се у глас надређеног, хетеродијегетичког приповедача романа *Савршено сећање на смрт*, који пажњу читалаца скреће на себе много суптилније од аукторијалних приповедача претходна два романа. Оно што задржава јесте иронијски призив у гласу, којем се супротставља намера да се у симбиози вешто повезаних фрагмената/поглавља изроди смисао који треба са се супротстави мотиву назначеном у наслову романа – смрти једног света.

Због тога, овај приповедач јесте неко чијег је присуства, једнако као и Филарионовог, читалац све време свестан, а стиче се утисак како функцију директног обраћања читаоцу овога пута преузима сâм аутор, у „Scholiji“. Управо је овај накнадни додатак тексту сегмент у оквиру којег се метатекстуално разматра начин на који је коришћена и модификована грађа, и још једном скреће пажњу на изворе, преводе и природу неких цитата, који се представљају као прави, истински, веродостојни, а не као фикција приповедача, посебно оних где би читаоцу можда било тешко да одгонетне да ли је реч о правом или псеудочитату.

Све скупа открива наглашену полифоничност приповедачевог гласа – за разлику од наратора у *Сенкама на зиду*, чији су извори фотографије, интермедијални и интертекстуални

²⁷³ Сећајући се Муратове опсаде из 1422. године, Филарион размишља како „тешко да би се то, поготово када човек данас, након свега, након краја, када блуди са ону страну гроба покушавајући да се сећа и размишља, могло сматрати новим и необичним стањем“ (ССНС, 63).

цитати, или приповедача романа *Судбина и коментари*, у чијој нарацији претеже дијалог са књижевном фикцијом, приповедач романа *Савршено сећање на смрт* у свој глас укључује три традиције – историографску, књижевну и филозофску. Стиче се утисак да првим делом романа доминирају интерполације хроника, легенда, предања, историјских докумената, док је у његовој другој половини претежнија филозофска литература.

Ипак, цитати преузети из поменутих корпуса размештају се по истоветном принципу – на основу намера које су већ уочене у вези са трећим и четвртим Петковићевим романом. Дакле, и приповедач романа *Савршено сећање на смрт* тежи мотивском варирању, антиципирању догађаја и огледању фикционалних и интерполираних, преузетих делова текста.

Тако се, на пример, у оквиру уводног наративног представљања пада Града прво цитира одломак из Сфранцесових *Хроника* – с једне стране упућује се на незавидну позицију византијске малобројне војске, а с друге на профетски сан којим се слути успех Турака – за чиме следи, мотивски аналогно, предочавање многобројних предсказања о пропасти Царства. Мотивска огледања уочавају се и у двострукој перспективи хетеродијегетичког приповедача, који прво приповеда о атмосфери у турском табору, а затим цитира Константинов говор пред одлучујући напад непријатеља.

Утицај историографске грађе евидентан је у наглашено хроничарском гласу хетеродијегетичког приповедача у поменутих деловима романа, али се постмодернистичка свест о сродности историјског и фикционалног дискурса, баш као у писму историчара Владимира Стефановића из приче о животу и делу Петра Влатковића, уочава у смењивању псеудодокументраних и чисто фикционалних делова текста. Поглавље „Султаново веће; одлука“ завршава се у наглашено фикционалном тону:

„Руже су цвале у вртовима, допушта себи мало сањарења један истроичар из XX столећа. Да, руже у вртовима; чемпреси, дрвеће које зашушти на лаганом поветарцу. Борови, поморанце, смокве, маслине; нека мачка мјауче у близини; ноћ је облачна и месец се тешко пробија, али је топло, крај је маја, лето је у ваздуху. Уснули су оседлани коњи у шталама Влахерне и пси у псетарницама, пси на улицама радознано лутају а мачке их пажљиво избегавају. Људи су будни, чекају; чека позлата на крстовима цркава, чека бакарна змија на Хиподрому, антички кипови дуж Месе, на форумима, при ретким блесцима Месеца Аквадукт баца своју сенку на долину Ликуса.

Ноћна тишина, као у најмирније доба, као у време када су непријатељи били негде бескрајно далеко, у дубинама Мале Азије, у балканским гудурама.

Из врта човек улази у кућу и посматра познате ствари. На њему је оклоп и спреман је. Спреман?

Чека.

А у пола два те ноћи, без икаквог претходног упозорења, страховита бука се разлегла под зидовима града“ (ССНС, 27–28).

Наведени цитат само је један од примера којим се у текст романа уводи тема промене, наглог преокрета (појединачне или колективне) судбине. Приповедање о овој теми и хетеродијегетички и хомодијегетички приповедач боје иронијом, док се пажљиво осмишљеним распоредом засебних поглавља и у овом случају постиже већ пуно пута поменуто мотивско варирање.

У вези са неочекиваним клонућем Ђустинијана Лонга, који је све до рањавања био најважнија карика у одбрани Града, приповедач наводи став једног хроничара како је у предаји овог ратника очигледно „дело зле и немилосрдне Судбине која лаким покретом топи јунаково срце и баца га, побеђеног, у прашину“ (ССНС, 31).

Сурово поигравање судбине везује се и за дворског великодостојника Теодора Метохита, а између његове и Филарионове животне приче успостављају се паралелизми посредством принудног замонашења у манастиру Хора. Намера хетеродијегетичког

приповедача да упути на ироничне животне обрте додатно је наглашена цитирањем одломка из дела историчара Нићифора Григоре о Теодору Метохиту, који почиње следећим речима:

„Величином и складношћу свога тела, сјајем свога погледа, он је на себе привлачио све погледе. Захваљујући урођеном говорничком дару, марљивости, снази свога памћења и бриткости ума достигао је велике висине. Тако је спремно одговарао на сва питања, било да се тичу древних или данашњих дана, да његови пријатељи скоро да нису имали никакве потребе за књигама“ (СНС, 148–149).

Међутим, како то текст романа открива, знања која стичемо поводом судбина других, нису залог за срећно поступање у искушењима са којима нас живот суочава.

Филарион доспева на суђење због магијског обреда у цистерни, а након приповедања хетеродијегетичког приповедача о овом догађају, следи цитат из списка светог Јована Климакуса/Лествичника, о манастиру покајника који се зове Тамница. У везу са поменути цитатом доводи се и иронична природа Филарионовог замонашења – оно није последица искреног покајања, којим се душа спасава, већ одраз жеље да се сачува овоземаљски живот.

Поводом поменутог ритуала ваља навести још један пример семантички индикативног уклапања поглавља: након Филарионовог приповедања о обреду у цистерни, следи каталог демона који је у 19. веку саставио Артур Едвард Вајт, Јејтсов познаник, при чему приповедач загонетно наговештава како је „сасвим могуће да је неки од набројаних оне ноћи блудео у цистерни у Константинополису – а и касније, на Пелопонезу“ (СНС, 112), сугеришући тако (не откривајући) истину о Филарионовој природи.

Након приповедања о Филарионовом ступању у заједницу монаха, цитира се део из списка Светог Василија о значају општежића.

Филарионово сећање на то како су цар Јован и деспот Теодор у Венецији и Угарској тражили помоћ у борби против страних завојевача, допуњено је цитатом из списка енглеског хроничара Адама Уска. Он, на самом почетку 15. века, у тренутку када цар Манојло II Палеолог тражи помоћ од енглеског краља, „нариче над судбином Царства“ (СНС, 186), посредно упућујући на историјску неминовност његове пропасти:

„Мој Боже! Где си ти, древна славо Рима? Ископнела је данас величина твога Царства; и уистину се теби могу казати речи пророка Јеремије како усамљен седи, као удовица поста град који беше пун народа, велик међу народима, глава међу земљама потпаде под данак! Ко би могао и помислити да ћеш тако дубоко потонути у јаду те ти, који си једном био на величанственом престолу са којег владаше светом, сада немаш моћи да заштитиш хришћанску веру“ (СНС, 186).

У роману *Савришено сећање на смрт* хетеродијегетичка и хомодијегетичка перспектива се континуирано и складно смењују, односно прожимају, за разлику од *Судбине и коментара*, где су јасно подељене и припадају различитим романескним књигама.

Склад приповедачких перспектива проистиче из извесних заједничких склоности хетеродијегетичког приповедача и Филариона: обојицу интересује однос човека и збивања чији је сведок и учесник, тј. однос човека и историје, његов утицај на сопствену животу причу, превртљивост судбине, при чему су сва њихова размишљања обојена скепсом.

Филарион тако, присећајући се Луке Нотараса, каже како је он био обична играчка судбине:

„У часу пада Града он је носио једну од највиших титула – Мегадукс – а та је титула, својевремено, у нашем Царству значила звање заповедника морнарице. И била је то уистину велика титула и важно звање док год смо морнарицу имали; али Мегадукс Лука Нотарас није под својим заповедништвом имао ниједан брод достојан тога имена [...]“ (СНС, 273).

Истоветни иронични утисак везује се за судбину Нотарасове породице након освајања Града, посебно у контексту често истицане изјаве мегадукса да би радије сведочио турској него папској власти у Граду.

Већ је поменуто да Филарион збивања сагледава реално, иронично и скептично, без обзира на то да ли су објекти и теме критичког промишљања њему драги и блиски.

За разлику од идеализованих визија свога оца, Филарион о Константинополису приповеда као о ослабелом и онемоћалом граду, који је само сенка своје некадашње славе.

На сличан начин се односи и према заблудама својих сународника, боље рећи суграђана – Византинаца:

„Ми који себе и данас, сасвим смешно, називамо Римљанима, веровали смо како ће, ако падне Град, нестати читав свет. Унеколико, то је истина: наш свет је нестао или нам је коначно и неопозиво падом Града стављено до знања да је наш свет нестао заувек јер је уистину, за онога ко има очи да види, нестао много раније; оно у чему смо ми живели био је привид, приказане света којег више нема. Али у сваком од нас је живело веровање, као у оном старом пророчанству, да ће падом Града море потопити све – осим можда Јерусалима – а не да ће се живот наставити, на начин који се нама несумњиво не допада, али при томе не показујући никакву намеру да се заустави, да нестане само зато што се нама не допада, зато што смо пропали ми који смо једном умишљали како наша пропаст мора бити пропаст читаве Екумене“ (СНС, 240).

Ипак, и сâм Филарион ће дуго живети у заблуди, супротно претпоставци како се земаљски живот временом богати извесном мером знања и искуства. Хомодијегетичка перспектива тог јунака одговара фантастичком слоју романа и намери аутора да у духу окултног трилера одлаже коначну истину о правој природи прерушеног монаха.

*

Предочена анализа приповедних модела и ситуација у фикционалној прози Радослава Петковића открива сложени систем наративних позиција и модификација традиционалних жанрова, који се одликује разноврсним семантичким импликацијама.

Псеудообјективно приповедање и ауторијална приповедачка ситуација аналогне су скептичном полу Петковићеве поетике и заснивају се на претпоставци о несазнатљивости личне и колективне прошлости.

Особеност приповедања у Петковићевим делима проистиче из међусобног огледања и самаравања егзистенције и наравије, али и из потраге за смислом, што је у директној супротности са предоченим скептичним ставом.

Наглашена самосвест Петковићевих приповедача кореспондира са вечно обнављајућом наративном игром, са константним изменама и трансформацијама наративних модела, као и са суштинским питањима ауторовог стваралаштва која се везују за однос фикције и историје, односно фикције и истине.

6. Фантастика у фикционалној прози Радослава Петковића

6.1. Фантастика и књижевност постмодернизма

Појам *фантастика* тешко је у потпуности описати и дефинисати са становишта науке о књижевности – он обједињује мноштво разноврсних облика и поступака реализације фантастичног у књижевним делима, различите књижевноисторијске варијанте и функције. Осим тога, поменути појам покреће недоумице у вези са сопственим генолошким статусом, као и свест о богатом семантичком спектру *фантастике* и *фантастичног*.²⁷⁴

Свет књижевних дела са елементима фантастике замишљен је као свет којим не управљају физички закони и рационалне узрочности (Лешић 2010: 291). Сагласно томе, *фантастично* се описује као „квалитет везан за свако књижевно дело које садржи иреалне, надреалне и чудесне елементе, сновиђења, визије страха и будућности, почев од бајке до научне фантастике“ (РКТ 2001: 213). Рецепција *фантастичног* у књижевности повезана је са свешћу „о граници која раздваја оно што је могуће по законима природе и по нашем властитом искуству и оно што је натприродно и у нашем свијету немогуће“ (Лешић 2010: 291).²⁷⁵ Зато Сава Дамјанов наводи да се као књижевнофантастична остварења разумеју „оне текстуалне целине које не припадају подучју *mimesis*-а [...], односно које се реализују по логици и у моделу *фантазме*“ (2011: 38).

У вези са дијахронијским модификацијама фантастике, ваља истаћи да се њена ритуално-магијска²⁷⁶ и религијска функција мењала у правцу профаног, а затим и аутореференцијалног, што је у време постмодернизма прерасло у особену уметност комбиновања, која баштини традицију фантастичних жанрова, модела (ониричка, психолошка, делирична, епска, научна фантастика итд.), догађаја, ликова, мотива, поступака (релативизовање и модификација наративног простора и времена, књижевни и документарни текстови као предлојак фантастичног и сл.), али особеном мозаичношћу превазилази ту традицију и учествује у једној широј немиметичкој игри и потрази за новим уметничким језиком „који би изразио ‘логику’ ирационалног и ‘рационалност’ алогичног“ (в. Дамјанов 2004: 16–28).

Упоредо са интертекстуалношћу, двоструком референцијалношћу, метатекстуалношћу, фрагментарношћу и другим облицима упућивања на немиметичности и аутореференцијалности дела (в. Хачион 1996), фантастика доприноси онтолошком колебању, односно преокретању односа између природног и натприродног света унутар једног, хетерогеног фикционалног света (према терминологији Лубомира Долежела).²⁷⁷ Фантастика

²⁷⁴ У *Речнику књижевних термина* се, између осталог, наводи да се „у вези са дефинисањем генолошког статуса *ф.* ставови [...] крећу у распону од потпуног одбацивања могућности адекватног одређења (нпр. разноликост дела која називамо фантастичним сувише је велика да би образовала један жанр), преко редефинисања (*ф.* није жанр него модус), до мишљења да се *ф.*, будући везана за преобликовање увржене слике (миметичког књижевног) света, може јавити у било ком наративном облику“ (РКТ 2001: 214). У вези са проблематичношћу књижевноисторијског статуса фантастике поставља се и питање историчности њене интерпретације, јављају недоумице о фантастичком статусу мотива и тема ван оквира књижевног дела и могућности њихове класификације (в. РКТ 2001: 214).

²⁷⁵ Уп. Марковић 2014: 155.

²⁷⁶ В. Глушчевић 1984: 21–26.

²⁷⁷ Долежел истиче да „универзум дискурса није ограничен на стварни свет, већ се шири на безброј могућих, неостварених светова“ (2008: 28), тј. да „семантика могућих светова нипошто не искључује фикционалне светове аналогне или сличне стварном свету, али истовремено укључује и најфантастичније светове, измештене далеко од стварности или чак њој противречне“ (2008: 31).

Абот такође помиње могућност овакве коегзистенције и њене значајне предности: „У игри фикције ствара се други свет. Он може бити сличан нашем, али може бити и у потпуности другачији, међутим, већина фикцијских светова, чак и оних најчуднијих, слични су овом нашем у једној ствари: а то је да у оквиру њихових граница и

на тај начин успева да, као по препоруци Зорана Мишића, „себе представља као сушту стварност, која у потпуности преузима улогу реалности“ (према Вукадиновић 1984: 66), потврђујући притом да „фикционални светови нису подређени тежњи ка вероватности, истинитости и веродостојности“ (Долежел 2008: 31).

Релативизација традиционално успостављене хијерархије између стварног и натприродног света у дослуху је са постмодернистичким епистемолошким дилемама у вези са знањима о прошлости и историји. Као што фантастични свет преузима онтолошки примат, постајући „реалнији“, тј. онтолошки, епистемолошки и аксиолошки важнији од реалног, тако, како Брајан Мекхејл примећује, „у постмодернистичкој ревизионистичкој фикцији [...] историја и фикција замењују места, историја постаје фикционална, а фикција постаје права историја“ (према Алексић 2013: 77).

Поред наведене кореспонденције, постоји још једна значајна веза између категорија фантастике и историје – често се традиционално схватање историје проблематизује увођењем фантастичних елемената. Фантастика својом ирационалношћу руши идеју о узрочно-последичном следу догађаја и релативизује идеју о могућности уочавања јасног смисла историјских кретања и њихове сврховитости. Фантастика омогућава да се линерано време у фиктивном делу преобликује, постајући притом читаоцима блиско – људско време (в. Рикер 1993). Фантастика, у ствари, представља један од модуса успостављања апокрифне, односно алтернативне историје у делима постмодернизма.

Лубомил Долежел је у студији *Хетерокосмика: Фикција и могући светови* истакао како „постојати фикционално значи постојати на различите начине, на различитим нивоима и у различитом степену“ (2008: 156). Фантастика у књижевним делима потврђује цитирану идеју на сасвим очигледан начин и доприноси особеном удвајању (некада и мултипликовању) фикционалног света, што „разиграва машту која тежи за тим да помери и измени сваки устаљени поредак и да поред постојећег, појавног света, којим није задовољна, изгради један други и друкчији свет човека“ (Палавестра 1989: 9).

Баш као и постмодернистичка књижевност, и „фантастика нарушава монистичку структуру човековог света“ (Палавестра 1989: 10), упућујући на плуралност перспектива и могућих истина. Она представља „алтернативну енергију неопходну за излазак људског духа из данашњег ћорсокака Разлога“ (Палавестра 1989: 26), енергију која се опире насиљу историје, идеологија и приземног прагматизма (Палавестра 1989: 27). У исто време, фантастика у књижевним делима, према мишљењу Милорада Павића, нуди и широке могућности за самог читаоца, односно омогућава му прекопотребну слободу, много већу него сусрет са „строго омеђеним оквирима књижевности која подражава свет око нас“ (1984: 10).

Тако фантастика постаје пут ка ономе што представља једну од најважнијих особености постмодернизма: за превредновање, проблематизовање и преиспитивање свих познатих и постојећих претпоставки, које се односе како на историјске, колективне, тако и на проблеме индивидуалне егзистенције. Кључна интенција постмодернистичке фантастике је „инверзија, превазилажење, па и коначно напуштање логоцентризма на свим фундаменталним нивоима текста“ (Дамјанов 2004: 19).

У вези са постмодернистичком фантастиком може се говорити и о „манифестацији скандала“ и „несносном продирању у стварни свет“ (Кајоа 1978: 71). Чак и ако код јунака не изазове интензиван страх и зебњу, код читаоца ће свакако, и поред свести о наративној игри, пробудити осећање узнемирености повезано са питањима која дело својим метафоричким значењем посредује. Иако подразумева отклон од миметичности књижевности, постмодернистичка фантастика може много тога рећи о човеку и његовој судбини, будући да учествује у обликовању фигуративне истине књижевног дела (в. Рикер 1981, Рикер 1993).²⁷⁸

они задржавају разлику између чињеничног, лажног и фикцијског. [...] Кратко речено, постоје наративи у којима два или више супротстављених светова живе заједно“ (2009: 250–251).

²⁷⁸ У вези са тим ваља истаћи да се постмодернистичка књижевност противи препоруци Цветана Тодорова да се текстови фантастичке књижевности читају без претпоставке о метафоричком или алегоричком тумачењу. Сава Дамјанов истиче да

Природа фантастике је таква да одговара постмодернистичким пројекцијама – она реферира на оно што је ексцентрично и склоно аномалији, утиче на преокретање/потрес самих основа суштственог поретка и условљава инверзију важећих представа о човековој природи (Лахман 2009: 5). Фантастични текст показује ексцентрични потенцијал свог протагонисте, његов гранични карактер и његову суштину која измиче тачном опису (Лахман 2009: 6). Тако, према мишљењу Ренате Лахман, фантастика тематизује непознатљивост човека, оповргавање идеје да је човек биће које се може описати и квалификовати, као и веру у његову аутономију (Лахман 2009: 6).

Интересантно је да Милорад Павић истинско знање које је фантастика у стању да пружи представља на сличан начин на који Платон у дијалогу *Федон* разматра проблем незнања о правом положају људи на земљи (што се посредно може тумачити и као непознавање суштинских егзистенцијалних истина): „Котва у реалом свету води преко свог логичког ланца ка недоступној површини изнад које можемо замишљати оно за шта смо везани као пупчаном врпцом, иако га не досежемо. Назрети законе и особености збивања изнад те површине то је задатак фантастике, јер ми смо сви риба која никад неће изаћи на површину живота“ (1984: 10).²⁷⁹

6.2. Елементи фантастике у стваралаштву Радослава Петковића

Зачудност Петковићеве фантастике често произлази из особеног постмодернистичког колебања: аутореференцијалности и неизоставног, иако често посредног, упирања погледа ка стварности. Како је већ истакнуто, Петковић се не одриче стварносне референце, велику пажњу поклања историјским чињеницама и гради ликове чији су прототипи историјске личности, уверен да „писац прави нови свет који је у дослуху са свим осталим световима“,²⁸⁰ што – удружено са елементима фантастике – појачава утисак о колебаљивој и вишеслојној природи постмодернистичке књижевности.

Немиметичност Петковићевих дела је неоспорна, али је интересантно приметити да се у великом броју случајева читалац на почетку може сусрести са илузијом о потпуно природном фикционалном свету. Након тога се у том свету налик реалном откривају пукотине и оне се са напредовањем наратива све више и више шире, док, у мањој или већој мери, не прогутају саму основу до тада успостављаног природног свет.

Тако се и ефекат фантастичног појачава – Роже Кајоа је тврдио да „необични догађаји могу да застраше једино онда када нарушавају познати систем узрочно-последичних веза у који се непоколебљиво верује“ (1978: 72). Уместо умирујућег ланца јасних узрочности, гради се систем одређен свеукупном повезаношћу, пандетерминистички универзум у којем се смењују двосмислени узроци и непредвидиве последице (Кајоа 1978: 73).

„управо фантастичко, кроз ерудитно поигравање разним уметничким и цивилизацијским конвенцијама, често преузима функцију простора који иницира алегоријско, метафоричко, симболичко и друга пренесена значења“ (2004: 27).

Пекић у „критичкој фантастици“ у свом стваралаштву види „поновно враћање алегорији, сада на једном суштински другом нивоу“ (1993: 50).

²⁷⁹ „Јер, свуда око земље находе се многе, и по величини различите утлине, у које су се слили вода и магла и ваздух. А сама земља лежи чиста у чистом небеском простору, у коме се налазе звезде, а многи од оних који о томе обично говоре називају га етером. Талог његов јесу оне ствари које се увек сливају у земаљске утлине. Ми, дакле, пребивамо по тим земаљским утлинама а не примећујемо то, и опет мислимо да живимо горе на земљи управо онако како када би ко становао на сред мора на дну и мислио да станује на морској површини; и како би кроз воду гледао сунце и остале звезде, мислио би да је море небо, јер због тромости и слабости своје још никад није изронио из дубина, стигао на површину морску и завирио овамо у наш крај да види колико је овај чистији и лепши од онога горе код њих на дну, нити је за њега чуо од кога другога који га је видео. Исто то, уверен сам, и нама се дешава. Ми, наиме, пребивамо у некој земаљској утлини, а опет мислимо да пребивамо горе на земљи, а ваздух зовемо небом, као да је он небо кроз које се крећу звезде. То је исто што се дешава онима на дну мора: због своје слабости и тромости нисмо способни да допремо до границе ваздуха. Јер, кад би ко стигао до те висине или окрилатио и полетео, доживео би, кад би тамо избио, исто оно што и рибе; као што оне, кад из мора изроне, виде овај наш крај, тако би и он видео онај виши свет; и кад би његова природа могла да издржи у гледању тога света, упознао би да је тај свет право небо, и права светлост, и права земља.“ (Платон 2006: 236)

²⁸⁰ Цитат преузет из емисије „Књижевни дијалог“ Александра Гаталице, доступно на <https://www.youtube.com/watch?v=RFCTtsE5Puc>.

Важно је напоменути да су типови и појавни облици фантастике у Петковићевим делима разноврсни, баш као и њени ефекти и функција – појам *фантастика* у прози овог аутора имплицира један хетерогени систем, због чега се начелна запажања не могу са потпуном тачношћу применити на сва Петковићева дела без изузетка. Због тога у истраживању треба на конкретним примерима показати сву разноликост фантастике у Петковићевим делима.

Наравно, при томе ће се термин *фантастика* користити као ознака за уметнички проседе, односно модус, а не као жанровска одредница.

Анализа присуства и функције фантастике у Петковићевом стваралаштву засниваће се на типологији коју предлаже Сава Дамјанов, а која подразумева: ониричку фантастику, хорор, пројекцију сакралног, фолклорну фантастику, научну фантастику, делиричну фантастику, фантастику реалности.

Ониричка фантастика укључује посебну условност (која је у Петковићевим делима остварена): „Да би онирички материјал створио аутентични фантастички дискурс, он мора активно и равноправно учествовати у приказаној стварности, и то тако да јој намеће своју немиметичку логику и парадигму [...], тачније: снови морају бити [...] у некој тајанственој, окултној, натприродној вези са стварношћу и тако у тексту формирати каузалитет збивања, немиметички модел збиље“ (Дамјанов 2011: 52).

Хорор Сава Дамјанов с једне стране везује за жанр филмске фантастике (а овај је систем, како је већ показано, богато инкорпориран у роман *Сенке на зиду*), а с друге стране за приче о духовима, сабластима, вампирима, аветима, демонима и сл. За анализу Петковићевог стваралаштва посебно значајна може бити подврста коју Дамјанов издваја – демонско-дијаболчка фантастика (в. Дамјанов 2011: 53).

Пројекција сакралног односи се на фантастику религијске провинијенције (Дамјанов 2011: 54), и у Петковићевом стваралаштву првенствено је остварена у виду инкорпорираних легенди о опсади и паду Константинопописа.

Појам фолклорне фантастике могао би се у оквиру овог истраживања проширити, односно довести у блиску везу са традиционалним, универзалним, архетипским, симболичким фантастичним представама и симболима, будући да фолклорна фантастика представља „тип фантастичког дискурса чији је основ грађа фолклорне имагинације: предања, веровања и легенде, окултна учења и обреди, митолошке представе“ (Дамјанов 2011: 54).

Делирична фантастика, која се реализује у виду фантазмагоријских визија/представа и своје корене има у психолошком стању јунака је, заједно са ониричком, у значајној мери заступљена у Петковићевом стваралаштву. У вези са овим типом фантастике важно је нагласити да она ствара „померени“ контекст у којем фантазмагоријске визије функционишу као реални, односно објективни ентитети (Дамјанов 2011: 56).

Фантастика реалности „своју немиметичку структуру гради на пароксизму реалности, користећи могућност да сама искуствена стварност ‘[...] невероватном комбинаториком чињеница делује савршено неаутентично, нестварно, фантастично [...]’“ (Дамјанов 2011: 56), и у том облику је најзаступљенија у збирци приповедака *Човек који је живео у сновима*.

Научна фантастика, која се заснива на инвентивној наративној обради извесних научних или псеудонаучних претпоставки (Дамјанов 2011: 56), у Петковићевој је прози најупечатљивије остварена у причи „Док Плима траје“ из збирке *Извештај о куги*.

Петковић је у вези са научном фантастиком, истичући како се она неправедно и неосновано прихвата и тумачи као део популарне, тривијалне књижевност, поменуо како су му омиљени писци овог жанра Филип К. Дик, Урсула Легвин, Реј Бредбери, а особине Дикове научне фантастике које Петковић издваја могуће је разумети и као путоказ у интерпретацији ауторове прозе. Наиме, писац наводи како је Филип К. Дик „изузетено умео да оствари сложене игре са временом, множином временских токова, са свим оним што сматрамо стварним и оним што сматрамо фиктивним“ (1990а: 48).

Истоветно поигравање временским токовима Петковић је уочио и у прози Томаса Пинчона, а елементи окултног трилера карактеришу прозу обојице писаца. Представљајући неке од околности настанка романа *Савршено сећање на смрт*, аутор је изјавио:

„А у тренутку када сам улазио у неко финале романа, интензивно сам читао једног америчког писца, код нас скоро непревођеног, а и оно што је превођено даје криву слику о њему – Томаса Пинчона. Преведено је све кратко што је написао, а он је јако мало кратког написао, и ја сам тада интензивно читао његов роман ‘Против дана’. И ту су ми се, признајем, допала нека његова решења, тако да је, рецимо, ту могло бити неког утицаја“.²⁸¹

У разговору под насловом „Чар открића“ аутор је још открио да фантастика у његовом читалачком искуству има значајно место, да је чита радо и много, што имплицира да ће се поменути афинитет одразити и на његово списатељско искуство, односно подухвате (1999: 17).

6.3. Фантастика у књигама *Извештај о куги* и *Човек који је живео у сновима*

Колаж слика у „Призорима из Петстогодишњег рата“ обликован је тако да у њему симбиоза замагљених историјских референци, алузија, измаштаних збивања и елемената фантастике у читаоцу ствара утисак не само о једној измишљеној хроници, већ и о страхотама ратова и разарања који се гомилају, међусобно повезују и ређају на онтолошкој и космолошкој хоризонтали и вертикали (од простора земљиних дубина до небеских висина, од далеке прошлости до удаљене али сасвим извесне будућности), опстајући тако на свим нивоима и у свим облицима постојања. У исто време, управо фантастика у овој приповеци открива да чак и када људи нису свесни њеног постојања, деструктивна сила историје делује и траје; емпиријска стварност није једини оквир егзистенције – оно што није видљиво није нужно и непостојеће.

Први призор уводи мотив топова, односно канона, који ће посебно значајну улогу имати у опсади Константинопоља, и који се у роману *Савршено сећање на смрт* из перспективе Византинаца представља као производ пакленог света.²⁸² Иако се у Петковићевим делима епске приче и епска „лажна“ претеривања често посматрају са иронијске дистанце, стиче се утисак да је у причи о Петстогодишњем рату претеривање сведока оправдано – оно сугерише истину о демонској природи рата, о његовој деструктивности и нечовештву (в. ИОК, 7). Будући да је проналазак топа приписан проналазачу мотора са унутрашњим сагоревањем, и да је, у исто време, слика канона и у синхроној и у дијахроној равни Петковићеве прозе доведена у везу са демонским, јасно је, и са овог аспекта, да се људска историја представља не само као деструктивна, већ једним делом и хтонска, демонска сила.

У призору о заробљеном Генералу на броду „Света Јелена“ евидентне су назнаке психолошке фантастике, јер је виђење искеженог и хромог морнара узроковано унутарњим психолошким потресом Генерала суоченог са понижавајућим положајем заточеника, али и свешћу о пролазности, ништавности људских моћи и иронији судбине, односно живота. Недоумица јунака (која се преноси и на читаоца) о истинском постојању онога што види остаје неразјашњена, што је, према мишљењу Цветана Тодорова, један од најважнијих предуслова

²⁸¹ В. <https://www.laguna.rs/laguna-bukmarker-radoslav-petkovic-svi-moji-junaci-su-putnici-unos-1048.html>

²⁸² „А затим је пукло као да је оглашен крај света; задимило је и засмрдело, отворио се неки димњак пакла, а у даљини је сребрнасти стуб воде искочио из мирне морске површине, тамо где је ђуле пало.“ (СНС, 68)
„Топ је ђаволска справа. Топ је празнина око које се лије бронза. Само је ђаво могао да створи тако нешто. [...] А на његов нацрт Западњаци га направе, и продају ђаволовим синовима да уништавају хришћане. Оно што је сада на делу против нас, то су моћне враџбине – рекао је Јован. – [...] Али ово чудо, ова празнина опточена бронзом која бљује ватру и тешко камење, како се обичан човек тога може сетити? Тамо где је људски ум сувише домишљат, нешто није у реду; неко њиме управља, неко га води.“ (СНС, 79)

за постојање фантастике у књижевности. Такође, могуће је уочити и елементе фолклорне (традиционалне) фантастике – мистериозни морнар је „хром“, „са искривљеном левом ногом“, „погрбљен“ (ИОК, 12), што су све традицијом установљене спољашње особине ђавола/демона. Његова хтонска природа кореспондира са оним што се у овом делу супротставља смислености индивидуалне егзистенције: пониженом Генералу ругају се и пролазност, и иронија историјских промена (успона и неминовних падова), и мада он жели да сања сопствено достојанствено лице супротстављено Косцу, једино што у сну (којим се овај приказ завршава) види јесте „лице шепавог морнара; крезубог и увек исцереног; из крњетка у доњој вилици сливао се гној“ (ИОК, 15).

У осмом приказу Петковићеве приповетке назире се извесна сличност са веровањем у гринчестерског фрулаша из Пекићеве приповетке „Отисак срца на зиду, 1649“. Ипак, уместо таштине, главни узрок постојања мртве, а вечно живе војске у подземном лавиринту града, чије борбе још увек трају, јесте рат, симбол свих деструктивних енергија историјских токова. Нимало случајно, браниоци града изгубили су се у огромном лавиринту са мрачним, слепим и лажним ходницима „у којима би, после сваког заокрета, неопрезног гутао амбис“ (ИОК, 16). Слика подземног лавиринта је слика историје и положаја појединца у њој. Уклети ратници су симбол жртвованог човечанства, а нове генерације и храна, којима се живот продужава, ту су само да би се рат наставио – животи се приносе на жртвеник рата, који као да је једина права сврха постојања и врховни бог човечанства.

Фантастични мотив уклетих војника развија се и у дванаестом приказу наведене приповетке – слику реалности ремети сусрет са посетиоцем из хтонског простора, који сведочи о проточним границама света, обележеног свеопштом повезаношћу.

Начин на који текстуалне референце формирају или оснажују фантастичку атмосферу дела, могуће је анализирати и на примеру десетог приказа. Заменивши Сент Егзиперија Флеш Гордоном, а Хорст Риперта зеленим грмлима, аутор успоставља паралелу између једног историјског догађаја и фантастичке слике тог сукоба, који тако стиче универзални карактер.

Док је у Пекићевој приповеци „Мегалос масторас и његово дело, 1347“ куга персонификована, односно представљена фантастичном фигуром црног коњаника, а касније пресељена и у делокруг уметника, као симбол демонског дела природе сваког ствараоца, у Петковићевој приповеци „Извештај о куги“ се веза између куге и главног јунака, уједно и приповедача,²⁸³ не остварује посредством уметности, већ неутољиве жеље за знањем, при чему великог удела има људска таштина, односно увереност да се одређеним апсолутним категоријама, које човека надилазе, може овладати прецизним прорачунима. Фантастично у овој приповеци проистиче из недостатка рационалног објашњења за чињеницу да главни јунак постаје носилац куге, њено оличење, чиме је, у ствари, кажњен. Да ли је знање од овога света довољно за борбу против воље сила које човека надилазе, или је спремност да се у такав покушај упусти, хибрис, неопростива таштина?²⁸⁴ Да ли је вера у могућност да се знањем чини добро заблуда, којој се судбина свети и смеје на најсуровији начин, а људска моћ у још једном примеру показује као мала и ништавна? Бескомпромисно трагање за истином са собом носи ризик сусрета са демонима, када се све копрене стргну, па се самим тим и жеља за апсолутном истином релативизује на особен постмодернистички начин.

Приповетка позива читаоца да сам да одговор на недоумицу доктора Руеа: „Рекох: стар сам и мислим да сам читавог живота грешио. Можда то, на крају живота, мисли свако ко мисли“ (ИОК, 27).

Питање досезања савршенства, и дуалистичка природа таквог подухвата, који се само с једне стране може сматрати успехом, у приповеци „Градитељ вешала“ такође је осенчено

²⁸³ Цветан Тодоров је сматрао да приповедање у првом лицу, односно ја-форми савршено одговара фантастичном, јер омогућава најинтензивније поистовећивање читаоца са ликом и оснажује његову веру у исприповедано, и, у исто време, колебање између чудног и чудесног, тј. остајање читаоца у сфери фантастичног (в. 1987: 87–90). Приповетка „Извештај о куги“ није, наравно, усамљени пример оваквог типа приповедања у Петковићевом опусу.

²⁸⁴ „Наивни – или охоли? – умишљају да је Бог стварао свет по математичким принципима; био је то и мој грех. Веровао сам да сам стигао на пут спасења; колико је то често пут који води у коначну пропаст. [...] Не знам по којим је принципима Бог стварао свет или је то чинио насумице, као безбрижно дете; за мене је свет тамна шума у којој сам се изгубио.“ (ИОК, 28)

присутвом фантастике – не постоји рационално објашњење за самовољу вешала, што, у исто време, представља услов за измењену позицију градитеља – он је понижен и исмејан у тренутку када је савладао све тајне заната којим се бавио. И та је приповетка сасвим у духу читаве збирке – у тренутку када је, по сопственом осећању, најближи жељеном идеалу, градитељ вешала је, судећи по подсмеху људи, од тог идеала и најдаље. Тако се открива наличје сваког људског подухвата, осенченог иронијом и горким скептицизмом.

На извештај начин, приповетке „Извештај о куги“ и „Градитељ вешала“ пример су реалне фантастике – управо зато што је у оба случаја реч о личној исповести, односно хомодијегетичким приповедачима, читалац не може бити сигуран у којој су мери њихови утисци заблуде, а колико су тачни, односно истинити. Будући да нема наглашенијих елемената фантастике, и да је реч пре о невероватном поигравању животне збиље, некој врсти егзистенцијалне ироније, могуће је у овим приповеткама уочити обликовање реалности која одаје утисак нечега нестварног, немогућег (уп. Дамјанов 2011: 56).

У приповеци „Дечак са реке“ фантастична фигура мистериозног дечака открива пустош унутарњег света човека који га је једног летњег дана видео на самом шпицу речне аде и који га, како се испоставља, једини и види. То да дечак припада неком другом свету изван реалних, људима познатих оквира, открива начин на који је представљен: „[...] а онда га је погледао погледом који га изненади; није припадао том узрасту, тој величини тела; можда ниједном узрасту, ниједној величини; поглед из неког другачијег простора, пре, после или изван времена“ (ИОК, 107).

Када га је, на овом свету, човек последњи пут видео, обученог увек исто, без обзира на годишње доба, дечак је „ивицом пољане и магле [...] корачао лаганим ходом онога пред којим је све време света, а и простори, изгубљени у том безмерју, занемарљиви“ (ИОК, 111), као „онај који се не плаши да пропусти овај тренутак јер зна да постоје и други; онај који време посматра као на столу расклопљен шпил карата; за кога време није ни почело“ (ИОК, 112).

Сусрет са тајанственим дечаком у човеку буди мисао о прошлости, о пропуштеним приликама, донетим одлукама, погрешним изборима.²⁸⁵ Дечак симболизује све оно што је за човека заувек изгубљено, подстиче размишљања о прошлости, али у исто време предстаља и особени вид будућности, изван реалног времена; као у легендама, он је представник оностраног/метафизичког, који је дошао на земљу да посматра и процењује поступке људи – човек је, „пре него што ће се тама собе преобразити у јарку експлозију бола, успео [...] још да види лице дечака носа приљубљеног уз окно; радознало лице које ишчекује“ (ИОК, 113). Осим утиска о извесном облику модификације сакралне фантастике у правцу метафизичке епифаније, тајанственог дечака могуће је интерпретирати као алегоријску представу прошлости која се свети.

Приповетка „Док Плима траје“ обједињује елементе научне и епске фантастике, с једне, и антиутопије, с друге стране. Поред карактеристика хронотопа, на ово запажање наводи и избор имена јунака.

Још једном се у Петковићевом стваралаштву потврђује да оно што делује као цивилизацијски прогрес није услов за испуњење утопијских нада. Хронотоп ове антиутопије гради се у складу са жанровским конвенцијама научне фантастике, те отуда простором планете Улро управља централни компјутер, вештачка интелигенција која треба да спречи људе са планте да дознају истину о нестанку Земље – задатак централног компјутера је да људе сачува у заблуди. Због тога је научнофантастични Град на планети Улро центар лажи и заблуде, у који долази посада свемирског брода „Беатриче 12“. То је простор у којем се одвија кључни догађај, када у Ноћи плиме у живот продире Легенда.

²⁸⁵ „Треба ли се враћати ономе што је било; понови гласније, као да се брани; или ономе што је могло бити, а није, рече опет. Човек пише странице и странице успомена; и слави себе пред другима да би себе пред собом оправдао; ма колики био бљесак његове славе, ма колико туђе очи биле заслепљене, себе пред собом неће оправдати; јер је сва прошлост запретена ватра која би, да се разгори, спалила онога што је у себи носи; и све гласно изговорене успомене су само начин да се она пригуши; начин оних којима је лаж потребна да би живели.“ (ИОК, 110)

Леголас, чије име непосредно асоцира на Толкинову епску фантастику, јесте онај који креће у борбу против неслободе коју симболизује централна тачка моћи, али је та борба деградирана страхом становника планете Улро од промене поретка и неизвесности коју та промена подразумева. Његова борба није епска борба која гарантује победу добра над злим (и поред савременог, моћног оружја којим је опремљен), јер оно што након нестанка једног зла може доћи, не мора нужно бити добро. Леголасова борба обесмишљена је и на тај начин што је производ случајности, а не неког вишег плана који би остварење легенде могло да представља.

Књига *Човек који је живео у сновима* можда је један од најрепрезентативнијих примера који потврђују истинитост идеје да је „свуда где су сужене могућности избора фантастика [...] чист облик метафизичке потребе човека који је остао без Бога“ (Палавестра 1989: 11).

Друга Петковићева збирка приповедака тематизује условности досезања тајне постојања – вођена идејом да је човек пало створење, она разматра спремност људи да се уљуљкују у познатим лажима, подношљивијим од неизвесне истине која води у непознато. С друге стране, истине које надилазе могућност сазнања и спознања представљене су и као условност људске егзистенције, која није увек и нужно повезана са пристајањем на већ освојене облике живота. У том случају, реч је, дакле, не о човековој кривици, већ о особеном детерминизму његове егзистенције.

Тако елементи фантастике у приповеткама поменуте збирке најчешће учествују баш у приповедању о тренуцима када је ликовима омогућено тек да наслуте суштину свога постојања или им се наговештава неки други и другачији свет, пребивалиште истине.

Будући да се спознаја смисла, природе постојања и скривених светова разуме као тренутни блесак, инспирација, особено ирационално осећање, стиче се утисак да је за њихово представљање погодна управо фантастика, која се градивно укључује у симболички потенцијал звезде – мотива који повезује приче и симболизује пројаву тајне.

У приповеци „Прелаз преко Стикса“ смрт је, из перспективе хришћанске мисли, представљена као „усамљена, блистава звезда на рубу хоризонта, без чијег би хладног, али продорног сјаја живот био само страшна и незамисливо неправедна казна“ (ЧКЈЖУС, 46). У „Смањивању“ сјај звезда на далеком небу у извесном смислу симболизује тежобност свих мистерија које живот ставља пред људе, не дајући, притом, одговоре на њих. У причи „Христ над Земуном“ загонетни сјај на небу постаје основа за разговор ликова о његовом узроку, односно о свему ономе што постоји, али што не видимо и не покушавамо да разумемо (в. ЧКЈЖУС, 101–102). Фантастички потенцијал небеског сјаја у овој причи,²⁸⁶ појачан је у завршној приповеци збирке – „Уместо закључка“, где је водиља звездознанца Валтазара звезда необичног положаја и чудне путање.²⁸⁷ Како, врло рационални, Валтазар примећује, „његова водиља је умела да крајње хировито мења свој положај“ (ЧКЈЖУС, 143) и својим је сјајем кварила „познату слику неба“ (ЧКЈЖУС, 142).

Суочавање са палом људском природом, посредовано елементима фантастике, ефектно је обликовано у приповеци „Објава“, у којој појава фантастичног створења учествује у карактеризацији јунака – људи. Приповетка својом структуром подсећа на легенде, с тим да је овде реч о негативној, постмодернистички обликованој, епифанији. Јунаке не искушава Бог (нити анђели или светитељи), али ни ђаво, већ мистериозно биће слично људима које их посећује, искушава и подстиче да покажу своје право лице. Онако како је ово створење ситно и неугледно, такве су и душе оних којима је дошло.

²⁸⁶ „Тада се десило нешто необично. На небу је севнуло: не онако као што сева муња, мада је могла бити и муња, било је довољно топло, али опет би било чудно јер, иако се мало звезда видело, опет је небо било ведро. А учинило ми се и да је блесак сасвим друкчији, сјајнији, као да је нека звезда нагло и страшно засијала.“ (ЧКЈЖУС, 100)

²⁸⁷ „Сијала је на погрешном месту неба, сјајем не толико посебним – Валтазар је виђао, мада ретко, звезде тако снажног сјаја – већ друкчијим; на који начин друкчијим, није могао тачно рећи.“ (ЧКЈЖУС, 140)
„Значење непознате звезде Валтазар није могао растумачити; збуњивала га је као што збуњује звук непознате, туђе речи у познатом језику.“ (ЧКЈЖУС, 142)

Фантастици су придружени и елементи гротескног (човечуљак подсећа на овећу лутку, истакнути су његова ћосава, ретка брадица, проћелавост и остаји мало дуже косе који се у бичевима спуштају низ врат). Утисак фантастичне атмосфере појачава се чињеницом да се сусрет није десио у чудесном свету, нити је објашњен рационалним разлозима, што подстиче неодлучност читалаца у погледу онога што се заиста збило.

У овој приповеци осећа се презир човечуљка према себичним и саможивим људима, којима влада телесно, и који, као такви, само једног просечног, чак антипатичног посетиоца и заслужују. Његова појава омогућава да се оно најгоре у њима – таштина, охолост, надобудност, испразност, лукавост и похотност – рефлектује као у огледалу, због чега се читава прича завршава следећом реченицом: „Остао је празан простор на комоди испред великог огледала на којем није било ни лутке ни бога“ (ЧКЈЖУС, 55).

Елементи простора, који је само наговештен, служе као интерпретативни путоказ, при чему огледало има више него очигледну функцију. Будући да се човечуљак налази испред огледала, а људи (пар супружника) прекопута њега, оно што у огледалу виде (себе заједно са необичним створењем) могло би се тумачити као њихов прави одраз – огледало никада не пресликава оног ко се пред њим налази, нуди нешто другачију слику, али та слика може бити много истинитија него реалистични, миметички одраз. У првој приповеци помињање апостола Павла имплицира његову идеју о сусрету са Богом у којем ће се све јасно видети као у огледалу. И у овој приповеци огледало открива истину, која је додатно потврђена речима човечуљка да је управо он њихов бог, односно њихово божанство, а они његова слика и прилика.

У исто време, утисак о испразности супружничког живота појачава се сликом још поразнијом од слике демонског божанства, односно божије негације – то је слика празнине, негације постојања уопште, слика ништавила и испразности људске душе.

Приповетком „Смањивање“ доминира пројекција унутарњих стања ликова на њихов доживљај света који их окружује. Док главна јунакиња приповетке осећа како се простор око ње смањује, главни јунак се суочава са разликом између сопственог доживљаја јунакиње (јер он стално има утисак да се она смањује) и начина на који је други виде (њено физичко стање много је боље од оног које би се услед болести очекивало).

Несразмера између медицинских резултата и убрзаног погоршања стања јунакиње упућује на претпоставку да главни проблем можда није телесна болест, већ болест душе савременог човека, чији се хоризонти непрестано сужавају, што су, опет, дубљи узроци болести, изван логике и онога што је реално могуће.²⁸⁸

Широке могућности егзистенције се свде на минимум – савремени човек је тужан, усамљен, испуњен страховима, отуђен и оптерећен погрешно организованом хијерархијом приоритета. У исто време, човек је мали и ништаван у односу на силе које његовим животом управљају и због којих лични избори, одлуке и поступци ни на шта не могу утицати; чак се и жеља да се другом помогне лако може претворити у његово неоправдано мучење. Тако елементи реалне фантастике у овој приповеци граде особену, збуњујућу атмосферу, која треба да дочара осећање главног јунака „да су толико ухваћени у игру нечега што је изнад њих, на шта њихови поступци и одлуке више не могу утицати, да је потпуно небитно било шта што он чини“ (ЧКЈЖУС, 80).

Постмодернистички поступак могуће је уочити у буквализацији метафоре, чињеници да се живот опросторује и да се утисак о фантастичним изменама простора интензивира самим крајем приче, који открива да је и јунак осетио исто што и његова, у том тренутку већ покојна, супруга, што читаоца оставља пред недоумицом и питањем да ли је поменути доживљај

²⁸⁸ „Али не само да није имао са киме да своје недоумице, страхове и сумње подели, јер му се чак и разговор са пријатељем, психијатром чинио недопустивим, сада у часу када је њен живот био у питању, већ их је свакодневно, ма колико да су из дубине његове утробе они навалњивали, тако да је њихове нападе осећао и физички, као нападе неке друкчије, али ипак присутне болести, потискивао, враћао тамо одакле су долазили, у ону неизмерну дубину и таму коју сваки човек у себи носи и из које је, слутио је, дошла и њена болест, ма како да се звала.“ (ЧКЈЖУС, 74)

простора били само одраз стања свести јунакиње или је постао нешто што се у фикционалном свету може назвати објективном стварношћу.

У приповеци „Град, свитање“ читалац се упознаје са застрашујућом визијом света без људи. Сав ужас јунаковог сусрета са опустошеним светом могао би остати само у сфери кошмара, привиђења (чиме би утисак о делиричној фантастици био угрожен) да на самом крају приповетке није и за јунака и за читаоце остављено неразрешиво питање – ако је јунак све што је видео само сањао, како је могуће да таксиметар у његовим колима показује неколико десетина хиљада километара волшебно пређених за само једну ноћ.

Поменута недоумица девалоризује претходне назнаке које би требало да читаоца усмере у правцу рационалног разрешења необичности догађаја (ту се, пре свега, мисли на јунакову склоност да као главно оружје у борби против времена, пролазности и егзистенције у одбојном свету, користи алкохол и седативе). Томе доприноси и инсистирање јунака-приповедача да је током путовања ка граду без људи и боравка у њему био савршено присебан и да се свега јасно сећа.

Чињеница је да фантастични призори, догађаји и јунаци у другој Петковићевој збирци представљају одраз унутарњег, душевног стања јунака приповедача, па се тако и за обесхрабрујућу визију пустог града може рећи да симболизује пустош душе јунака-приповедача, али и његову усамљеност и изгубљеност.

У исто време, фантастични упливи у природни свет прилика су да се јунаци приповедача суоче са самом суштином постојања, да наслуте природу тренутка у којем се свако суочава са самим собом и мистеријом живота, због чега тајанствени град јунак приповетке разуме као онострано, ванвременско, метафизичко одредиште: „[...] ја сам сигуран где сам тога јутра био; у Граду свих градова, ономе граду у којем, уситину, сви живимо, када са његових улица нестану привиди, када јасно свитање осветли једино оно што уистину постоји“ (ЧКЈЖУС, 95).

Тај загонетни свет постаје симбол, место спознаје праве истине, безвремени, универзални простор, што и сам јунак открива називајући га Градом свих градова. Апсолутност овог простора је јасна, а могло би се претпоставити да потпуно празан град, у којем је сусрет са људима немогућ, може представљати симболичну представу пакла усамљене људске душе која блискост одбија. У исто време, могуће је претпоставити да се коначна истина о животу стиче тек у судару, односно огледању са самим собом, због чега је и у овој приповеци посебно важан тренутак када јунак у огледалу лифта види своје „искривљено, безмало неприпознатљиво лице“ (ЧКЈЖУС, 94).

Иако у приповеци „Христ над Земуном“ није могуће уочити елементе фантастике у изворном значењу те речи, са сигурношћу се може тврдити да она представља литерарно оправдање фантастичких уплива у осталим причама. Она посредује идеју о постојању паралелне стварности, која крије све праве истине, али која је заклоњена вештачким светлом града, тј. спремношћу људи да се задовоље логичним, рационалним и практичним објашњењима, ониме што се види на површини, у равни свакодневног, познатог живота.²⁸⁹ Како фабула приповетке потврђује, чак ни милост која је пружена, и јасни наговештаји неких другачијих сфера, не препознају се у правом тренутку: „Ко тражи знак да би почео да тражи, неће га добити: штавише, ако на њега наиђе, неће га ни видети. Знак види само онај који тражи“ (ЧКЈЖУС, 126).

О истом проблему сведочи и „Теолошки дијалог у савременом окружењу“ – сама сврха постојања, и смисленост егзистенције, остаће заувек скривени, сусрет са тајном може бити само наговештен и пружен као могућност, али никако остварен, јер су људи слепи док пролазе поред јасних знакова. Ова идеја до краја је конкретизована, буквализована фантастичним призором професора који лебди у висини прозора на другом спрату, али пролазници, као омађијани, пролазе зурећи у излоге. Фантастичност датог призора додатно је оснажена

²⁸⁹ „Много тога што постоји, што је поред нас, не видимо, рекла је. – А када видимо, не разумемо. Само, постоји нешто још горе. [...] И не покушавамо да разумемо. Нећемо да разумемо.“ (ЧКЈЖУС, 102)

чињеницом да је јунак-приповедач, у чије расуђивање читаоци немају разлога да сумњају, сведок овог догађаја.

Приповетка „Човек који је живео у сновима“ пример је ониричке борхесовске фантастике, уочене и у стваралаштву Милорада Павића и Горана Петровића. Реч је о двострукој егзистенцији, на јави и у сну, која узрокује препознатљиву постмодернистичку игру, односно дилему – који је од та два живота „прави“, а који „лажни“; и да ли постоји гаранција за људске претпоставке које се прихватају као сигурно истините.

Поменута недоумица не само да је изједала човека који је живео у сновима, већ и остале јунаке приповетке, који су на потпуно другачији начин почели да размишљају о сопственој егзистенцији.²⁹⁰

Доживљај времена главне јунакиње такође се модификује у правцу доживљаја вечности, што је карактеристична последица присуства фантастике у стваралаштву постмодернистичких аутора, међу њима свакако и Петковића.

Неразрешивост догађаја, чиме се остаје у сфери фантастичног, али и повезаност двају светова, потврђује крај приповетке – њен јунак се убио у свом другом, тајанственом животу, али последице важе и у оном који остали јунаци сматрају својим јединим правим, иако је у њиховом свету, о чему сведоче докази, његово самоубиство било немогуће.

6.4. Фантастика у романима Радослава Петковића

Иако у романима *Пут у Двиград* и *Записи из године јагода* нема правих елемената фантастике, у њима се приказују душевна стања, стања свести и скривене жеље јунака који ће у наредна три романа бити повезани управо са фантастичним, односно који ће бити даље развијени и у текстовима мотивисати удвајање светова, онтолошка поигравања, као и испитивање везе између условно реалног и алтернативног света.

У првом Петковићевом роману наговештен је мотив преласка у други и другачији свет, који се представља као „зачарано место“ и као „увек постојећа могућност“ (ПУД, 16), у којем важе другачији закони и посебан календар (то је простор ослобођен класичне хронологије). Иако се ова другачијост везује за лични доживљај јунака, дакле није материјализована или остварена као реална могућност у роману, она показује све важне особине алтернативних светова који ће се касније појавити у Петковићевим романима.

Улазак у тај алтернативни простор обезбеђује изокретање реалности, када се у Двиград стигне, „све постаје друкчије – као прошавши кроз огледало“ (ПУД, 16). Бивствовање у њему подразумева безвременост, односно временски вакуум: „Година се завршавала даном одласка у Двиград и почињала даном повратка из, а период проведен тамо беше неки међучин, или срећно бекство, добро склониште“ (ПУД, 18).

Важно је приметити да се у вези са (утопијском) природом оваквог места у роману обликују две могућности, односно два доживљаја – један је да је град Двиград „зачаран“, али првенствено у приповедачевом младићком доживљају, док сазревање јунака води у правцу другог, односно у правцу разбијања илузија, што су, у исто време, две егзистенцијалне могућности које фантастика у Петковићевој прози нуди. У једној својој варијанти она указује на човекове слабости (тима и заблуде), док је другим својим краком повезана са идејом о слободи од историје и алтернативним просторима који могу симболизовати уточиште.

Утопијски доживљај Двиграда као зачараног места, противи се знањима и искуствима стеченим у животу „да промена места није најважнија за промену судбине јер се ова, као болест, носи запретена дубоко у себи; да места бајки у којима се ослобађамо многих баласта нису ни дечији сан, јер ни свој деци нису својствена“ (ПУД, 16–17).

²⁹⁰ О томе сведочи и приповедач: „И размишљао сам да су наши животи, можда, нестварни, да је права истина о њима заувек од нас скривена, и потом се изненада, сасвим неоправдано, као залутали брод у погрешној луци, јавила мисао да нас само патња оправдава [...]“ (ЧКЖУС, 125).

Упркос рационалном ставу и обесхрабрујућој мудрости искуства, у приповедачу је дуго живело, опстајало, „проживљавало сећање које је одбијало да све то зна и тако мисли (а никад није умео рећи: беше ли онако боље)“ (ПУД, 17), што само сведочи о насушној људској потреби за сновима, који у Петковићевој прози могу своју пуну реализацију доживети у пределима нестварног.

Промена места и сан о животу као бајци постају веома важни у роману *Сенке на зиду*. Од тог романа јунаци заиста почињу да мењају простор своје егзистенције, или да теже томе, што је у тексту везано за домен фантастике.

У првом Петковићевом роману наговештена је „луда“ нада у чудо, коју је могуће уочити и у роману *Сенке на зиду* и у већ предоченом Спиридоновом ставу – „Зато се веровало у места која се потпуно разликују од свих других, у град где је требало да се догоди оно што још није, са лудом, потајном надом која је куцкала у дубини ни себи самој неоглашена: што никоме никада нигде није“ (ПУД, 16).

На сличан начин, и у вези са Антонијом Ловасом обликује се сан о преласку, само што прижељкивани прелазак историчара није просторни, већ временски, и на исти начин се у осцилирајућој двосмислености доживљај јунака, али и утисак читаоца, креће од свести да је тако нешто немогуће до очувања „луде“ наде, упркос свим упозорењима разума. Иако је свестан да се добра времена не могу вратити и да припадају прошлости, у Ловасу постоји то „осећање, крајње теоријско, али не и неважно, поуздани дах умирења притајено присутан, како би се чудо могло догодити и добро се време вратити“ (ПУД, 66–67).

Оваква двострукост сродна је оној која се везује за слободно обликовање наратива или визије сопствене егзистенције, и показује да је освајање „зачараног“ простора могуће само уз највеће жртве, односно уз веру која се противи рацију, што је у Петковићевој прози доведено у везу са „искакањем“ из света реалности, наговештајем његовог напуштања, радикалног раскида са земаљском егзистенцијом и загонетком коју текст непрестано поставља, одбијајући да да коначан одговор.

У вези са Ловасовим сновима из детињства о повратку златних времена Двиграда, приповеда се како је као дечак историчар веровао да би:

„снажан и искрен напор уживљавања могао да преобрази не само њега већ и читав град. И много касније у њему је живела та нада, или не ни нада, већ дубоко скривена очаравајућа сумња, сулуди сан што је ницао из дубина утробе на ужас и подсмех разума, како би било потребно, чак довољно, једног се часа понашати, чинити и говорити као, рецимо, Иван Ветручић, онај прави, од крви и меса, а не од бронзе, једног часа потпуно поверовати да јеси Иван Ветручић, и та би вера у новостворени живот као ужарено, сјајно, језгро нагло озарила цео град и преобразила га у тајанствени Двиград Ветручићевих дана“ (ПУД, 67–68).

Као и у Спиридоновом случају, све што наликује лудости, а не мора то нужно бити, мора се „учинити са апсолутном вером“ (ПУД, 68), односно потребно је „имати фантастичну веру“ (ПУД, 68). Интересантно је што приповедач истиче и следеће: „Ту своју наду, сан о магичној промени, Ловас није никада свесно одбацио, већ је једноставно престао да размишља о њој“ (ПУД, 69).

Овој линији страсне вере у чудо придружује се и младић Јован из романа *Савршено сећање на смрт*, иако, иронично, нема моћи којима би могао да је потврди, за разлику од Матеја (касније Филариона), који очигледно има моћи, али нема вере. Управо Филарион примећује Јованов фанатични занос:

„[...] све сам сигурнији да је своје незнање вишеструко надокнађивао својим жаром, својом вером; и сигуран сам да никада касније нисам чуо никога ко је нешто слично изговарао са таквом увереношћу да те речи не могу остати без одјека, без трунке страха и сумње да би то могле бити тек речи бачене у таму у којој ће потонути [...]“ (ССНС, 103).

У роману *Записи из године јагода* неки призори јунаковог душевног растројства обликују се (често у интертекстуалном дијалогу) као фантазмагорија, односно фантастички делиријум. И у овом се роману појављује мотив сумануте наде, која рачуна на испуњење нечега што је реално немогуће:

„[...] желео је да се очев говор, посета, волшебно прекину, макар да он нестане, једноставно испари из фотеље као да га никада није ни било, као сувишан цртеж избрисан добром гумицом, те не остаје ни траг брисања, никакав траг, да ничега нема. А није ни било. И наједном му се у суманутој нади та могућност јавила као сасвим реална, остварљива, и нимало га не колеба што се тренутно не остварује јер то не значи да се слично не може збити или чак да се неће збити, само када се остваре сви услови. Видак није знао зашто је тако сигуран, али му је криво што се нестајање посетиоца не догоди баш сада [...]“ (ЗИГЈ, 22).

У вези са преломним временима, у причи „Прелаз преко Стикса“, приповеда се о сличном ставу савременика једног од јунака приповетке, Гаја Валеријана:

„Као и Валеријан, били су људи који су живели у бурним, дакле несрећним временима; и научили су да оно што се чини највероватнијим нипошто није и оно најизвесније и да нема тога, на први поглед тако лудог и сваког смисла лишеног геста који нема наде за успех – а у оваквим часовима можда и више наде и смисла од понашања заснованог на добро промишљеној логици, која вреди за нека друга, тиша времена“ (ЧКЈЖУС, 30–31).

6.4.1. Алтернативни светови у романима *Сенке на зиду* и *Судбина и коментари*

Фантастични, натприродни свет у фикционалном свету романа *Сенке на зиду* јесте свет филма,²⁹¹ којем тежи Иван Ветручић, бежећи на тај, готово несвестан, начин од притиска великосветских догађаја (на првом месту Првог светског рата), у којима не жели да учествује. Иван Ветручић је, баш као и Павел Волков, изузетно занимљив књижевни јунак, типичан у опусу Радослава Петковића баш захваљујући својој атипичности. Може се рећи да су Ветручић, Волков и Филарион у својој атипичности изузетни јунаци који, према мишљењу Лубомира Долежела, и могу да остваре транссветовна путовања (2008: 141).

Окружен колоплетом важних историјских превирања, преокрета и катастрофа, он живи у свету филма, и што је притисак тих догађаја јачи, то он више настоји да из стварности побегне.

Свет филма је за Ветручића свет светлости, директна противтежа ономе што мото романа именује „управитељима таме овог свијета и духовима пакости испод неба“. Будући да је ово цитат из *Посланице Ефежанима* апостола Павла, могуће је претпоставити да се под „управитељима таме“ и „духовима пакости“ мисли на демоне, чиме се још једном упућује на деструктивни, хтонски, демонски историјски потенцијал. Док се за свет филма везује категорија светлости, јасно је да је историја одређена мраком. У исто време, управо светлост уметности омогућава да се осветле и раскринкају лавиринти историје, па тако историја филма на најбољи начин упућује на мрачне тајне историје човечанства (в. Пантић 1987: 186–187).

Постмодернистички преокрет којим оно што је стварно постаје неважно, а нестварно (у овом случају филм) једино истинито, једино у чему се може засновати егзистенција, наговештен је већ на самом почетку романа – за Иван Ветручић је његова фотографија у излогу Вранешове фотографске радње најважнија потврда постојања:

²⁹¹ Мекхејл истиче како филм у књижевности постмодернизма функционише на онтолошком нивоу, као вид света-у-свету, често се такмичећи са „реалним“ наративним светом (в. Мекхејл 2004: 128).

„[...] сам поглед на фотографије испуњавао је Ивана Ветручића неким нејасним, мада радосним узбуђењем. [...] Поново угледати фотографију у излогу радње значило је потврду – какву и чега, то Иван Ветручић већ није могао знати. Што се породична фотографија периодично мењала, није га ни најмање збуњивало; деца живе у промени без икаквог отпора и страха и Иван Ветручић је себе и друге увек тако и видео, што значи променљиве, дакле онакве какви су сада – онакве какви јесу. Вранешов изглед је био огледало, а задатак огледала је да потврди постојање“ (СНЗ, 17).

Тачке преласка даље се ређају и односе на Ветручићев специфичан доживљај света – он свет познаје обрнуто, на основу онога што је имао прилике да види на фотографијама и у филмовима. Такође, филм доживљава као чудо, рађање фотографија као рађање новог света, на истин начин на који се и море ујутру рађа – што су уводи у измене онтолошких равни, које ће појачати уплив фантастике.

Мотив чуда, посебно наговештен у првом роману, везује се за Ветручићеве посете панорамама и биоскопу: „[...] а затим се догоди чудо, по други пут иако не и последњи пут у животу Ивана Ветручића“ (СНЗ, 71). Први пут када је посетио панораму, био је посебно узбуђен самим покретом слика, па већи део садржаја пројекције није ни приметио: „[...] тек је на махове – као да се са чуђењем будио из сна – постајао свестан да публика није очарана попут њега [...]“ (СНЗ, 71).

Неми филм, и филм уопште, има склоност да трансформише реални свет и реалне односе, па се у роману указује на сажимање времена. У једном од фрагмената културноисторијског карактера скреће се пажња да је Ветручићев омиљени редитељ, Жорж Мелијес, звани Чаробњак, био наследник Роберта Худинија, који је у Алжиру боравио да би се, по налогу Наполеона III, борио са арапским чаробњацима који су представљали велику ратну опасност за француске трупе. Приповедач даље отрива следеће:

„Новцем добијеним као награду Robert Houdini оснива позориште у којем ће приказивати своје трикове – враџбине? – а такође и механичке лутке које је сам конструисао, попут вештачке птице, Арлекина, Antonia Diavola и друге. Ово позориште је Мелијес откупио од Худинијеве удовице и ту је приказивао тзв. *ферје* [...], представе углавном фантастичног садржаја, чију је главну атракцију представљао сценски трик“ (СНЗ, 80).

И не само то – како приповедач даље наводи, Мелијес ће открити и „могућност филмског чуда“, па тако „чаробна метаморфоза постаје основа Мелијесовог поступка: пред очима гледалаца збиваће се немогуће. Баш тако је један његов филм и назван: ПУТОВАЊЕ У НЕМОГУЋЕ!“ (СНЗ, 81).

Оно што Ветручић највише воли да гледа јесу филмови фантастичне садржине. На њега је посебан утисак оставио филм рађен по мотивима Гетеових дела, који представља Фауста у паклу (на платну, Ветручић је могао прочитати натпис „FAUST AUX ENFERS OU LA DAMNATION DE FAUST“): „Ужагрених очију, Ветручић је зурео у призоре самог пакла, у којима се ватра смењивала с пећинама од леда, испуњеним кристалним сталактитима; ту су владали демони, хидра са седам глава и сам Мефисто, коме ће на крају припасти Фаустова душа“ (СНЗ, 76). Други Мелијесов филм који се Ветручићу посебно свидео јесте *Пут на Месец*, односно *Voyage dans la Lune* (в. СНЗ, 79).

У контексту припрема за Ветручићев онтолошки прелаз, индикативан је и следећи навод:

„Ветручићу се та сличност [фотографија у гуми-тиску, Н. Ж.] са сликарством није свиђала, али га је, ипак, привлачила могућност да друкчијом техником развијања добије слике околине друкчије од оних какве се оку причињавају, као попут разлике између људског покрета на слици и на филмском платну.

Каткад је помишљао да отркива неку другачију, скривену стварност“ (СНЗ, 85–86).

Интересантно је и то што се Ветручићев упад у свет покретних слика десио једном раније (што је у раду већ представљено), као облик антиципације догађаја за који је, у том тренутку, било прерано, а онтолошкој промени није одговарао ни садржај документарног филма о крунисању краља Петра.

Са прерастањем/развојем фотографије у панораму, и панораме у филм, са јачањем илузије о свету који постији иза платна (јер се дводимензионални призори претачу у нешто што ствара илузију дубине, односно тродимензионалног света) расте и жеља Ивана Ветручића да у тај други свет закорачи. Док су фотографије сенка познатог, већ панорама постаје материјализација не само онога што постоји, већ и нестварног, реално непостојећег, што, ипак, не спречава Ветручића да то непостојеће сматра стварнијим и уверљивијим од свега што му је емпиријски познато. У вези са првом посетом младог Ивана Ветручића панорамама каже се: „[...] он седа очекујући чудесно“ (СНЗ, 21).

Посматрање панораме траје упоредо са прихватањем препреке у виду „дрвеног цилиндричног зида који се не може уклонити, а када би то и учинио, уништио би све; и призоре и чудо само“ (СНЗ, 24–25), али са упознавањем филма Ветручићева се свест о илузији и платну као граници све више и више губи.

Вешто распоређене и формулисане назнаке приповедача супротстављају свест о панорамама као конструкцији Ветручићевом истинском заносу:

„[...] а пред Ивановим очима се отвара нов приказ: црква, истина барокна, средњоевропска црква пред којом се сваке године игра литургијска драма Исусовог рођења и мука – али Иван Ветручић то не зна – и жена која седи на трonoшцу и у рукама држи књигу [подвукла Н. Ж.]; „јер се увијек молила и размишљала о Закону“; Мадона, врисну неко крај Ивана Ветручића и прекрсти се; једна жена скоком устаде као недостојна да седи у часу приказивања Мадоне, али пред собом угледа само лаку дрвену конструкцију цилиндра у којем је обитавало чудо [подвукла Н. Ж.]; крај Богородице је велика амфора са цвећем; с друге стране амфоре налази се младић одевен у албу и везену далматину преко ње, с великим белим крилима [подвукла Н. Ж.]; анђео, зна Иван Ветручић и без ичијег објашњења [...]“ (СНЗ, 23).

Приповедачеви коментари супротстављени су непосредности и аутентичности Ивановог интензивног доживљаја:

„[...] нико му не мора преводити да је то Распеће; три крста, у средини Исус, наг до појаса; неко би, можда, приметио да његове руке нису пробијене ексерима, већ везане за дрво grubим и чврстим конопцем, али не и Иван Ветручић; он види тројицу распетих и мрачно, скоро црно небо изнад њих; само у дну хоризонта нешто као потмуо пламен осветљава приказ сабласном, црвеном бојом; гласови у шатри се ујединише у молитиви, као за недељне мисе; Иван Ветручић врисну, Ана му уплашено прискочи; али он одбија њену руку грчевито се држећи бинокулара“ (СНЗ, 25).

Важно је и то да је Ветручић на мисао о чудесном дошао у панорамама, и што се тај квалитет везује за способност коју ће и филм поседовати, а коју сâм Петковић учачава у естетски вредном књижевном стваралаштву: „[...] ужасно кратко, и нестајало је да би – срећом – одмах било замењено новим приказом; новим – значило је увек чудеснијим, јер се сваки пут чинило како су чуда пресахла, како је немогуће да после овога може наићи још нешто; била је то можда највећа чудесност, та способност да се обнавља и траје [подвукла Н. Ж.]“ (СНЗ, 22).

Већ при првим сусретима са филмом, Ветручић је маштао о прекорачењу онтолошке међе:

„Различитост покрета, умовао је он, упозорава на различитост збивања на платну и око платна; свет кинематографа је посебан свет, не више само приказ – како му се, једном, давно, учинило док је гледао панораму – већ уистину други свет; ако би у тај свет могао ући – помислио је већ онда [подвукла Н. Ж.], мада је ту мисао убрзо заборавио и она ће задуго остати запретена у

дубини – то никако не би значило тек провирити, као у панорами, већ би тај улазак био бесповратан одлазак из света око платна. [...] Светлост, која ствара свет, овде ставара свој посебан свет, у који се, помишљао је тада [подвукла Н. Ж.], никако не може продрети“ (СНЗ, 72).

У вези са наведеним пасусом важно је приметити назнаку приповедача – „помишљао је тада“ – која као да релативизује Ветручићево запажање о немогућности уласка у одвојени свет филма. Ако је тада и помишљао да је немогуће, не значи да је при том уверењу до краја и остао – управо супротно. Такође, сâм крај романа оставиће читаоца у недоумици да ли се и како немогуће ипак остварило.

Константна двострукост токова у роману омогућила је да се питање нестанка/умирања Ветручића у овом, и наставак живота у филмском свету, разматра на више нивоа. Опседнутост филмским јунацима и замишљање догађаја који би омогућио гледаоцима не само да своје омиљене јунаке гледају, већ се заиста друже са њима (идеја тродимензионалног филма), одраз су Ветручићеве потребе да напусти свет „стварности“.

Преплитање двају светова у мрачној утроби биоскопске дворане, представљено, пре свега, из Ветручићеве перспективе, реализовано је као сусрет са најважнијим јунацима у његовом животу – филмским ликовима и реалним познаницима, међу којима се истичу Ружичасти Мефисто, који каже: „Уђи, шта се плашиш [...]”; напослетку, све је ово твоје“ (СНЗ, 21), и Милан Кошутин, који подврискује и „цупка од среће“ (СНЗ, 241).

Пред читаоца се поставља дилема да ли је улазак у представу улазак у филм, нови живот, или улазак у смрт, јер су сви који се појављују пред Ветручићем, а нису филмски јунаци, у ствари већ мртви.

Коначни прелазак наговештен је и врло ефектним сигналимa – сусрет Ивана Ветручића и Emila Wedekinda представљен је као део сценарија неког филма, а посебно упечатљив је наслов поглавља у којем се приповеда о уласку Wedekinda у Ветручићев живот: „Emil Wedekind улази у кадар“ (СНЗ, 234). Такође, крај тог првог сусрета пропраћен је и следећим исказом: „Испред једне крчме стоји Charlie Chaplin и безизразно их посматра“ (СНЗ, 237).

Упоредо са тиме, читалац се упознаје са нарушеним душевним стањем главног јунака романа, којим се на логичан начин може тумачити све што се са Ветручићем дешава. Његов сукоб са Мефистом, са симболом историје која му се руга, изван свести јунака могао би изгледати само као делиријум болесног човека, и на тај начин бити рационално објашњен. Међутим, пад „лицем ка земљи“ (СНЗ, 243) у борби са Мефистом може се разумети и као упадање у неки други свет, свет филма – „У бајку се не улази, у њу се упада, само изненада, јер се неочекивано догађа само неочекивано“ (СНЗ, 134).

Разлози растакања јунаковог свесног живота откривени су можда и у већ представљеном разговору Ветручића и Јакшића: „Тек вера коју човеку други подарује јесте права вера; она коју сам гради подложна је сумњи, зато се од ње лако одустаје да би се заменила за веру других“ (СНЗ, 119).

Тежак је терет јунака који, вођен нагоном за личном слободом, иде против колективне и историјске матрице, засебним, индивидуалним путем. Сложеност таквог положаја огледа се у чињеници да се не може са сигурношћу тврдити на који начин треба разумети Ветручићев крај – он се може тумачити као земаљска смрт мотивисана лудилом, али и као ослобађање из света историје и реалности, као преображај и наставак егзистенције у другачијем свету и другачијим околностима, баш као што и Павел Волков доживљава преображај проласком кроз чаробни врт. Овде се треба сетити Петковићеве идеје да је свака промена у ствари умирање, али се ту ауторова мисао не завршава. Петковић јасно назначује да у тој смрти, односно промени мудри могу пронаћи утеху, па се с обзиром на то и Bellina недоумица може видети као простор наде за идеју да је Ветручић своју егзистенцију наставио у облику какав је прижељкивао.

Игра супституције онтолошких равни усложњава се и насловом поглавља у којем се наговештава Ветручићева „смрт“ – није реч о последњем дану Ивана Ветручића, већ о његовом „последњем филму“ (СНЗ, 242).

Загонетка и недоумица остају до краја. Пронађено утопљено тело никада није идентификовано. Bella тврди како је Ветручића само једном видела у филму. Ова примедба кореспондира са идејом која се и раније јавља у тексту – постоје одређени детаљи у филму који се виде само једном, и никада више, ма колико се гледалац трудио да их поново уочи. Тиме се жели навестити могућност динамичног живота унутар филма, света који није споља одређен и коначан, већ аутономан и у којем је све динамично, а самим тим и променљиво. Тако се може десити да је Ветручић, слободан од рационалних узрочности природног света, слободан у фикционалном, натприродном свету филма, којим се креће и крстари и у којем заиста – живи.²⁹²

У филму Ветручић наслућује тајну, његов доживљај филма увек је повезан са одредницама „чудо“ и „чудесно“; тај свет пружа могућност да се изађе из обичног живота који ускраћује пуноћу доживљаја, баш као што је фантастични свет хармоничног врта за Волкова начин да изађе из сопствене, незадовољавајуће приче. Када се изађе из света реалности, може се доживети права, апсолутна лепота, може се упознати тајна која се слути, због чега укрштање паралелних светова, односно растакање природног да би се указало на онтолошку превласт натприродног, подразумева коначно упознавање децентрираних јунака са сопственим бићем и сопственом бољом, испуњенијом егзистенцијом.

Баш као што је Ветручић сусрет са филмом у роману *Сенке на зиду* доживљавао као чудо, тако је и Павелу Волкову реч „чудо“ увек падала на памет у вези са Спиридоном. Управо Спиридон уводи у атмосферу романа *Судбина и коментари* нешто тајанствено и зачудно, што се са одмицањем текста све јасније открива и предочава.

Спиридонова бунцања након буре наговештавају постојање паралелног света, у којем он борави, и у којем су временске категорије поништене, па све постоји у стању синхроне повезаности. Тај свет би могао бити производ бујне маште некадашњег монаха и протераног иконописца, да нема очигледне, а необјашњиве последице – да алтернативна стварност не постоји, како би Спиридон успео да нацрта веран портрет грофа (за њега деспота) Ђорђа Бранковића, посебно ако се зна да му оригинални портрет није био познат. Такође, да правог сусрета у алтернативном свету није било, Спиридон не би могао да зна чињенице о Волковљевом пореклу, које је и сам Волков чувао у строгој тајности.

Једнако индикативна је и веза која постоји између неразумљивог језика којим Спиридон говори док је у том другом свету, и специфичног, оригиналног језика којим је Бранковић писао своје *Хронике*. Као што постоје алтернативне историје – супротстављене традиционалним претпоставкама и званичним историографским чињеницама – тако постоје и паралелни, алтернативни светови, једнаке субверзивне али и виталистичке снаге.

У Спиридовом пртљагу Павел Волков проналази кључ, и тај кључ из реалног света биће искоришћен да откључа катанац капије савршено хармоничног врта, у којем некадашњи официр царске руске морнарице проналази излаз из сопствене приче која се расипа.²⁹³

Из хаоса историје и погубног осећања да је све не само узалудно већ и небитно, Волков се сели у свет у којем изгледа да се смисао може остварити и досегнути. Зато песак из метафоре „зидање градова на песку“, која представља живот као обичну бесмислицу, постаје песак у врту по којем Волков може слободно да газује, ступајући по слободној вољи у другачију животну причу и пркосећи мисли о узалудности.

²⁹² Овакво разрешење фабуле могуће је тумачити не само тематским, односно семантичким, већ и структуралним разлозима: „Крај романа је, уколико га читамо у духу литераризоване филмске структуре савршено логичан – последња ‘ролна’ је истекла, илузија је завршена и главни јунак ишчезава негде у белини филмског платна“ (Пантић 1987: 187).

²⁹³ Предраг Палавистра је истакао да је „као антрополошка духовна појава првог реда, фантастика [...] израз и остварење потребе за друкчијим; она је облик ‘жеље да се дати свет промени и да се једна реалност замени другом’“ (1989: 27).

Одустајући од апсолутног поверења у разум и логику, Волков је све спремнији да поверује у могућност постојања неког другог света и упути се ка освајању сопствене егзистенције.²⁹⁴

Управо је главна функција чудесног врта да помери „границе између фикције и ‘стварног’“ (Марчетић 2009: 88), тј. да проблематизује здраворазумску слику света, која доминира традиционалном историографијом и класичним историјским романом (Марчетић 2009: 88).

Потврду наведених претпоставки могуће је пронаћи и у Петковићевим текстовима „Трамвај“ и „Такси“ (из књиге *Употреба вилењака*). Наиме, познато је да Волковљевом сусрету са Бранковићем претходи сан/визија, у којој се он вози непознатим, мистериозним кочијама.

У тексту „Такси“ Петковић поводом кочије наводи како је ово превозно средство некада било „заступљен симбол у сновима“ (УВ, 41) и открива интертекстуални потенцијал искоришћеног симбола: „Јер, ко не памти тајанствене кочије из књижевности – не само књижевности из времена кочија, јер се појављују и код Кафке – што искрсавају у ноћи да би јунака одвеле у неку авантуру, фатални сусрет са лепотицом или демоном, зависно од жанра. Или кочије без кочијаша са упрегнутим црним коњима, обавезни симбол смрти или чак опште пропасти“ (УВ, 40).

У тексту „Трамвај“ аутор наводи како је ово превозно средство „електричном струјом преображена кочија“ (УВ, 39), али да је трамвај од ње преузео извесни симболички капацитет:

„тајанствена кочија у коју су упрегнута четири црна коња, без кочијаша, која чека да би свог путника понела, можда у смрт, али можда и у какву другу, тајанствену неизвесност. Ризик, несумњиво, али каткад бољи од суморних извесности. Можда трамвај још у себи носи, макар и прикривено, то обећање авантуре“ (УВ, 39).

Јасно је да наведени цитати упућују, у вези са судбином Павела Волкова, на истоветну загонетку која је обликована и поводом нестанка Ивана Ветручића – да ли је реч о нестанку/смрти или преображају/промени.

Боравак у (Бранковићевом) врту на изванредан је начин сличан учествовању у литургији, односно егзистенцији у сакралном, повлашћеном, литургијском времену, о чему се у роману *Сенке на зиду* каже следеће: „Надрастајући ограниченост историјског часа у којем су се, како повест тврди збили, ти догађаји настављају да се одигравају, понављају, постајући тако кључне тачке творења једног симболичног времена у којем се бришу категорије прошлости, садашњости и будућности, те тако литургијски чин добија карактер безвремености“ (СНЗ, 215).

Како у Петковићевој прози ништа није једнозначно, наговештаји паралелне стварности могу бити интензивнији, јаснији и тада је реч о виђењима, истинском бивању у алтернативном простору, а могу бити и остварени тек у виду назнака, као снови.

Снови могу свој израз имати у психолошкој карактеризацији лика, и откривању његових унутарњих ломова.

Тако Павел Волков сања себе некадашњег, али без лика – што упућује на нестабилност идентитета, односно урушавање хомогености јунака, док, с друге стране, јасно види лик, али не распознаје име Ђорђа Бранковића. У паралелном свету у који ступа, Волкову се пружа могућност да растумачи и сопствени сан, јер му гроф Бранковић открива да имена нису важна. И заиста – и Павел Волков, и Павле Вуковић, и гроф Ђорђе Бранковић, и многи пре и после

²⁹⁴ Викентије Ракић сматра да „не мора бити истина оно што се многим, у једном часу, чини очигледно“ (СИК, 186), док Бранковић зна да је „оно што многи називају истинским светом само [...] привид, тренутна игра сенки, као што се весло зароњено у морску воду чини преломљеним а опет моћно покреће чамац ругајући се обмани ока, у дубоким и мрачним слојевима крије се истина о свету и истина о сваком од нас, а велика је храброст потребна да се зарони да би се она потражила, а када човек изрони са том причом из дубина и исприча је онима који се држе искључиво површине, задовољни обманом ока коју носи преламање слике у води, сусрећу га и неверица о бес и мржња [...]“ (СИК, 429).

њих, деле заједничку судбину и заједничку потребу да се изборе са притиском наметнутих околности и претпоставке о предестинацији, да сами заснују сопствену егзистенцију и сопствени идентитет.

Мотивом сна који упућује на проблем идентитета јунака (као и у роману *Пут у Двиград*), на растакање његовог земаљског егзистенцијалног упоришта, као и у случају Ивана Ветручића, ствара се основа за двоструко тумачење судбине јунака – лудило/смрт или чудесни преображај – које читаоцу препушта да се одлучи или прихвати дилему као коначно решење.

Ако би читалац ишао за јунаковим доживљајем, као и у случају Ивана Ветручића, било би јасно и очигледно који је свет претежнији, које је разрешење оптимистичније и у којој се онтолошкој равни наставља живот јунака:

„Од онога што је током петнаест дана проведених у бунилу сневао или видео – јер сам је, касније, неколико пута употребио управо ту реч не сећајући се или не марећи што је тако говорио и Спиридон – није много упамтио; опет му је, у другом периоду болести, највише, ако не и једино, било стало да о томе размишља и да се покушава сетити. Делимично је у томе успевао – полазило му је за руком да се понечег присети – или да у тај заборављени период живота проникне; јер му се најчешће чинило да се између њега и његових виђења у бунилу испречио некакав тамни застор кроз који он, садашњи, може тек провирити и понешто наслутити, али ништа, заправо, не може видети. А оно што је назирао наводило га је на слутњу о безбројним људима које је сретао, о обиљу догађаја кроз које је прошао, о некаквом чудесном, богатом свету у којем је боравио, а потом га, без своје воље напустио, као што се, истина, без своје воље у том свету и нашао. Ипак је Волкова обузимала нејасна, необјашњива помисао: да му је било дано да бира, више га напуштао не би“ (СИК, 248–249).

У начину на који се тај мистериозни свет описује, могуће је уочити сличности са Петковићевом метафором о Граду свих градова, којом се упућује на аутентичну, апослутно остварену егзистенцију: „Волков је кроз густу копрену назирао контуре скривеног света – градове са необичним торњевима, реке и мостове, вртове – нарочито вртове; није их се добро сећао, једва да је памтио неке детаље, али је знао да су друкчији од свих вртова које је икада раније видео“ (СИК, 250).

Претпоставку о свету у којем се јунаци срећу, у синхронизитету времена и супротно свим реалним законима, подржава и то што се Павле Вуковић одлучио за монашко име Спиридон, што отвара питање о томе да ли је и овај јунак имао слична виђења/снове, и кога је у њима сретао.

Могућност да се судбини каже „не“ крије се у алтернативном свету, који управо у погледу пружања наде у постојање смисла личи на свет који се успоставља (ауто)имагинарањем. За потпуни и радикални преображај немају сви и увек довољно храбрости, због чега неки, попут Павла Вуковића, остају заробљени између два света.

Сусрет са грофом Бранковићем могао би бити тумачен само као сан, али назнаку истинске фантастике, као и у роману *Сенке на зиду*, пружају паралелне могућности разрешења недоумице. Баш као и Ветручић, и Волков је, споља гледано, један душевно растројен, психички нестабилан човек, изгубљен у колоплету животних разочарења и недоумица. Али, зашто онда Павле Вуковић, у сопственој визији хармоничног врта види нечије стопе у песку? Волков се на промену приче, за разлику од Вуковића, одважио, и захваљујући томе, никада се није вратио у Петроград.

Можда би се о Волкову могло размишљати као о постмодернистичком јунаку којим се деградира велики наратив о Одисеју, јер он не проналази свој пут натраг, али можда је Волков управо савремени Одисеј у том смислу да реални свет у којем историја детерминише судбину јунака, мења оним који је симбол аутономије, и тако коначно налази уточиште по сопственој мери.

Тако роман *Судбина и коментари* потврђује мисао да „фантастика може сваком појединцу да надокнади осећање личног пораза, друштвену свест притиснуту терором историје“ (Палавестра 1989: 9).

Додатну потврду за наведену претпоставку пружа додатак роману, објављен 2022. године: „После више месеци Волков је из Трста кренуо за Русију, у коју никада није стигао; да ли се успут придружио племену Vilovskog и потом појавио на сасвим другом месту, под другим ликом и приликама“ (СИК2, 475)²⁹⁵.

6.4.2. Загонетка „немоћног Супермена“ у роману *Савршено сећање на смрт*

Примери фантастике у српском постмодернизму, па тако и роману *Савршено сећање на смрт*, инспирисани су, једним делом, према мишљењу Марине Канић, „хришћанском средњовековном религиозном фантастиком и питагорејским, платоновским и неоплатонским учењима“ (Канић 2013а: 3).

Паганска филозофска линија, која је у византијској култури сматрана (по)грешном и довођена у везу са магијом, спиритуализмом и враџбинама, представља ризницу интересантних, фантастичних мотива – међу којима се на првом месту издваја, већ поменуто, метемпсихоза.

Литерарна конкретизација идеје о метемпсихози и ликови Филариона, Кутбудина и Јована, пружају могућност да се у роману формира један алтернативни, субверзивни ток, који се отворено супротставља званичној историографији.

На питање о мери људских моћи, које се у овом роману испитује и у контексту могућих магијских и фантастичних сила, коначног одговора нема и ликови романа пружају различите увиде у поменуто дилему, али и поред одсуства дефинитивног одговора, њено романескно обликовање је довољно да релативизује свако поуздање у могућност историографских објашњења догађаја и утврђивања узрочно-последичних веза.

Ако се у обзир узме изванредан удео људског фактора (који код Петковића ипак није од пресудног значаја), то још увек не гарантује да је подвиг или пораз проистекао из јасне намере, односно да ће правац његовог развоја бити сагласан првобитној намери из које је проистекао. Како је сам аутор једном приликом истакао, „то је врло непријатна помисао јер ми тражимо и желимо да историја као систем има логичан и ‘позитиван’ развој а овде је заиста могућ и утицај појединца на светску историју, само што вам ништа не гарантује да тај одлучујући утицај не води равно и сасвим случајно у катастрофу“.²⁹⁶

Визије, ониричка фантастика, различити облици нарушавања линераности времена и физичких закона, представљају основ за успостављање самосталног фикционалног света, који само привидно реферира на историјску стварност.

Један од видова романескне реализације фантастичког потенцијала европске езотеријске мисли јесу сусрети Филариона и В. Б. Јетса у различитим облицима ирационалних стања. Филарион Јетса види током фантастичког магијског обреда у цистерни, и то у вези са демоном Поимандерсом, а касније и у визији опсаде, одбране и пада Града, под дејством хашиша (уп. Канић 2013а).

На исти начин, али много година касније, Јетса види и В. Т. Нортон – што сведочи о ванвременом, транссветовном сусретању душа, ослобођених физичких закона постојања у реалном свету. Међутим, у овом роману та слобода није апсолутна, јер би, успостављањем комуникације, аутентичним додиром, истинским приближавањем, људи освојили време, разорили ограничења хронологије, овладели темпоралношћу, односно Зевсовим ланцем, што је за човека немогуће.²⁹⁷

²⁹⁵ Скраћеницом СИК2 упућује се на цитате преузете из књиге: Radoslav Petković, *Sudbina i komentari* (dopunjeno 5. izdanje), Beograd: Laguna, 2022.

²⁹⁶ В. <https://www.vreme.com/kultura/bezbrojne-linije-bezbrojnih-mogucnosti/>.

²⁹⁷ Препричавајући Зое догађаје у цистерни који су се збили током магијског обреда, Филарион помиње младића који лебди изнад воде (Јетса) и наводи следеће: „А ни он није видео нас чак и када сам био сигуран да у нас гледа; био је наг и испијен, са дугом црном распуштеном косом која му је делимично падала преко мртвачки бледог лица а очи су му пламтеле изразом дубоке туге; и чуо сам да му неко нешто говори али нисам могао

Тако се у роману *Савршено сећање на смрт*, идеја о ограничености људских моћи, која је једним делом већ предочена, развија и богати посредством елемената фантастике.

Фантастични мотив сновиђења, профетског сна обликује се мотивским варијацијама, па цитирање Сфранцесовог сна на уводним страницама текста сугерише, антиципира његову каснију улогу у животу јунака Филариона. У исто време, парадоксално, он функционише и на плану наративне реконструкције (културно)историјских представа о Византији, тако да има двоструку улогу.

На цитирање сна надовезују се многобројна предсказања која најављују пад Града, која сама по себи припадају домену фолклорне, традиционалне, усмене фантастике. Фантастика је, изненађујуће, саставни део византијских (легендарних) веровања и разумевања света, иако се често коси са хришћанском вером:

„Једна од прича која се ширила градом и бедемима била је да млади Цар има двојника те се тако може појављивати на више места одједном. Затим је прича добила нови облик: да је млади цар моћан чаробњак, те је у стању да начини своје двојнике који се распоређују на разним местима, па људи имају утисак да је њихов Цар увек са њима – и овде је следовао додаток како је кроз царево тело прошла турска стрела као кроз ваздух ништа му не наудивши, а приповедач би се овде позвао на поуздане сведоке који су њему све исприповедали, то јест на свог брата од стринине тетке и на њу саму, која се на бедемима нашла носећи сину ручак“ (СНС, 74).

И античко наслеђе је, како је већ речено, било саставни део живота, односно образовања Византинаца, због чега не чуди цитирање Хомерових стихова, управо оних који тематизују пророчке снове. Тај мотив везан је и за судбину (разбојника) Марка, који након опсаде Гемистосове виле често сања (скоро сваке ноћи) сан у којем га Чаробни стрелац убија стрелом, погодивши га посред лица или у уста, што се заиста дешава приликом Филарионовог трећег боравка у храму.

Поред профетских, могуће је издвојити визије и снове који не представљају јасно будућност, али свакако најављују значајна дешавања. Тако пре опсаде Гемистосове виле и сопственог учешћа у њеној одбрани, Филарион сања Јована који се преображава у Кутбудина:

„Пробудио сам се збуњен сновима које сам тек делимично запамтио. Мислио сам да сам сањао Јована који се преображавао у неки други лик. Оно што ме је највише збуњивало јесте што ми се чинило да се на месту Јована појављује неки турски трговац или путник који јаше камилу, нисам никако могао наћи објашњење за овакав Јованов преображај и онда сам то разрешио присетивши се оне Хомерове поделе на две врсте снова [...]“ (СНС, 326).

Након тога следи други сан који припрема важан романескни догађај и обликује напету атмосферу:

„Мени се у сну, те ноћи, одмах појавио Кутбудин и рекао: ти то можеш. Пробудио сам се још збуњенији него претходне ноћи. Одавно, све до вечерашњег разговора са Зое, нисам ни помислио на њега, а поново ћемо се у телу срести тек коју годину касније. Сада сам био сигуран да његова појава није била нимало случајна и да се догађа нешто озбиљно“ (СНС, 332).

Филарионове фантастичке визије у роману нису ретке, али за јунака њихов онтолошки статус остаје трајна недоумица. Наиме, он (попут Павела Волкова) никада није до краја сигуран да ли је поједине сусрете сањао, или су му се привиђали, или су се заиста десили (што још једном указује на значај ониричке и делиричне фантастике у Петковићевом стваралаштву). Загонетност догађаја одржава и приповедач, који не даје одговор на питање о њиховој природи, па се запитаност преноси и на читаоца.

разабрати шта; само ми се учинило да се помиње Поимандерс. Тада ми то име није ништа значило; на списе Хермеса Трисмегистоса сам наишао тек касније“ (СНС, 355).

У вези са првим виђењем, тада већ покојног, Јована наводи се како се младић „појавио“ у ноћи у којој је Филарион покушавао да смисли довољно подстицајно и интригантно питање које би учитељу Гемистосу било по вољи:

„Управо тако – појавио се. Филарион је касније помислио како је сигурно заспао; но, то је био закључак који му је диктирао здрав разум. Али никада није био сигуран да је уистину заспао; јер ако је заспао, онда се морао пробудити, а у његовом сећању није било ни једног ни другог тренутка. Филариона је остало да мучи питање карактера овог виђења, макар у прво време, док је још био под утицајем једног другог сећања, на Мраморно море и игумана Антемија, а можда се и уплашио; било је одвећ живо сећање на оно што га је до манастира на Мраморном мору довело. То што се управо Јован појавио да му пружи решење могло је имати неке везе са догађајима у Константинополису, али се могло тумачити на два начина: као ново ђаволско кушање или као искупљење једног грешника који, пошто је Филариона и друге ближње за живота гурнуо у велике невоље, сада покушава да им помогне. Суштина питања је тако била везана за природу овог виђења: да ли је оно знак неке Божије милости која треба да грешника упуту на прави пут, или потиче од Непријатеља који таквим приказима људе заваарава, шаљући их на пут пропасти“ (ССНС, 264).

Интересантно је и то што Филариону питање које му је Јован предложио (о бризи о младима у држави) није било живо, односно свеже у памћењу, што отвара сумњу у то да је ово било само сновиђење, одраз Филарионове подсвести, јер се у тексту јасно назначује да монах није могао да се сети ко је од старих филозофа говорио управо о овој теми, и могао је само да претпоставља да је у питању Платон.

Будући да је Филарион првенствено скептик, утисак о фантастичном се појачава; приповедач је такође иронијски настројен, у приповедању суздржан, што код читалаца интензивира недоумицу, коју Тодоров сматра једном од кључних за обликовање фантастичког текста. Приповедач само пружа увид у мишљења различитих јунака, али не нуди коначно разрешење, не заузима став по том питању.

Филарионово размишљање о природи сопствених снова и променама које се у њима збивају, Јована, попут Спиридона и грофа Ђорђа Бранковића, смешта у контекст света који својом природом надилази снове, и открива се као транссветовно путовање. Тако у вези са Јовановим појавама у сновима, Филарион сведочи следеће:

„Сви наши сусрети су се одвијали јасно у мом сну и Јован је, у последње време, постајао некако прозирнији него раније и збуњенији у одговорима и свему што ми је говорио; деловао ми је као путник који на свом путу неочекивано налети на знанца који од њега очекује некакву реч, а путник је збуњен сусретом и у неодумици шта би заправо овом знанцу, у ненаданом сусрету, требало да каже“ (ССНС, 333).

Након ноћних снова и визија, и у реалности се одвијају визије које непосредно утичу на живот јунака – Филарион, бранећи учитељевој вилу, дела као у трансу, односно у заносу, нема власт над својом вештином, али та вештина несумњиво постоји и он погађа затворених очију:

„У слици која ми се указала збивања су се одвијала спорије него напољу – онако како је време спорије текло у овој просторији него на зиду или око зида – али знао сам да ме то не води никаквом кашњењу: оно што сам ја видео није оно што се у овом часу напољу збива већ оно што ће се тек десити, за који тренутак, јако брзо, али се још увек није десило. Имао сам предност, моје виђење је било брже од збивања и она га, колико год се брзо одвијала [...] никако нису могла стићи“ (ССНС, 351–352).

У фантастичким сусретима са Јованом и Кутбудином Филарион стиче одређена знања – филозофска или егзистенцијална, они директно утичу на монахов даљи живот, што је важна

одлика ониричке и делиричне фантастике, уопште фантастике која се заснива на инкорпорирању визија и виђења.

Сличне околности односе се и на сусрете са једнооком совом и једногрбом камилом, при чему су посебно важни наговештаји сове, која опомиње Филариона да он сам још увек није стекао право знање о себи.

Стицање знања о правој природи сопственог бића је пут који Филарион треба да пређе, и пут којим га (бар донекле) Гемистос води. Филарион у сопственом бићу треба да открије оно натприродно, фантастично, што увиђају сви други око њега, осим њега самог. Некадашњи константинопољски племић, а затим монах силом прилика, у ствари је фантастично створење – Чаробни стрелац. Чињеница да Филарион не познаје сопствене фантастичне моћи основа је праве постмодернистичке игре – он је немоћни Супермен.²⁹⁸ Оваква концепција лика уклапа се и у Петковићево виђење односа човека и историје; незнање у овом случају одговара непромењеном историјском току, односно коначници опсаде Града – Филарион једноставно не зна и не може да на прави начин делује у одсудним временима. Међутим, ту није крај постмодернистичким иронијским обртима – чак и онда када наслућује сопствене фантастичне моћи, Филарион је немоћан да се супротстави слому и смрти сопственог света.

Сумња јунака у погледу последица које је обред у цистерни имао, с једне стране, и Филарионова немоћ да одбрани Град и ослободи Мистру, односно Пелопонез, с друге стране, учествују у романескној клацкалицы самеравања човекових моћи и немоћи у погледу (историјских) збивања.

Филарион није спречио коначни пад Константинопоља, али се мера његове моћи свакако може разматрати у претходним опсадама чији је учесник и сведок био. За разлику од Зое, која је била убеђена у то да је он својом демонском природом и моћима узео учешћа у одбрани Града 1422. године, Гемистос Плитон, у складу са сопственим филозофским схватањима, одлучно одбија такву могућност. Он је „био дубоко убеђен да, што год се заиста десило, могло је бити тек мање или више убедљива игра нижих и подругљивих демона која није имала никаквог утицаја на исход догађаја одређен унапред, од почетка Времена“ (ССНС, 445). Тако Гемистос оставља простора једино за могућност да се у цистерни ипак нешто десило (ССНС, 425). Ана Нотарас се одриче брачне среће и породичног живота мучена осећањем да је Филариону, током опсаде Гемистосове виле, помагала у магији, док је разбојник Марко сигуран у демонску моћ Чаробног стрелца.

Када се сва поменута убеђења и догађаји представљени у роману сагледају и самере, као сигурно издаваја се то да је Филарионово поседовање моћи Чаробног стрелца имало много мање последице, односно дало много слабије резултате него што би читалац могао претпоставити, и него што би се поједини јунаци могли понадати.

Стиче се утисак да је аутор најближи Плитоновом становишту, јер је Филарион био истински успешан једино у борби са разбојницима који су напали филозофову вилу. С друге стране, одбрана Града 1422. обесмишљена је 1453. године, његовим коначним падом. Утисак о беспомоћности јунака појачан је његовом визијом пада Града, током које не може да се избори са налетима непријатеља, док се Кутбудин појављује као гласник о коначној пропасти Царства, говорећи му како сада вештина у гађању луком и стрелом ништа не вреди јер је Град пао (ССНС, 493).

Постмодернистичка иронија појачана је двома чињеницама – према Гемистосовом мишљењу, Филарион је некада учествовао у изградњи Града, док је у роману он невољни учесник Велике промене²⁹⁹ и тужни сведок његовог пада.

Такође, у оквиру визије коју је имао, а коју разбојник Марко представља као истинско збивање којем је сведочио, једино што Филарион може да учини јесте да обезбеди повлачење за војнике са којима је бранио једну од константинопољских кула.

²⁹⁸ О интригантности ове теме Радослав Петковић разговарао је са Александром Гаталицом у емисији „Књижевни дијалог“. В. <https://www.youtube.com/watch?v=RFCTtsE5Puc>.

²⁹⁹ В. <https://www.vreme.com/kultura/bezbrojne-linije-bezbrojnih-mogucnosti/>.

Да је заиста у питању фантастичка визија, потврђује и то што је, након повратка у природно стање свести, Филарион схватио да је стрелама одапетим у паралелној стварности у ствари убио разбојника Марка. У овој последњој визији Филарион још једном наслућује Јејтсово присуство.

Ефекти окултног трилера који рачунају на одлагање разрешења мистерије и држање читаоца у неизвесности (в. Симић 2009) у роману се остварују постепеним умножавањем, односно сабирањем мишљења различитих јунака о истинској Филарионовој природи, удвајањем мотивације и личним доживљајем самог јунака. Плуралност перспектива још једном се у Петковићевој прози доводи у везу са дилемом о томе може ли се у њиховом пресеку назрети истина о бићу.

Удвојена мотивација догађаја у сагласју је са Тодоровљевом дефиницијом фантастике, јер у значајном делу наратива одржава недоумицу – паралелно се представљају рационални разлози за поједине Филарионове способности и могућност фантазма.

Рационални разлози његове стреличарске вештине и лаког подношења било ког облика аскезе повезани су са васпитним методама и циљевима његовог оца Константина, који је сина учио да буде добар ратник и хришћанин. Парадоксално, оно што одликује истинског верника, у Петковићевој прози је и оно што открива демонску природу јунака, при чему се назнакама о њој не мора нужно упућивати на негативног јунака разметљиве и деструктивне природе.

Управо супротно – Филарион дуго одбија да поверује у могућност да је Чаробни стрелац, зазире од људи који би му у том контексту могли тражити помоћ и пита се шта је то што другима сугерише такву могућност, а чега он сâм није свестан.

Приповедач експлицитно истиче како је Филарион све до одбране Гемистосове виле у магијском обреду из 1422. године видео тек наиван покушај четворице младића који није могао имати никаквих истинских последица (в. ССНС, 447).

У том смислу, индикативан је и следећи навод: „Већ је неко време Филарион схватао да је и сам јунак многих прича, колико год се трудио да то избегне, и колико год био искрено уверен у своју безначајност, бивајући тако много смернији него што је Деспина [Теодора, Н. Ж.] мислила. Али није то казао гласно, јер је знао да му не би поверовала“ (СНС, 454).

У разговору са пелопонеском деспином, Филарион тужно помишља како је његова слава можда велика, али „највећим делом незаслужена“ (СНС, 458).

И не само то – онај за кога се често претпоставља да може утицати на ток збивања, у ствари је онај који поступа сваком обзиру и разуму упркос, као послушник туђе воље, а не као господар личне судбине: „Као да се неко невидљив, ко није хтео да буде примећен, прикрао и убацио му ову помисао и онда је пустио да расте до мере и снаге којој се више није могао супротстављати. И тако, свакоме обзиру упркос, једног јулског јутра Филарион крете на наложени му пут“ (СНС, 461). О последњем, трећем одласку у маузолеј, Филарион је мислио следеће: „Није ово само против разума [...]; ово је сасвим лудо ако и ја, попут Плитона, нисам почео мислити да сам врло битан део некаквог божанског наума. Чиста будалаштиа, и Иринеј је био у праву када је говорио да Бог понекад опрашта грех, али глупост никада“ (СНС, 461).

Чак и у тренутку када је свестан да има извесних натприродних способности, када је упознат са другачијошћу сопствене природе, Филарион поступа као некада младић Матеј – супротно свим наредбама разума, и томе не може да се супротстави:

„Тако је говорио онај разумни Филарион као што је, пре много година, говорио разумни Матеј; и тада сав труд разума није вредео ништа јер је Матеј завршио у цистерни па потом у манастиру Хора, у којем је фреска са ликом Теодора Метохита подсећала на судбину још једног коме, ношеном струјама које је немогуће упознати, разум није помогао; Филарион је знао да све примедбе разумног Филариона не вреде ништа и да ће он такође бити однесен струјама – које је немогуће упознати“ (СНС, 462).

Тако се, супротно очекивањима које би читалац могао да има, фантастични лик Чаробног стрелца трансформише у постмодернистичку слику немоћног јунака – немоћног у

погледу утицаја на романескна (историјска) збивања, али и у погледу удела у одлучивању о сопственим поступцима. Он своју демонску природу настоји да пренебрегне, потом сакрије, сузбије, и ни у једном тренутку му слутња моћи које има не причињава задовољство и не буди мисао о новим, изванредним могућностима.

Истоветни став овај јунак задржава и када на себе стави нови телесни огртач и у додатку романа *Судбина и коментари* постане Vilovsky. Начин на који је обликован овај јунак наставља традицију демонско-дијаболчке фантастике у Петковићевој прози.

6.4.3. Ко је Vilovsky?

Иако би наслов додатка „Фатална госпођа Ризнић и друге судбине“ очекивања читалаца могао усмерити ка лику Катарине Ризнић, главни јунак ове допуне у ствари је тајанствени и мистериозни Vilovsky, који се у ауторовој мисли и машти родио много раније, па је тако и главни јунак приповетке „Мала комедија забуне“, објављене у часопису *Међај* 2015. године.

У допуњеном издању романа Vilovsky након боравка у Војној граници, долази у Трст, где упознаје Павела Волкова и Корта Малтежанина, и много времена проводи са њима у тршћанским коцкарницама и позоришту.

Хронологија објављивања поменутих текстова крије једну необичност – догађаји из допуне романа *Судбина и коментари* временски претходе онима који су представљени у засебној приповеци из 2015. године, што кореспондира са природом самог књижевног јунака. Vilovsky пркоси свим основним законитостима протока времена – стари много спорије од очекиваног, и непрестано се обнавља, мењајући већ вековима своје телесне огртаче.

Као и у роману *Савршено сећање на смрт*, приповедач одржава неизвесност и читаоцу суптилно пружа наговештаје, све до тренутка када експлицитно открива да је Vilovsky некада био Филарион.

Имплицитни наговештаји почињу именовањем јунака, и збуњеношћу приповедача, који каже: „Као што ни ми не знамо, или нисмо сигурни како да га зовемо“ (СИК2, 433). Затим се каже како Vilovsky „никако није волео [...] жаргон у којем је реч Грк означавала варалицу“ (СИК2, 458). У оквиру приповедања о променама које је донела Француска револуција такође се наслућују везе између Vilovskog и Филариона. Приповедач сугерише како је „оно чему је једном мислио и веровао да припада одавно [...] престало да постоји“ (СИК2, 434).

Након различитих назнака, приповедач експлицитно открива: „Како је време пролазило, његово сећање на време када се звао Филарион бивало је све мутније, мада је то име, разумљиво, одлично памтио за разлику од безбројних других“ (СИК2, 459–460).

Питање именовања повезано је са питањем идентитета, чиме се, имплицитно, буде читалачке асоцијације управо у вези са јунаком *Савршеног сећања на смрт*:

„Ни наш јунак, уосталом, није био у стању памтити када га је које име красило нити му се то чинило јако битним; своја имена је остављао за собом као змија свлак те је лако могуће да, када бисмо били у фантастичној ситуацији да га питамо, не би, уз најбољу вољу, знао да нам на питање о имену тршћанском или било којем другом ранијем пружи било какав, поготово не поуздан, одговор“ (СИК2, 434).

Подударност, односно паралелизам судбина какав постоји између Павела Волкова и Павла Вуковића, успоставља се и у односу Филариона и Vilovskog. Обојица су сведоци преломних историјских збивања, односно нестајања до тада познатог света. Склоп фантастичких мотива који се у Петковићевој прози везују за Наполеона богати се и поменутих додатком – Vilovsky има жељу да се придружи Наполеоновој војсци, након што је побегао из јакобинске, револуционарне атмосфере Париза. За разлику од Париза некадашњих, предреволуционарних времена, у којем је уживао и који му се „чинио довољно пространим а

велики квартави изукрштаних уских улица као идеална скровишта у којима је могуће више пута променити и лик и име“ (СИК2, 434), Париз након револуције, у којем се лако губи глава и релативизује разлика између невиних и кривих, преобразио се од идеалног уточишта у „центар и извор сваког насиља [...], вулкан што бљује ватру наносећи свуда ужас и разарање, успут потпуно уништивши пажљиво саграђено здање живота Vilovskog“ (СИК2, 435).

Попут Филарона некада, и Vilovsky често поступа супротно здравом разуму и вишевековном искуству у погледу великих катастрофа и пропасти (в. СИК2, 435). Његови превиди везују се за наставак живота у Паризу, упркос свим опасностима које је Револуција донела, а касније и за фасцинацију Бонапартом – оба пута је једва сачувао живу главу.

Постојање страха, могућност страдања, чињеница да је Vilovsky жртва историјских збивања иако припада другој и другачијој – демонској – сфери постојања, такође настављају линију која је заснована у обликовању Филарионовог лика и упућују на доследност ауторске концепције не само у погледу појединачног лика, него и начелног става о надмоћности историјског детерминизма без обзира на природу његових јунака: „Али је Револуција, сасвим буквално, направила потпуни дар-мар од начина живота који је претходно Vilovskom био могућ; Vilovsky је лутао Европом са мало новца, у често неуспешном трагању за кровом над главом, што му се у уређеном свету *ancien régime* скоро никада раније није десило и једва је нашао некакво уточиште“ (СИК2, 437).

Упркос демонским способностима које га красе, Vilovsky не може да се разабере у хаосу постреволуционарног доба, нити да сагледа природу, условности и последице Наполеоновог подухвата, којем се диви, што је сагласно са одсуством профетског дара: „Да је трезвеније размишљао, Vilovsky би вероватно на време увидео да Наполеон у моћи држи непрестани победоносни рат који је немогуће зауставити – све до коначног пораза. И да та игра није мање опасна од оне револуционарне од које је, у задњи час, побегао“ (СИК2, 440).

Vilovsky поседује многобројне особине које се везују за припаднике демонског, хтонског света. Он остаје нешто ниже у хијерархији демона, и ту се такође преноси идеја из *Савришеног сећања на смрт* да постоје демони различите врсте, природе, а не само један, хришћански, ђаво.

Vilovsky је луталица, не интересују га национална одређења, познавалац је многобројних језика, вичан краснопису, веома снажан (како приповедач каже – „и те како је умео да бије“ (СИК2, 438)), све учи брзо и лако и слично.

У вези са његовим потенцијалним одласком у тршћанске цркве (грчку и српску), приповедач каже:

„Није Vilovsky имао никакву жељу ни намеру да иде ни у једну ни у другу; истина, упркос раширеним празноверицама које су га често засмејавале, да је хтео могао је да уђе у било коју и било када; тек би морао савладати извесну узнемиреност као и непријатни доживљај, понекад сумњу у очима других, због свећа које би експлодирале при његовом проласку, разносећи восак по одећи неопрезних верника (СИК2, 445).

Такође, Vilovskom (као и Филариону) „храна није била претерано потребна, кушао је само да не би на себе скретао пажњу а каткад и због лепих укуса, а могао је без напора гладовати месецима“ (СИК2, 448).

Демонска природа Vilovskog додатно је наглашена у приповедању о коцкању у Трсту, инсистирањем на његовом умећу у картању:

„[...] одлично је читао своје противнике, вештина која је могла бити стечена великим искуством, дугом праксом, свакако дужом него што је било ко од њих могао имати; такође је добро знао да процени тренутак, да максимално искористи час среће и да се на време повуче када би му срећа окренула леђа; за разлику од већине картароша које је познавао, скоро никада му се, или тачније одавно, није десило да добије велику суму и да је потом непромишљено изгуби“ (СИК2, 450).

Међутим, све ове вештине и способности, карактеристичне за демоне, нису оно што доминира портретом овог необичног јунака. Много су важније управо оне, суштинске особине, које показују да је у случају Филариона и Vilovskog заиста реч о истоветном бићу, односно истоветној судбини.

Обојица су жртве историјских комешања, различитих заблуда, односно разочарења (у погледу погрешних процена), и ироније судбине; свесни су постојања смрти и смртности, што је посебно наглашено у вези са Vilovskim, који се плаши воде, бежи од гиљотине, за њега се у вези са Наполеоновим походом на Русију каже како је тада „једва извукао живу главу“ (СИК2, 441). Догађаји у животима поменутих јунака често се одвијају без њихове намере или чак супротно њиховој намери. Vilovsky се, попут Филариона, не размеће својим моћима и природом, него их скрива,³⁰⁰ не жели да искушава срећу и избегава цркве. Своје године „панично крије“ (СИК2, 448) и труди се „да се без остатка уклопи у безличну масу људи послушних и Богу и цару“ (СИК2, 462).

Најважније су три заједничке црте које деле двојица Петковићевих јунака – прва је склоност ка рефлексiji,³⁰¹ друга свест о моћи смрти³⁰² и трећа свест о томе како се често судбина обликује независно од воље свог, само привидног, господара³⁰³.

*

Свако транссветовно путовање има своју сврху (Долежел 2008: 141) – фантастика у делима Радослава Петковића учествује у постављању суштинских питања о свим најважнијим елементима људског постојања.

Такође, она учествује у наративном обликовању паралелних светова, упућујући на алтернативне токове, могућности и знања, због чега постаје модус којим се остварује постмодернистичко превредновање и преиспитивање свих постојећих претпоставки које се односе како на историјске, колективне, тако и на проблеме индивидуалне егзистенције.

Елементи фантастике у Петковићевим делима, ослоњени на богату традицију и у исто време оригинално инкорпорирани и обликовани, потврђују идеју да се значај фантастичног огледа у томе што оно представља „својеврсни [...] еликсир који животу даје дивљења достојну неуништивост“ (Антонијевић 1989: 48).

Откривајући излаз тамо где се чини да излаза нема, раскринкавајући заблуде и сугеришући суштинске истине, проналазећи смисао у онеспокојавајућој случајности, фантастика у неким делима Радослава Петковића (и за јунаке и за читаоце) заиста јесте врста „висећег моста који додирује две супротне обале – Таос, Логос и Хаос, Ништа, на коме, као играч на жици, стоји и њоме хода, несигурни човек“ (Јеротић 1989: 34).

У исто време, елементи фантастике учествују и у приповедању о немоћима и заблудама које се рађају и посведочују пред лицем историје, које је хтонско, односно демонско.

³⁰⁰ У причи „Мала комедија забуне“ приповедач примећује како је Vilovsky „волео да види жива бића старија од себе; то је умањивало његов осећај непријатне изузетности [...]“ (Петковић 2015: 26). Такође, он „са надом“ помишља како ипак стари (Петковић 2015: 28).

³⁰¹ „Ова књига ме је погодила, рече Волков, јер сам и ја у последње време у многим преиспитивањима, и Vilovsky помисли како је ваљда ово тачка на којој се њих тројица, Vilovsky, Волков и Montaigne, колика год их иначе провалија раздвајала, срећу и зближавају; и Vilovsky је био у сталним преиспитивањима.“ (СИК2, 467)

³⁰² „Макар се њега лично смрт, за сада – за колико? – није дотичала, Vilovsky је одлично знао колико је она велика и колико постоји међу нама, у сваком нашем часу и, парадоксално, знао је то боље од оних који су брже бивали њен плен јер нам је искуство смрти мање уколико краће живимо [...].“ (СИК2, 454)

³⁰³ „[...] Vilovsky је, на свом примеру, одлично знао да то не мора бити по слободном избору већ да се, на такав живот, може бити и приморан најразноврснијим околностима, понекад фантастичнијим него што иједна авантура може бити.“ (СИК2, 448)

Тако елементи фантастике у Петковићевим делима, подразумевајући егзистирање на самој граници између реалног и оностраног, учествују у двоструком, двосмисленом и двозначном самеравању људског постојања, откривајући све његове условности, али и могући пут ка слободи.

7. Обликовање хронотопа у прози Радослава Петковића

7.1. Теоријске поставке и поетичке импликације – о јединству простора и времена

Анализу обликовања хронотопа у прози Радослава Петковића ваља започети претпоставком да је без одређене врсте простора немогуће било какво приповедање (Морети 1999: 100), односно да је сваки облик егзистенције (па и текстуалне) могућ „тек у формама одређене просторне и временске конкретности“ (Лотман 2004: 195–196), што кореспондира са Бахтиновом идејом о хронотопу као суштинској узајамној вези „временских и просторних односа, уметнички освојених у књижевности“ (Бахтин 1989: 193).

Успенски наводи како се у сваком уметничком делу ствара „особен свет, са својим простором и временом, са својим системом вредности, са својим нормама понашања“ (1979: 193), у односу на који читаоци нужно заузимају „позицију страног посматрача“ (1979: 193).

Цералд Принс простор одређује као „место или места у која су смештени приповедне ситуације и догађаји“ (2011: 165). У настојању да дефинише наратив разматрајући његова супстанцијална својства, Абот истиче да је „веома тешко одвојити окружење од саме радње и од онога ко је врши“ (2009: 48). Поменути аутор наводи да текст представља репрезентацију догађаја у времену и простору и да код читалаца увек и нужно постоји наглашена жеља да „наратив буде просторан колико и временски“ (2009: 257).

Простор је неизоставни елемент моделовања једног могућег фикционалног света који укључује географску локацију и њен изглед, односно екстеријер, и унутрашњи простор у којем се ликови налазе, тј. ентеријер (Лешић 2010: 407). Будући да обухвата и општу, супстанцијалну околину у којој живе романескни јунаци – религијске, духовне, моралне, социјалне и емоционалне околности њиховог живота (Лешић 2010: 407), јасно је да простор (једнако као и време) има веома важну улогу како у структури тако и у тематско-мотивској, односно идејној равни текстова.

Тематској и структурној функционалности простора-времена могуће је придодати и улогу у карактеризацији ликова – „хронотоп као формално-садржајна категорија одређује (у знатној мери) и лик човека у књижевности; тај лик је увек суштински хронотопичан“ (Бахтин 1989: 194). Отуда је природу наративног простора и времена увек могуће довести у везу са питањем о идентитету јунака, што у књижевности постмодернизма има особене импликације.

Радослав Петковић такође упућује на нераскидиву везу просторних и временских координата. У тексту „Проблем простора у прози Владана Деснице“ аутор наводи следеће: „У нашем савременом начину мишљења, простор и време су неодвојиви; уосталом и употребљавамо као јединствен бином – простор-време“ (1978: 634).

Мишел Фуко у тексту „Друга места“ истиче да „није могућно пренебрегнути судбинску укрштеност времена са простором“ (2005: 29), иако сматра да се запитаност и узнемиреност савременог доба „суштински тиче простора, без сумње много више неголи времена; време се вероватно предочава једино још као једна од игара могућих распореда између елемената расутих у простору“ (2005: 30), што се може односити на прозу Радослава Петковића, која тежи особеном утиску о синхроничитету, заснованом на интертекстуалним прожимањима.

У контексту тумачења прозе Радослава Петковића и семантике његових хронотопа, важна је и Фукоова мисао о плуралности, разнородности простора „у којем живимо, којим смо заведени да у њега изађемо из себе, у којем се одвија ерозија наших живота, нашег времена и наше историје“ (2005: 31), односно о простору „који нас слама и троши“ (2005: 31). Фуко простор разуме као систем, односно скуп „односа који одређује положаје несводиве једне на друге, апсолутно ненадређене“ (2005: 31).

Такође, за интерпретацију значења просторних и временских координата Петковићеве прозе од значаја ће бити Фукоова идеја о хетеротопијама, која подразумева да „постоје

простори и места која заузимају свој (реално) постојећи, опипљиви и видљиви простор, и која су повезана са свим осталим местима нашег (реалног) постмодернистичког простора“ (Теодоровић 2011: 354).

Значај хетеротопија огледа се у чињеници да су оне инкорпорирание „у саме темеље друштвено-културолошког Тела“, да егзистирају симултано, у синхроној равни, често међусобно супротстављене (Теодоровић 2011: 355).

Друга њихова важна особина јесте да се током историје мења њихова рецепција, чак и у оквиру истог дрштва – „свака хетеротопија има јасну и одређену функцију унутар друштва, и једна иста хетеротопија у зависности од синхронизације културе у којој се налази може имати различиту функцију“ (Фуко 2005: 33). Осим тога, „хетеротопија има моћ да на једном стварном месту сучели више простора, више размештања која су међусобно неспојива“ (Фуко 2005: 34).

Идеја о нераскидивој вези између простора и времена евидентна је у Фукоовој идеји о хетерохронијама, које постоје напоредо са хетеротопијама, али које рачунају на раскид са класичним поимањем времена: „хетеротопија у потпуности обавља своју функцију од тренутка кад се људи нађу у својеврсном потпуном прекиду са традиционалним временом“ (Фуко 2005: 34).

Интересанто је и то да Фуко у вези са хетеротопијама рачуна на „један систем отварања и затварања који их, истовремено, изопштава и чини проходним“ (Фуко 2005: 35), што се може довести у везу са фантастичним елементима у прози Радослава Петковића.

Коначно, хетеротопије „имају улогу да створе један простор привида који разобличава изнова сву илузорност стварног света, сва [...] размештања унутар којих је људски живот преграђиван“, што одговара природи постмодернистичке књижевности (Фуко 2005: 35).

Поводом нераскидиве везе између временских и просторних координата, Петковић је, у есеју *Средњовековни путовођа*, приметио: „Мада већ дуже, у најмању руку од Ајнштајна, знамо да простор није категорија већ да постоји само кроз категорију простор/време, тога најчешће нисмо свесни, нити углавном имамо потребе да будемо свесни“ (СП, 73). Фикционална реализација, односно конкретизација ове идеје посебно је очигледна у ауторовим наративима које, у мањој или већој мери, одређује идеја о метемпсихози, као и у деловима текста којима управља уплив елемената фантастике. Један од такви примера је, већ поменуто, Филарионова визија опсаде Града:

„[...] лаганим покретом узео сам лук из дрхтавих руку. Моје руке су биле мирне и сигурне. Још нисам знао све, али сам све више знао.

Овде, у одаји на врху куле, време је наједном текло страшно споро; напољу су се ствари одигравале много брже; лестве су прислоњене на зид и уз њих се споро пео висок човек са црном брадом [...]“ (ССНС, 350).

У књизи *Колумбово јаје* аутор суштину Прустове концепције времена (која му је веома блиске) представља цитирајући одломак из *Једне Сванове љубави*:

„Места која смо упознали не припадају свету простора, у који их ми смештамо једноставности ради. Она су била само један усред суседних утисака, који су сачињавали наш тадашњи живот; сећање на извесну слику само је жаљење за извесним тренутком; а куће, путеви, дрвореди, пролазни су, авај, као и године“ (КЈ, 124).

Наведени одломак, који привлачи Петковићеву пажњу, упућује на значајну особину ауторове прозе – проток времена усложњава, мултипликује простор, јер се са годинама које пролазе све мења, удаљује од почетног тренутка, због чега сећања (којих је у Петковићевој прози много), у најмању руку, удвостручују одређено место, односно простор.

У исто време, и време доживљава преображаје, плурализацију, удвојено првенствено кроз опозицију објективно – субјективно, због чега Петковић, тумачећи симболику простора у Десничиној приповеци „Сан Себастијан“ примећује следеће:

„Простор нема, како Лефевр тврди, ‘егзистенције по себи’ већ је функција времена; њега је могуће до извесне мере прилагођавати, али је фактички време то које нам пружа могућност манипулације (јер је ‘субјективно’) – само до одређене границе. Могућност субјективног продужавања времена је скучена; није га могуће продужити већ продубљивати и то повећањем интензитета доживљаја – као љубављу у почетку живота Десничиних јунака. Време је у првом реду објективно; ма колико га продубљивали истећи ће (стара метафора песка у пешчанику) и у најбољем случају преостаје сећање после среће – док ишта преостаје“ (1978: 636).

Тако се у годинама које претходе објављивању првог Петковићевог романа, у ауторовој мисли обликује и уочава идеја о времену које протиче, доноси промене, и трансформише створене, субјективне и објективне просторе, па је очување простора личне среће могуће једино у ванвременском постојању, односно у бегу из историје.

Из чињенице да је свакој радњи, односно сваком догађају потребан просторни и временски оквир збивања, произлази идеја да фикција гради светове, тј. да је једна од особина књижевног текста наративни свет њиме успостављен. Идеја о фикционалним световима је тачка у којој се сусичу теоријска промишљања Портера Абота и Лубомира Долежела.

Тај свет, према мишљењу првог, „може бити сличан нашем, али може бити и у потпуности другачији“, а реалном је сличан по томе што у оквиру својих граница задржава разлику између чињеничног, лажног и фикционалног (Абот 2009: 250). У сличном тону и Брајан Мекхејл примећује да је поред јасне онтолошке границе између реалног и фикционалног света, потребно имати на уму и свакакве онтолошке разлике које се унутар фикционалног света могу јавити (1996: 106).

Природу фикције, тачније романа, Долежел посредно представља цитирајући Кундерину мисао да роман не сагледава стварност него постојање, при чему је постојање подручје човекових могућности, свега онога што човек може постати. Приповедање о могућностима шири опсег фикције далеко изван оквира миметизма, којем се и сам Долежел супротставља. Тако „универзум дискурса није ограничен на стварни свет, већ се шири на безброј могућих, неостварених светова“ (Долежел 2008: 25).

Супротстављање миметичности у маниру стварносне прозе у књижевности постмодернизма допринело је рађању многобројних фантастичних светова, док је, с друге стране, особени однос према стварности омогућио да се изграде светови који ће имати своје јасне просторне (географске) и временске (историјске и културноисторијске) координате.

Ипак, те координате модификују се у складу са аутореференцијалном и дискурзивном природом постмодернистичке књижевности и настојањем да се већ постојећи референтни системи, како је то истакао Мишел Фуко, ренаративизују и прераде (в. Теодоровић 2011: 354). Оне се трансформишу на граници светова (Долежел 2008: 33), стичу (као и поједини ликови) транссветовни идентитет (Долежел 2008: 29) и као такве постају својеврсни интерпретативни знаци – „могућност удвајања је онтолошка претпоставка претварања света предмета у свет знакова: одражени лик ствари ишчупан је из практичних веза које су му природне (просторних, контекстних, циљних и сл.) и због тога лако може да буде укључен у моделирајуће везе људске свести“ (Лотман 2004: 82–83).

Будући да се постмодернистичка проза поиграва референцијалношћу и испитује њену природу и домете, поменута прерада подразумева да се постојећи историјско-географски системи обликују и представљају не толико у складу са стварношћу као референтним системом, већ у дослуху са представама које о тим комплексима већ постоје у традицији, култури, уметности и књижевности, што упућује на то да размишљање о обликовању простора у Петковићевој прози треба довести у везу са многобројним интертекстуалним везама у његовом опусу. Тако и историјске и географске одреднице постају део дискурзивне постмодернистичке игре у којој се смисао и значење текстова откривају (уколико се могу открити) посредством интертекста, а самим тим постају естетски, књижевноуметнички пре него стварносни феномени.

Светови Петковићеве прозе постоје као „естетски артефакти који се конструишу, чувају и циркулишу у медију фикционалних текстова“ (Долежел 2008: 28), због чега је у текстовима овог аутора могуће приметити намеру да се стварност естетизује, чак и онда када се представља као чиста предметност (Кордић 1990: 295).

Простор који се представља тако постаје вишеструк, плуралан, па интертекстуалност заједно са аутореференцијалношћу, односно метапоетичношћу постаје наративна стратегија којом се реализује постмодернистичка идеја о „непрекинутом самопотирању и оспоравању илузије постојања неког референта“ (Владушић 2012: 42).

То значи да постмодернистичка књижевност успоставља „скелет слојева – као и двосратну референтну структуру [...] – у процесу којим се моделује сложени онтолошки крајолик нашег искуства“ (Мекхејл 1996: 111).

Први облик удвајања простора у Петковићевој прози, дакле, израста из дискурзивне игре двоструког кодирања. Док једним делом реферирају на стварност, просторне координате његових текстова другим делом настају из интертекстуалног дијалога, постајући тако естетски, књижевноуметнички пре него стварносни феномени.

Други облик удвајање простора у Петковићевим делима огледа се у разлици између природних и натприродних, односно фантастичних светова. Алтернативни светови, који некад представљају простор личне утопије а некад функционишу као метафора људске немоћи, значајну улогу имају у (постмодернистичком) поигравању онтолошким равнима.

Такође, у вези са стваралаштвом Радослава Петковића могуће је размишљати и на следећи начин: текст се може читати као простор, као што се и простор може читати као текст.

Очигледни и у исто време репрезентативни примери наведених (теоријских) претпоставки у прози Радослава Петковића су градови – Двиград, Лондон, Трст, Праг и Константинополис, с једне, и цели културноисторијски комплекси – Медитеран и Византија, односно византијска култура, с друге стране.

Поменути градови, на пример, нису само простор збивања романескне радње, односно инспирација за есејистичко промишљање. Они су једним делом наративно (пре)обликовани, а другим делом представљени кроз призму свог претходног живота у историјској и књижевној традицији. Књижевна традиција у овом случају значи сложени систем приповедног корпуса на чијем су почетку усмене легенде и предања, а на самом крају слојеви српске и светске модернистичке и постмодернистичке књижевности.

7.2. Градови у прози Радослава Петковића

7.2.1. Двиград

У роману *Пут у Двиград* реч је о простору који представља тек назнаку простора који је некада постојао. Двиград Петковићевог романа, живо урбано место, наспрам (остатака) некадашњег античког града у близини данашњег Канфанара и Ровиња, постаје, како је приметила Тијана Обрадовић, сигнал за фиктивни хронотоп, који се дистанцира од свог стварносног референта (Обрадовић 2004: 106), данас још једино археолошког локалитета. Већ у том елементу огледа се успостављање хијерархијског односа у којем фикција, у односу на стварност, заузима доминантан положај, али у се у исто време отвара могућност поигравања фикционалном истином – што открива последње поглавље романа.

Тај и такав, (не)постојећи простор може да представља сигнал за другачије, неспецифично време – егзистенцијално време јунака одређује се у односу на долазак у Двиград и одлазак из њега, противречећи при томе календару. Двиград прошлости и Двиград садашњости наравно нису исто, али је, карактеристично за Петковићеву прозу, Двиград прошлости (и за приповедача и за Ловаса) неупоредиво интересантнији, па тако и Двиград

садашњости у једном тренутку постаје сећање и почиње да припада прошлости, без поновне намере јунака да се у тај град врати.

Двиград је у роману град у исто време обележен наивним, површним туризмом, трагичном потрагом историчара Ловаса, и изневереном надом о уточишту јунака-приповедача. У оквирима ових, различитих интересних сфера обликује се приповедање о савременом добу, историјском времену, тј. прошлости, и једном засебном – субјективном времену.

За Антонија Ловаса, посвећеног истраживача минулих времена, Двиград је пре онај замагљени, удаљени град из славне прошлости, него град у којем живи, о чему сведочи и његово намерно удаљавање/утопљавање – реалност којој припада, није она реалност на коју Ловас пристаје и када се развеју илузије о славној прошлости и златним временима, преостаје му само да, као и будући Петковићеви јунаци, побегне из наметнуте приче у неки други свет који неће бити у потпуности откривен, али који ће у сваком случају бити Ловасов свесни избор.

Семантичко богатство двиградског простора у првом Петковићевом роману не проистиче само из поменутих прожимања, већ и из личног, искуственог доживљаја самог аутора који се читаоцу открива у књизи *Оглед о мачки*, а који се односи на летње посете Истри и неке запамћене елементе простора који су оставили снажни утисак:

„Мачке сам заволео у Истри, у Ровињу, гледајући их са балкона свога стана. Зграда у којој се стан налази, споља гледана, дивна је зграда саграђена од блокова тесаног камења, са прозорима у луковима и каменим венецијанским балконом који је нама припадао. Зграда се налазила на углу улице и овећег трга поплочаног каменим плочама. Балкон је био изнад трга“ (ООМ, 28).

Та се зграда налазила у ровињском Старом граду, који подсећа на двиградски Стари град.

Као што се младић, одлазећи за Београд, окреће не би ли угледао још једном торањ цркве Свете Софије, тако Петковић сведочи како се приликом једне од посета Ровињу (сигурно не само тада), док га је такси возио на пулски аеродром, окренуо да би видео торањ ровињске цркве (ООМ, 31). Поред градског трга и улица, црквеног торња, постоје још неки елементи простора снажно осенчени личним искуством писца: „Често сањам и Ровињ и Истру са градовима на брежуљцима и гробљима са чемпресима, ту земљу са средњевековне гравире и можда се зато све више радујем часу својих снова“ (ООМ, 31).

Писац потврђује претходо наведена запажања, сведочећи како је „под именом Двиграда највећим делом описивао Ровињ и неко углавном аутобиографско, истарско искуство“ (ООМ, 68), које га је „за касније прилично обележило“ (ООМ; 68) и одвело га све до тршћанских Срба.

У контексту размишљања о односу фикције и стварности (у корист и претежност прве наведене категорије) интересантна може бити и Петковићева изјава да је Двиград први пут посетио тек након што је роман *Пут у Двиград* био објављен. Аутор истиче како читаоце ово не треба да зачуди, и као аргумент наводи пример из Андрићевог живота и стваралаштва: „[...] идући за мало босанско место Олово, Андрић је новинару који га је пратио испричао како се радује што ће најзад видети ту цркву коју је описао у причи *Чудо у Олову*. На чуђење је одговорио како је видео довољно сличних цркава те не мора да уђе баш у сваку коју ће описати“ (ООМ, 69).

У погледу афинитета који су посебно индикативни у контексту интерпретирања постмодернистичке књижевности треба још поменути Петковићеву фасцинацију археолошким налазиштима, која би се у исто време могла описати и као простор сећања, али и свести о неумитном протоку времена и загонетки које прошлост непрекидно ставља пред људе:

„Мене су археолошка налазишта увек магично привлачила и већ до своје двадесет и пете године видео сам их довољно да не верујем да би у роману ишта било друкчије и да сам дане провео на двиградским рушевинама. Али тада, када сам први пут долазио, био сам ипак помало узбуђен“ (ООМ, 69).

7.2.2. Београд и Лондон

Роман *Сенке на зиду* открива наративни поступак карактеристичан за Петковићеве романе након *Записа из године јагода* – реч је о, већ поменутом, ширењу простора обухваћеног текстом, повезаним са усложњавањем временских равни, што доводи до све сложенијих и богатијих хронотопа у ауторовом стваралаштву.

На првом месту треба истаћи богатију мапу путовања јунака (родни град – Београд – средња Европа – Лондон – Београд), која пружа могућност да се суровост и бесмисао историје посведоче у ширем просторном и временском контексту.

Будући да роман прати развој филма, на самом његовом почетку искривљено огледало реалности представљају фотографије – којима се суптилно упућује на постојање паралелних светова који нису онтолошки и аксиолошки подударни.

Тако површина (простор) фотографије постаје простор приче која се тумачи и доводи у везу са текстом који се ствара, па се простор фотографије баш као и простор града у Петковићевој прози може тумачити као простор интерпретираног текста.

За разлику од слике ентеријера Вранешовог студија и куће породице Ветручић, којима се представља управо оно што се жели презентовати, о чему је у дисертацији већ било речи, постоје у роману и такви ентеријери који невољно откривају људску беду, па се тако, на још једном нивоу, у Петковићевом опусу откривају контрастни системи – док је у првом случају реч о конструисаном значењу, у другом случају сусрећемо се са огољеном, тиме и истинитијом, егзистенцијом. У одређеном контексту елементи ентеријера скривају истину, односно стварају лажну истину, док у другом контексту имају улогу разоткривања, разобличавања.

Примери оваквог поступка очигледни су, на пример, у опису Bellinog стана:

„Стан се, у први мах, чини раскошно намештеним; собом доминира велики француски кревет са огромним огледалом намештеним изнад узглавља, али Ветручић запажа да је у доњем левом углу огледало напукло. Види и масиван округли сто са двама стилским фотељама, а стил треће би заиста било тешко одредити; сточић за пиће на којем се, такође, примећују знакови разноврсности; истакнута је кристална флаша и мале кристалне чаше, али се, иза њих, види и обична стакларија, као покрадена из београдских биртија. Седајући у једну од стилских фотеља, уочава да је тканина прилично искрзана; а тепих на поду је био врло скуп – некада, када је био нов“ (СНЗ, 89).

У сфери разобличавајуће семантике простора посебно значајну улогу, односно симболику, има фотеља. У роману *Записи из године јагода* важни дијалози – између Видака и оца, Видака и Незнанца (у првом делу романа) – у извесној мери скрећу пажњу на разоткривајућу семантику седања у фотељу, чиме започиње и разоткривање лика. Слично се дешава и у разговорима јунака у причи „Смањивање“, док у приповеци „Објава“ разоткривајућу функцију има огледало (баш као и у претходно наведеном цитату).

У роману *Сенке на зиду*, у тренутку када Bella примећује како и у Народном позоришту у Београду игра улогу собарице, коју је, у нешто другачијем контексту, играла и у Американчевој кафани у Истри, приповедач истиче следеће: „Ипак, мало нервозно устаје из фотеље, те се ова нагло помери, испод краће ноге испадне хартија и фотеља се накриви, радим све што сам и тамо радила, једино што сам код Американца лијегала с ким ми се нареди [...], а овдје то добро кошта“ (СНЗ, 91).

Слично се уочава и у трагикомичној ситуацији Bellinog позирања Богдану Распоповићу: „[...] све ми се чини да би још нешто, али се не усуђује да тражи, а ја га још изазивам, протежем се по кревету, а он вечито погађа ону трonoгу фотелју“ (СНЗ, 96).

Индикативни су и следећи примери:

„[...] а смешно је и што Јакшићу, ма колико се трудио да то прикрије, није претерано пријатно што га је Ветручић затекао код ње, у фотели, али крај кревета са згужваним чаршавима, које, те јасне трагове ноћи, види у окрњеном огледалу“ (СНЗ, 113–114);

„[...] онда су се љубили у прилично неудобном положају, јер је свако и даље седео у својој столици; њена столица се преврнула, Волков је пао за њом и једно време су се трапаво ваљали по меком сагу, који Волков није раније приметно“ (СИК, 204)

Прва слика простора у роману *Сенке на зиду* је слика јунаковог родног града из 1895, представљена на специфичан начин. Прва поменута фотографија симболички представља оно чиме ће бити обележен читав роман – историју, оличену у рату. Рат је пак симболички представљен оклопњачом „Monarch“: „Померена ка доњем десном углу фотографије, очигледно споредна у композицији, назире се панорама града: збијене камене приморске куће изнад којих се види торањ цркве, све прилично тамно, недовољно изострешног контраста. Грех на главу сниматеља, нека савремена туристичка разгледница радозналцу би свакако пружила бољу слику“ (СНЗ, 10–11).

Овако описана панорама кореспондира са ауторовом идејом о варљивости успомена и сећања, и свих облика људског напора да се сачува истина о прошлости, а приповедачев глас је нескривено испуњен иронијом јер се управо упућивањем на разгледнице сигнализира увереност у стално присуство устаљених клишеа који не могу дочарати простор, посебно не његову суштину.

Фотографије, које пружају основу за реконструкцију приче/хронологије и из којих нарација ниче, представљају пут за особену мистификацију простора, јунаковог родног града, што је поступак карактеристичан и за роман *Пут у Двиград*. Иза фиктивног града крије се можда, још једном, Ровињ, али се то ни на једном месту не потврђује – уместо тога, упућује се на везу између Ивана Ветручића из романа *Сенке на зиду* и ренесансног песника Ветручића из Петковићевог првог романа, и инсистира на томе да они деле заједничко родно место. То је место које у ствари реално не постоји, јер се у последњем поглављу романа *Пут у Двиград* открива да је то град који је куга у потпуности разрушила и који, према томе, у 19. веку, када се Ветручић родио никако није могао да постоји онако како је у роману представљено.

Мистификација се одвија и на тај начин што се о песнику, за кога се у *Путу у Двиград* наговештава да можда никада није ни постојао, каже како је ето баш он „ту провео само детињство, био најзначајнији човек који се икада у том месту родио, па је седамдесетих година деветнаестог столећа ‘овом типичном ренесансном човеку, лаком на перу као и на мачу’, у граду подигнут споменик, чијем су дизању, наравно, и трговци Ветручићи обилато припомогли“ (СНЗ, 13).

Будући да је Двиград фиктивно место, и родни град Ивана Ветручића у *Сенкама на зиду* бива мистификован одсуством именована, што је утолико приметније уколико се доследније остварује именовање градова у које Ветручић одлази. Али, овиме се на извештан начин затвара круг: на ободима приче стоје фикционални простори – мистификован родни град јунака и свет филма – а у унутрашњости нарације су градови који имају свој референцијални одраз у реалним градовима – Београду и Лондону.

Ваља приметити да је јунаков родни град двоструко мистификован: не само скривеним именом и тачном географском одређеношћу, већ и чињеницом да његове представе, односно слике на фотографијама нису верно сведочанство. У исто време, знаке о изгледу града на првој фотографији не само да су уопштене, већ се могу разумети и као особена формула у Петковићевом стваралаштву – карактеристичан за слике приморских градова у његовој прози

јесте црквени торањ, као особени знак, односно оријентир, компас за јунаке који у град долазе или га напуштају.

Структура књиге одређена је променом простора, па су тако и њени засебни делови повезани са различитим градовима.

Поред очигледне интертекстуалности, дискурзивна игра огледа се и у томе што се поменута интертекстуалност повезује са настојањем да се верно реконструишу урбанистички планови Београда и Лондона, у чему се може уочити класични поступак постмодернистичке литературе – њена двострука референцијалност.

Кроз фотографије, касније и документарне филмове, само се назире обриси реалности јер се однос реалног и фикционалног мења – простор јунаковог детињства читаоци упознају захваљујући фотографијама, док су градови у које долази замишљени по узору на њихове представе у сведочанствима,³⁰⁴ документарним и ауторским филмовима. Преокренут је однос – светлост рађа свет, и тај нови свет постаје пут за обликовање „реалног света“.

На овај начин постиже се удвојено присуство ликова и двострука фикционализација простора, што ће бити карактеристично и за роман *Судбина и коментари*.

Интересантно је да се у првом делу романа простор обликује на основу фотографија због чега је дат само парцијално, односно фрагментарно.

Та се фрагментарност наставља и у другом делу, у којем упознајемо Београд са почетка 20. века захваљујући фотографијама и документарним снимцима направљеним за време крунисања краља Петра I Карађорђевића. Тако су делови града представљени у нарацији као интермедијални цитати:

„Ево, даме и господо, слика које вам приказују главни град Краљевине, ево главне улице оивичене кестеновима, која се зове Теразије, што значи вага, и то је заиста вага на којој се мери судбина краљева и људи! Видите низ једносратних кућа, љупко је као у неком месту француске провинције, ево двора у Улици краља Милана“ (СНЗ, 49);

„Ево катедрале коју зову Саборнаја, погледајте њен барокни звоник, љупка црква, ту ће се обавити и крунисање [...]“ (СНЗ, 50);

„Ево нас опет на Теразијама, крај фонтане коју зову Теразијска чесма, а коју је подигао један владар када је протерао другог владара, видимо одушевљено мноштво које очекује долазак свечане поворке с најновијим Владарем!“ (СНЗ, 51);

„Пут којим су ова двојица прошла такође се може визуелно реконструисати захваљујући фотографијама и филмским записима које су њихови савременици оставили: најпре су прошли поред мале и неугледне зграде хотела ‘Балкан’, затим продужили крај теразијских кућица све до кућерка означеног фирмом Кафана ‘Албанија’ [...] прошли су испод сата на стубу испред кафане; спустиће се потом до трга на којем Ветручић [...] види бронзаног коњаника који руком показује тачно на њих двојицу [...] стижу на Краљев трг, до зграде Универзитета“ (СНЗ, 58).

У опису Малог Калемегдана, обликованог као сведочанство, посредовани опис, где се налазе циркус и путујући кинематографи, важан је мотив шатора, који се у традицији везује за простор мистичног, фантастичног, имплицитно супротстављеног историји:

„Већ кад се ступи на пољану, присећао се један очевидац, почињало је дозивање муштерија. Чудо невиђено, пола риба, пола девојка, једе, пије, одговара на питања; позориште лутака, човек који говори из трбуха; навали, народе, на истинске призоре Боја код Кенигреца, Наполеона под Москвом. Вртела се разнолика гомила, вртеле су се и вртешке, љуљале љуљашке у облику чамаца, а наред пољане човек, го до појаса, гутао је ватру. Ту су се, у великим шареним шатрама, први пут у Београду појавили и путујући кинематографи“ (СНЗ, 67).

³⁰⁴ „Управа града Београда – импресија с почетка столећа

Главна полиција – записао је историчар Слободан Јовановић – са задахом пијаце одмах уз њу, са мрачним и знојавим жандарским лицима на своје улазу, са свим оним тајним шапатом о страхотама и ужасима иза њених сурих зидина – главна полиција добијала је изглед једне источњачке мучионице.“ (СНЗ, 59)

Интертекстуалност учествује у обликовању хронотопа и представља противтежу стварносним референцама које у Петковићевој прози нису занемарљиве – тако наратор романа *Сенке на зиду* истиче, како је већ поменуто, да ће „онај ко жели себи представити лик и атмосферу Лондона с прелома столећа свакако [...] добро учинити ако – осим за неизбежним фотографијама – посегне и за књигама *Virginie Woolf*“ (СНЗ, 142).³⁰⁵

Напоредо са текстуалним референцама, слика Лондона употпуњена је непосредним дочаравањем атмосфере у Хајд парку, на Пикадили скверу, у лондонским пабовима, као у следећим редовима:

„[...] потом излазе у гужву Пикадилија: аутобуси, кочије, аутомобили круже улицама, а нафракане дроље на угловима лове фронташе на допусту. Одлазе у увек исти паб, ‘White Elephant’; тамо је девојка која ради за шанком и која ће, после фајронта, с Ветручићем отићи у његову собу [...]“ (СНЗ, 193).

Приповедање о Ветручићевом повратку у Београд такође је праћено вештим реконструисањем главнога града након Првог светског рата, па се тако наводи како је у рату највише страдала Сававала; како је у Земуну и даље активна трошарина, односно царина; да је Дубровачка улица преименована у Улицу краља Петра; да су Теразије реконструисане и да су уведене трамвајске шине (в. СНЗ, 218). Приповедач наговештава и изградњу нове зграде Скупштине Краљевине (СНЗ, 219).

Романескна нарација усклађена је са развојем филма, али је и обликовање хронотопа условљено овом уметношћу. На првом месту, примећује се да је колорит романа усклађен са црно-белим колоритом (и визуелним мотивима) немих филмова, због чега се често помињу мрак, киша, снег, магла, и инсистира на контрасту светлости и таме.

Тако, на пример, приповедање о првој Ветручићевој посети кинематографу открива да се почетак ове посете везује за време када је „јесењи дан [...] већ гаснуо“ (СНЗ, 68); у том тренутку „назирала се шатра испред које су титрала два гасна фењера“ која су стварала „простор слабе светлости“ (СНЗ, 68); помиње се и измаглица у коју је ступала колона робијаша, док су са зидова Тврђаве „нејасно жмиркале светиљке“ (СНЗ, 69).

У роману се још помињу и „мрачне београдске улице“ (СНЗ, 82), описује „прва београдска зима са снеговима, блатом“ (СНЗ, 83); трамвај се ка Дунаву „спушта мрачним улицама уз лупу и тандркање“ (СНЗ, 87); једном приликом Ветручић упада „у крај мрачан и тек делимично калдрмисан“ (СНЗ, 87); кафанска атмосфера у „Два бела голуба“ описује се, између осталог, и епитетима „тихо и задимљено“ (СНЗ, 107); Ветручић прима један телефонски позив „у тмурно новембарско поподне“ (СНЗ, 100) и тако даље.

О сталном преплитању светлости и таме на нивоу колорита текста, односно о игри светлости, таме и сенки/силуета сведоче следећи одломци и примери:

„Ипак му једна зграда пада у очи јер у томе крају делује нестварно: сасвим нова кућа с високим партером и три спрата, која има чак и електрично осветљење; јасно запажа како се са прозора разлива равномерна светлост сијалице уместо потмулог жмиркања свеће или петролејке.“ (СНЗ, 88)

„Већ је свитало, а они су стајали на врху Скадарлије; при нејасној светлости зоре, на другој страни улице, Иван Ветручић је угледао познату силуету; Кошутић, ускликнуо је, али се човек није окренуо.“ (СНЗ, 109)

„Јакшић је становао у касарни у калемегданском Горњем граду и, затворивши радњу, Ветручић се одлучи: запути се тамо кроз ноћ и снег. На трамвајској прузи код самог Калемегдана застаде пропуштајући трамвај који га је опомињао бесомучном звоњавом; светлећа кутија сабласно је клизила нетакнутом белином снега; [...] у ноћи без месечине и снег доби тамнију боју. Треба му светлост да би био бео, помисли Ветручић [...]“ (СНЗ, 115)

³⁰⁵ Уп. Марковић 2017б: 498.

У вези са Ветручићевим боравком у Лондону, приповеда се како је: „брзо [...] заволео лондонске улице, шољицу кафе коју је испијао испред шатре уличног продавца, дневни полумрак лондонских простора, који се, парадоксално, ноћу преображава у светлост. Још се није одлучио да остане, а већ је доживео маглу, праву лондонску као оне што их је видео у филмовима – и почела је зима“ (СНЗ, 144).

Такође, у једном тренутку се истиче како је Ветручић „одлучио да наредне године проведе у Лондону, у тами и светлости града и биоскопа“ (СНЗ, 145).

Приликом посете касарни, Иван Ветручић види како се

„на осветљеним прозорима могу [...] назрети потпуно ошишане, савршено сличне главе, које се начас појављују у оквиру светлости и нестају, али се увек, бар на неком од прозора, једна може назрети, као да из светлости с посебном радозналешћу вине у онај мрак из којег је Ветручић управо доспео, а пошто су му све исте, чини му се да је све то само једна глава која се у некој ругалачкој игри скривалице – можда баш дошљаку, странцу и намењене – појављује на разним местима; шумски дух се руга“ (СНЗ, 116–117).

Посебно значајна свакако је игра светлости и мрака која се одвија раном зором док млади Иван Ветручић путује у гимназију – он стиже „још за мрака на станицу осветљену титравом светлешћу плинских фењера и грозничавим сјајем фарова локомотиве“ (СНЗ, 27); док путује, помно гледа „у ројеве варница који су долетали од локомотиве и рушили се, нестајали у оном делу где се, слутио је, морало налазити море“ (СНЗ, 28).

У роману се помиње и „мутна светлост“ (СНЗ, 203), а у вези са тренутком када Ветручић проналази мртвог Кошутића, каже се: „Напољу је била права филмска лондонска магла [...]“ (СНЗ, 208).

7.2.3. Трст

Поред препознатљивог постмодернистичког померања ка периферији, и позивања на значај тршћанске културне колоније, бирање Трста за најзначајнији град романескних збивања, према мишљењу Але Татаренко, упућује на још један значајан облик двострукости у роману *Судбина и коментари*:

„Претпоставићемо да су за генерацију наратора романа Трст и његови топоси такође били посебно културолошки обојени [...]. Из својих кућа на престижном Понте Росу тршћански Срби крајем XVIII века испловљавали су у свет да би трговали и стицали. У другој половини XX века Срби (као и остали Југословени) на Понте Росо долазили су да би јефтино купили западну робу. Два кретања супротног смера, два погледа на Понте Росо: један из сопствене палате на канал, други – са улице на моћне старе зидове“ (Татаренко 2013б: 728).³⁰⁶

Двострукост у фикционалном обликовању Трста односи се и на одабир референци, па тако Трст и Медитеран могу реферирати на стварност, али с друге стране, њиховим помињањем уводе се одређени културни, односно семантички, и литерарни системи.

Трст Петковићевог романа није само град из 19. века, већ и Трст у делима српских писаца, о чему сугестивно сведочи мото XIII главе друге књиге.

³⁰⁶ На овај однос Петковић скреће пажњу и у књизи *Колумбово јаје*, посматрајући, овога пута, Трст као град на граници: „Граница између Италије и Југославије је започела као тврда граница два света, социјалистичког и капиталистичког, да би шездесетих година битно омекшала. [...] Било је то златно доба тршћанске малопродаје, многи Тршћани сигурно нису били срећни због навале Југословена; уистину, било је мноштво људи из свих крајева тадашње Југославије, понекад за тршћанске појмове свакако недовољно урбанизованих, што је стизало препуним возовима, аутобусима, аутомобилима и преплављало њихов град, али су трговци задовољно трљали руке. Читава обала Canal Grande била је преплављена штандовима са јефтином робом, фармеркама, шушкavicима, а Ponte Rosso је у Југославији био синоним не само за јефтину, већ и не нарочито квалитетну робу, неку врсту ‘бувљака’. Рећи за некога да се облачи ‘на Ponte Rosso’ никако није био комплимент [...]“ (КЈ, 51–52).

Литерарне референце уписују у мапу романа Крф, Трст, Будимпешту, Дубровник, Хеб, Венецију, Петроград и друге градове, што омогућава романескно премрежавање европског и српског историјског и културног простора, док се укрштањем временских перспектива ствара утисак свевремености и синхроничитета.

Описивање Трста у пуној мери осликава Петковићеву постмодернистичку стратегију, која у исто време ствара утисак миметичности и разбија ту миметичку илузију.

Бројним елементима простора који су у другом поглављу тезе представљени у контексту анализе верне наративне реконструкције града, овде ваља прикључити и оне уписане у текст додатка „Фатална госпођа Ризнић и друге судбине“ – међу којима се, нимало случајно, посебно истичу ново тршћанско позориште и скривени простори за коцкање.

Ипак, потврђивање овог типа референце, како је више пута речено, није једина намера наратора, односно аутора.

Трст, реално постојећи град, има свој одраз не само у књижевним текстовима и културноисторијским представама, већ и у свету Волковљевог сна, односно хронотопу сна, што у контексту уплива елемената фантастике има своје семантичке импликације. Визија/представа Трст из сна у извесном смислу приближава се већ представљеној слици Града свих градова из приповетке „Град, свитање“. Разобличавајућа семантика ове метафоре у случају Трста везује се за осећање неслободе у граду под опсадом, што се даље претаче у осећање личне неслободе и кобне, угрожене судбине у постојању које је под опсадом историје, и повезује са унутарњим, психолошким стањем Павела Волкова. У исто време, у том сну се наговештава мотив потраге за домом, уточиштем, као и мотив алтернативног света чији је вратар Спридон, због чега се стиче утисак да се сневани Трст заиста обликује као универзална метафора Града, огољеног и суштинског постојања и свих елемената који се у то постојање укључују:

„Али је и сањао. Сањао је празне тршћанске улице којима је управо прошао, само осветљене неком бледом, белом светлошћу; као и на јави, шкуре су биле чврсто приљубљене уз зидове а Волков, у сну, више није био сигуран да ли иза њих, у мраку станова, икога има или потпуно сам корача улицама напуштеног града. Над град се, знао је, надвила некаква несрећа; није био сигуран да ли је непријатељ – а у сну се тај непријатељ није звао Наполеон; једноставно, није имао друго име осим то: непријатељ – на прилазима града, или је, пак, градом завладала нека епидемија, куга. Можда је једноставно претила непозната и потпуно неименована несрећа. Корачао је улицама осећајући како опасност вреба иза ћошка; грчевито је стезао дршку пиштоља затакнутог за појас – Волков је, у свом сну, био некако чудно одевен; налик Бокелима, па је за појас сличан њиховом био затакнут пиштољ, али опет друкчије; чак му се чинило, мада није био сигуран, да на глави има цилиндар. А онда је видео да су отворена врата једне зграде; тешка, дрвена крила су непријатно шкрипала, што је зачудило Волкова; мислио је да је бура стала. Пришао им је и у дну степеништа угледао Спиридона; био је тачно онакав каквим га је видео у крчми на Крфу и у руци је држао свој отрцани, плетени ковчег. Потом је Спиридон нестао [...] Волковљев страх се појача а степениште се претвори у дугачак, мрачан ходник у којем се осећала влага; Волков је помислио како је дошао кући. Тада му се учини да негде, у дну ходника, чује Катаринин глас; и тада се пробудио“ (СИК, 240).

Трст је у додатку романа „Фатална госпођа Ризнић и друге судбине“ град чијим улицама и трговима шета демон Vilovsky, у друштву тајанственог Корта Малтежанина – чиме се романескни простор додатно мистификује.

Знатан број фантастичких мотива омогућава коегзистенцију двају или више светова (Абот 2011: 251), што нужно доводи до размишљања о граници као суштинском својству наративног простора (в. Лотман 1976), о узроцима, облицима и последицама прекорачења границе, што је у постмодернистичким наративима неминовно.

Међутим, град Трст не егзистира само на граници постмодернистичких светова већ је и у културноисторијском и географском контексту у 19. веку град на граници, и тај гранични положај је у роману сугерисан изабраним детаљима.

Почетак наративног представљања града везан је управо за метафору границе. Виноград породице Ризнић, из којег Волков посматра град и околину, лежао је „[...] на падини брега, тачно испод серпентина које су водиле за Беч и Италију, рачвајући се тек касније, у брдима; на брду преко пута, Сан Ђусту, блистале су се под сунцем зидине тврђава, застава Хабсбурга и редути што су се спуштали ка граду; наивнима би се Трст чинио као снажно утврђење, али су Волкову истине овога рата биле одвећ знане; много шта му се чинило лажним и нестварним; кулиса у театру“ (СИК, 124).

Привлачну снагу Трста као граничног простора потврђује и Петковићево враћање овој теми у књизи *Колумбово јаје*, а у вези са романом Итала Звева *Зенова с(а)вест*. У вези са проблемом мултикултуралности, Петковић истиче следеће:

„Italo Svevo догађаје смешта у један тренутак Трста у којем овај град свакако више није *urbs fidelissima*, али још није ни *citta italianissima*. Коначно, то изражава и име које је писац одабрао, његово *nom de plume*; Italo сасвим јасно означава Италијана, Svevo Немца, Швабу. Овај спој добро симболизира неке идеје присутне у Трсту половином XIX столећа, о граду као споју немачке и италијанске културе; неку аутори су спремни да ту прихвате и Словене, али, како ћемо видети, под одређеним условима“ (КЈ, 71).

У разговору „Велика уметност мотивише емоције и размишљања“ Петковић још једном скреће пажњу на специфичности Трста, који је за Стендала, у том граничном смислу, био место „где умире цивилизација а почиње варварство“, док је Метерних сматрао да је граница Балкана „на периферији Беча“. Поводом поменутог разговора, ваља приметити како суприлно Петковић упућује на „зуб“ времена, али и на значај аутентичне и слободне борбе за могућност одређена сопственог идентитета, која не пристаје на идеологије и генерализације – он наводи како је Трст некада био мултикултуралан град (што је у роману *Судбина и коментари* сугестивно дочарано), али је у савремено доба он изгубио „те одлике мешовитости нација, култура и религија“, односно временом је постао једнонационалан град – што свакако значи његово осиромашење.³⁰⁷

У роману *Судбина и коментари* суптилно се упућује и на политичке околности везане за град Трст након Другог светског рата, односно на пограничне проблеме између Југославије и Италије, због којих умало није дошло до још једног рата (в. СИК, 360)

Трст је представљен и као утврђење под опсадом, у којем су људи заробљени, што подсећа на Константинополис из романа *Савршено сећање на смрт* и идеју да опсада града симболизује опсаду историје, њену неминовност упркос свим људским, појединачним и колективним, напорима. Опсади историје, као много пута у Петковићевој прози, придружује се и опсада времена, па се поводом кућа у старом делу Трста примећује следеће:

„[...] куће града, на падинама *citta vecia*, отмена и горда. А цреп на крововима тих кућа био је много тамнији од црепа на зградама испод Сан Ђуста; местимично је те, некада правилне редове, сада нарушила бура – или тек време? – а није било никога да ове знакове осипања избрише; они што су у тим кућама живели, више нису имали снаге, а можда ни воље да им се одупру“ (СИК, 125).

³⁰⁷ У вези са свим наведеним цитатима видети: <https://p-portal.net/radoslav-petkovic-velika-umetnost-motivise-emocije-i-razmisljanja/>.

У есеју „На шта мислим када кажу Први светски рат?“ поводом различитих теорија о природи града Трста из перспективе састава његовог становништва, Петковић помиње и Scipia Slatapera, који је сматрао да је тршћански идентитет комбинација три главне расне и културне групе – италијанске, немачке и словенске: „Трст је италијански град, мада на други начин од других италијанских градова, тршћанска *italianità* има ‘двоструку душу’. Та двострукост се састоји од италијанског културног и немачког комерцијалног идентитета; словенски идентитет је културно неразвијен и духовно незначајан. Ипак, улога Трста је да промовира све три културе јер, истиче Slataper, будућност Европе није везана само за једну културу, већ је у ширењу и вредновању управо ове три које су присутне у Трсту“ (КЈ, 72).

Чињеница да се свет који реферира на стварност у свести јунака растаче и представља као илузија сугерише дезинтеграцију субјекта. Тек када се његово биће разједини, када постане скуп умножених гласова и различитих верзија себе, јунак може да пређе у нову причу и нови простор, што се споља гледано разуме као лудило, сан, нестанак или смрт.

Наспрам Трста који се на више места представља као простор неслободе, обликује се слика врта, у дијалогу са књижевном традицијом, одакле овај простор црпи пуноћу и сложеност свог значења. Оправданост оваковог тумачења произлази и из уочавања судбинских паралелизама између Павела Волкова и Павла Вуковића.

Историчар у Будимпешти доспева у библиотеку грофа Charnoevicza, у којој влада апсолутна тишина, и ништа од хаотичних револуционарних збивања на будимпештанским улицама до њих двојице не доспева. У метафори (кућне) библиотеке наслућује се Петковићева идеја, која се односи једнако и на метафору врта, о симболичком скупу

„симболичних предмета који творе посебан свет или могућност посебног света. [...] кућну библиотеку бисмо могли поредити са кућним вртом. Јер, за разлику од прашуме у којој ћемо залутати, кућни врт је сан о свету по мери човека, начин на који он уређује један мајушни, те управо зато њему доступни комадић света“ (УВ, 50).

То је алтернативни свет чуда, који пружа могућност промене сопствене приче, тј. егзистенције, победу над детерминизмом, док у самом роману сигнализира промену јунака, простора, времена и жанровских, односно наративних конвенција.

Ала Татаренко приметила је да се „уз спомињање свих за роман важних места где се врт тематизује, наводе [...] цитати из рационалистичког Волтера и занесеног Ракића, док посебно место припада Пратовом Врту у Венецији“ (Татаренко 2013б: 733). Тако се и овај мотив Петковићевог романа двоструко кодира, односно двоструко обликује и постоји у две онтолошке равни. На првом месту, као реално постојећи врт у којем се Сењавин и Волков договарају о будућим дипломатским стратегијама, а затим као својеврсна литерарна башта, простор који подсећа и на Волтерову идеју о гајењу сопственог врта, на Пратов загонетни врт и Борхесову метафору врта са стазама које се рачвају. Можда би алузија на Волтера могла да се протумачи чињеницом да је и у самом роману пресудни тренутак, тренутак уласка у врт и ступања на загонетни песак у ствари тренутак промене сопствене приче, бирања сопствене судбине, окретања леђа историји и ономе што је дато – и отуда се може тумачити као највиши чин слободе, односно окретања самоме себи.

Интересантно је да је крфски врт у штабу адмирала Сењавина, односно у палати у којој је био смештен, некада припадао млетачком провидуру, чиме се остварује веза са Венецијом и чиме је директно упућено на везу са Пратом.

Представљени врт у роману је и симбол приче, односно приповедања, процеса у оквиру којег се трага за смислом; прича је једини валидан одговор на историју и егзистенцију одређену случајем, судбином, уазлудношћу и бесмисленошћу. У причи коју сам бира и сам ствара, човек може дати коментар на личну судбину, осмислити своју егзистенцију и досегнути слободу.

У том смислу, ваља нагласити да се у роману и у вези са чаробним вртом читалац може сусрести са интересантним поступком опросторавања метафора и симбола, што је у складу са постмодернистичком референцијалношћу, која као доминантне, и у епистемолошком и у онтолошком смислу, истиче литерарне референце, показујући да један текст нужно настаје из других и један фикционални свет из многих других фикционалних светова који му претходе.

7.2.4. Константинополис

Сличности у семантичком потенцијалу градова у Петковићевој прози су несумњиве. У том смислу, посебно се издвајају аналогije и сродности које постоје између Трста и Константинополиса.

Константинополис је, попут Трста, у Петковићевој прози замишљен као Град обележен смрћу, временом и опседнут историјом. Будући да је у историји и културној историји Визаније познат као Град свих градова, као „зеница Екумене“, очигледан је његов симболички значај. Поменуто чињеница аргумент је за интрепретацију у којој ће судбина Константинополиса бити анализирана као судбина свих градова уопште, односно као слика постојања у контексту историјског детерминизма и темпоралне омеђености.

Сећајући се 1460. године свог детињства и оца, Филарион сведочи о Граду који се већ одавно „састојао из гомиле села окружене моћним зидовима који су чували успомене прошлости и нас, који смо заправо такође спадали у прошлост, можда пре авети него успомене“ (СНС, 46–47).

Слику града који копни, односно нестаје, употпунили су у Филарионовом сећању извесни елементи простора – у околини цркве Богородице Перивлептос, која се полако урушава, налазе се куће које такође нагриза „зуб“ времена: „[...] хрпа кућа, и оних једном добро грађених а сада нагрижених временом, и оних склепаних од дрвета, као неко варварско насеље, окружено палисадом, шкрипавом капијом која се увече затварала не би ли нас макар мало заштитила од олоша разних врста који је ноћу лутао оним што се некада звало Град светлости“ (СНС, 47).

Осим јавног простора, и приватни је простор представљен као умирући:

„Ми смо – мислим, моја породица – становали у палати; или се тако још увек звала та рушевна зграда која је једном заиста била палата, а мој отац је волео да верује како ју је саградио неко од Комнина. Користили смо један њен део; у приземљу се налазила велика дворана на чијим су зидовима, од чађи потамнеле и скоро невидљиве, биле фреске: колико се могло одгонетнути, приказивале су неке призоре из повести Царства, које је мој отац радо – не знам колико и тачно – свима нама детаљно тумачио, као да му је вид, не само знање, био неупоредиво изнад нашег“ (СНС, 47).

Иронија оваквог приказивања простора огледа се у чињеници да дом јунака помињањем Комнина и призора славне прошлости, добија на дуговечности и значају, али у измењеним историјским околностима, та илузија, коју неки јунаци (Константин посебно) покушавају да одрже, разобличава се као неодржива.

Истоветна илузија везана је за византијски доживљај зидина Града као неосвојивих – разбојник Марко прича Филариону да је, видевши Град са мора, био срећан јер је сматрао да га нико не може освојити, али је, када је у Град ушао, схватио да је тај утисак био варљив, да је пре реч о простору који наликује испражњеној љуштури шкољке, у којој више нема живота, снаге нити опстанка.

Илузорност идеје о бедемима који се могу супротставити бујици напада, односно историје, чији механизам неумољиво иде у правцу смене, односно рађања и смрти великих царстава, потврђује и судбина пелопонеског Хексамилiona, па се тако и постмодернистичко кретање јунака (иако невољно) ка периферији представља као путовање без сигурног коначишта/уточишта. О томе Филарион приповеда следеће:

„[...] и он [Хексамилion, Н. Ж.] ми се данас чини као некакав симбол свих наших неуспешних покушаја да скренемо бујицу судбине – или у овом случају, да је на некаквом бедуу зауставимо. Уосталом, још сам из Константинополиса добро знао какву су слабу или никакву заштиту Граду пружали Дуги трачки зидови, или Анастасијеви, како смо их још звали, што су се протезали од Понта до Мраморног мора, а требало је да буду прва брана против сваког

нападача још пре него што стигне до Града. [...] За озбиљне нападаче нису никада представљали препреку“ (ССНС, 177).

Филарионово кретање једино је доказ сужавања простора слободе,³⁰⁸ све до тренутка када он напушта свој свет, започињући, попут Павела Волкова, нову животну причу.

Међутим, чак ни тада, јунак, иако има могућност да мења своје телесне огртаче, не постаје потпуни господар своје земаљске егзистенције, о чему сведоче у шестом поглављу дисертације представљени несналажења, сумње и бојазни Филариона, односно Vilovskog.

Филарион је у роману сведок смрти Града, па се као такво, како је у литератури примећено, обликује и његово приповедање, зато овај хомодијегетички приповедач каже да су његове успомене заједничке за све Византинце, становнике Константиновог града, и да су сви они „узнали празнину простора који лагано копне“ (ССНС, 47–48).

Силовитост времена које другује са историјом дочарана је и у слици киселог дрвета које упорно насрће на зидове палате, колико год га послуга Филарионове породице упорно секла (ССНС, 48).

Сличност Пелопонеза и Константинополиса уочава се и у заједничкој особини да је „много тога [...], без трага или макар видљивог трага, нестало на Пелопонезу и у читавој Хелади, а нама је преостало само да замишљамо, сањамо; уистину сањамо, да стварамо слике, лелујаве и непоуздане, као што су оне у сновима, а да сами при томе не знамо нити има начина да сазнамо колико заиста одговарају ономе што је једном било и што покушавамо, макар овако, прихватити“ (ССНС, 13).

У Петковићевом *Византијском Интернету* Византија и Константинополис представљени су управо на предочени начин, док у роману *Савршено сећање на смрт* као конкретизација метафоре преосталих трагова функционише пагански храм, односно маузолеј. Аутор је о томе рекао следеће:

„Када група коњаника половином 15. столећа, пред пад Константинополиса, натрапа на грчки храм на Пелопонезу, ту је мене занимала та двострукост прошлости, јер они су за нас прошлост, али грчки пагански храм је и за њих прошлост, тако да имате једну игру огледала. Они су у роману савременици који гледају неку прошлост. Све је преламано кроз много оптика рецепције“.³⁰⁹

Осим тога, у роману и простор цистерне треба да упути на дубину прошлости, на различите слојеве Града.

За разлику од есеја, у којем се хетерогеност појмова *Византија*, *византијска култура* и *византијски човек*, заснива на различитим представама које су о њима створане и преносене, у роману се та флуидност формира довођењем у везу античке, тј. хеленске и византијске, односно средњовековне културе.

Референцијално али и темпорално удвајање простора остварује се инкорпорирањем предања и пророчанстава о настанку, животу и паду Града, Константинових прича о његовој славној прошлости, цитатима из хроника и Јејтсових песама. Са друге стране, у роману је верно реконструисана слика Града из прве половине 15. века.

³⁰⁸ „Данас помишљам како су то два лица исте ствари. И сам Константинополис је заправо био стешњен, некадашња престоница великог и пространог Царства постала је, као у античким временима, само један полис, истина велик, опасан моћним Теодосијевим зидовима – привидно моћним, а тако крхким [...] – а шумарци и виногради, кроз које су провиривали зидови неке старе палате или цркве што се сада лагано урушавала под теретом пузавица времена, били су знак пада а не снаге. Величина тих пустих простора заправо је била део исте оне тескобе коју сам осетио у Монемвасији (касније, још снажније, и у Мистри), тескоба која је сведочила колико смо ми [...] сабијени на уски простор између зидова са очајном надом да ћемо и то мало што нам је остало моћи да одбранимо. Са надом и сумњом тада, са горком извесношћу о немоћи сада“ (ССНС, 170).

³⁰⁹ В. <https://www.laguna.rs/laguna-bukmarker-radoslav-petkovic-svi-moji-junaci-su-putnici-unos-1048.html>.

Истина о судбини Града иронијским преливима боји сва славна имена Константинополиса која наводи Филарионов отац: „Царица Свих Градова“, „Царска капија света“ (СНС, 43), „зеница Екумене што спаја Исток и Запад“ (СНС, 45) и тако даље.

Исто се дешава и у међусобном самеравању и огледању начина на који изградњу цркве Свете Мудрости описују отац и син – док један приповеда о Божијем учествовању у њеном настанку, други открива крваву историјску позадину због које се Јустинијанова црква може назвати црквом покајницом.

У духу постмодернистичких текстова који постављају онтолошка питања, Петковић за тему своје есејистичке прозе у књизи *Византијски Интернет* бира име које не реферира на појам на који се односи, истичући да постоји неспоразум између ознаке и означеног – иза ознаке не постоји предмет на који се она односи, а ентитет који постоји нема своју адекватну ознаку. Такво неподударење доводи у питање и свет о којем се пише. Ова књига занимљива је и као интересантан постмодернистички пример промишљања о облику „вечне егзистенције нечега чега више у свету нема“ (Владушић 2012: 43).

Отуда име „Византија“ постаје интерпретативни путоказ, али и особен идеолошки знак. Оно је парадигматски пример постмодернистичких промишљања о истини која измиче, о немогућности да се реалност садашњости или прошлости у тексту представи.

У прошлости, то је име имало идеолошку функцију и било знак за културолошку разлику – бирано је да се деградира значај новог римског царства, византијске културе као источне културе, коришћено је у верским сукобима и борби за превласт. Име *Византија* служило је да се укаже на везу са паганским наслеђем, баш као што је и назив *Грци* из перспективе западне културе увек имао погрдно значење.

Поменути примери сугеришу моћ језика да замаскира, односно сакрије истину, да смисао измакне захваљујући именовању које је одређено идеолошком перспективом, што пред читаоце поставља дилему има ли истине у језику, у писму, у текстовима. Промена смисла коју једна реч може изазвати указује на чињеницу да речи не откривају хомогену, јединствену и непроменљиву истину, а самим тим ни стварност.

Замка се крије и у томе што језик настоји да једном речју обухвати сву динамичност историјског развика одређеног појма, односно предметности. О Византији се не може говорити као о јединственом појму, због чега се она не може никада до краја дефинисати, објаснити нити описати – не може се обухватити.

У *Византијском Интернету* испитују се и слојеви културе, тачније културна историја, а ово готово археолошко истраживање показује да и оно за шта се може чинити да више не постоји, ипак постоји и у савремености. На тај начин се упућује на својеврсни синхронизитет европске културне историје и европског културног простора, па се посредно бришу границе и блаже контрасти који су у прошлости наглашавани. Актуелизована и готово опросторена метафора о бунару прошлости, у есејистичкој прози Радослава Петковића показује да је прошлост свуда живо присутна, што ће, у случају византијске културе, бити важна тема романа *Савршено сећање на смрт*.

У књизи *Византијски Интернет* и поменутом роману Петковић открива још једну важну особину византијске мисли и поимања Константинополиса – то је идеја о пропасти, о граду обележеном смрћу, о ишчекивању судњег часа и краја света, у чији су долазак Византинци искрено веровали.

У приповеци, „Прелаз преко Стикса“ та тема обликована је у сагласју са судбином римског патриција Гаја Валеријана.

Живи мртвац путује из умирућег света у свет који настаје. Та двострукост сугерисана је и бродом којим јунаци плове, будући да је брод у Петковићевој прози, како је већ назначено, простор двострукости, својеврсна хетеротопија, простор егзистенције између две супротности (в. Новак Бајцар 2015а).

Валеријаново путовање је, посредством доживљаја умерене свести овог јунака, доведено у везу са силаском у антички Хад, не само због личне судбине, већ и због чињенице да је трансформација Рима у Константинополис један вид промене, а свака промена је једно

лице смрти. Константинополис настаје на темељу умирућег Рима, и том смрћу остаје трајно обележен.³¹⁰

О вези између мотива града (Трста) и мотива смрти у *Судбини и коментарима* сведоче цитирани стихови Е. А. Поа на почетку друге књиге овог романа: „Гле, подигла је смрт свој трон // У чудном граду јер се он // На западу далеко скри, // Гдје бољи су и гори и добри и зли // Свој вјечни спокој нашли сви. // Светишта, куле, палаче дивне // (Начете куле што се руше) // Ничему нашем нису сличне. // Укруг, без вјетра да над њом пуше, // Безнандно посве испод свода, // Туробна свуда лежи вода“ (СИК, 121).

И Двиград је град у којем је смрт „затворила круг“ (ПУД, 162) – најранија сећања приповедача везују се за сусрет са двиградском погребном поворком, а неке од последњих његових успомена за вест о Ловасовом нестанку, који се може изједначити са смрћу.³¹¹

У приповеци „Харонови мемоари“ из збирке *Извештај о куги* успостављена је наглашена вертикална организација града, која подразумева материјализацију Хада, подземља (савременог) света, у којем се не интересује за душе умрлих, док се тела уништавају.

Слика модерног Хада обликована је у дијалогу са античком традицијом, па је тако антички Стикс модификован у реку која покреће два велика млинска точка и учествује у уситњавању лешева. Као материјализована представа свести о смрти, њене неуништивности и моћи да суштински одређује живот, подземље Града постаје апсолутни простор, па се у њему, за разлику од горњег света, проток времена не осећа, време се згрушњава у вечност. Подземни Хад је контраст и, у исто време, скривено лице горњег Града. Модерна трансформација митског скелесије Харона више не превози душе, већ само тела, која шаље у машине за млевење, што је још једна симболичка представа ишчезнућа метафизичког. Иако самог Харона свакодневни сусрети са смрћу мењају, људи око њега су глуви за сва суштинска питања егзистенције.

Детаљно осмишљена пракса уништавања леша, као коначне потврде смрти, у овој причи метафорички упућује на напоре савременог човека да смрти одузме њену моћ и значај. Филип Арије истиче модерне напоре да се етапе опраштања од покојника сведу на минимум, не би ли се тако у оквиру једне друштвене заједнице скрила чињеница да се смрт догодила (Арије 1976: 90).³¹²

У истом духу, Мишел Фуко примећује како се у деветнаестом веку појављује „опседнутост смрћу као ‘болешћу’. Мртви су, верује се, ти који преносе болест на живе; присусутво, близина мртвака тик уз куће, уз цркве, безмало наред улице, то је та близина која сеје смрт“ (2005: 33). Од деветнаестог века гробља се премештају из центара градова на периферију, она „не чине више свети и бесмртни дах града, већ ‘други град’, у којем је свака породица имала свој суморни дом“ (Фуко 2005: 33).

Све наведено подсећа на коментар хомодијегетичког приповедача романа *Пут у Двиград* како је јавно одвожење покојника од његовог дома до гробља у отвореним колима временом забрањено, потиснуто, да не би узнемиравало туристе. Перспектива туристе је у Петковићевом стваралаштву симбол површног и наивног увида, због чега се, као и у причи „Харонови мемоари“, сама идеја о могућности да се смрт потисне из живота доводи у питање. Смрт суштински одређује живот, они се прожимају и, готово апсурдно, надопуњују (в. Морен 1981, Агамбен 2006), док целокупна уметност, према Петковићевом мишљењу, настаје као покушај одговора на њено узнемирујуће присуство (в. Петковић 1997).³¹³

³¹⁰ Уп. Марковић 2019а: 652.

³¹¹ Уп. Марковић 2019в: 409.

³¹² Уп. Марковић 2019в: 411.

³¹³ Уп. Марковић 2019в: 406, 410.

7.2.5. „Град свих градова“

Град у извесном дедуктивном смислу, град у којем се сажимају и пресецају представљене слике појединачних градова, у Петковићевој прози задобија донекле универзално, а свакако метафоричко значење.³¹⁴

Да би се откриле још неке Петковићеве идеје о граду уопште, треба обратити пажњу на ауторов текст „Град је знак“, настао поводом прозе Итала Калвина.

Попут начина на који се представља Праг у књизи *О Микеланђелу говорећи*, и у овом се тексту град описује као сложен систем знакова (Петковић 1995б: 35), мрежа знакова, „чији нам смисао, најчешће, измиче“ (Петковић 1995б: 35).

Чаролија града лежи не само у сложености, већ и вишесмислености тог знаковног система, који може да ужасне дошљака (параф., Петковић 1995б: 35). Као и у случају Петковићевог Прага, „није лако пронаћи кључ за проницање у макар основна значења“ (Петковић 1995б: 35) урбаног система.

Семантичка уређеност, с друге стране, представља могућност овладавања градом, управљања њиме, будући да се на тај начин може усмерити значење које план града има:

„Да би се истински овладало једним простором, неопходно је прилагодити га, дакле, изменити га. Свако прилагођавање, свака промена увек су и идеолошки. Чак и када не постоји свесна намера, чак и онда када је онај који га мења уверен да његова акција има само прагматичну сврху; јер управо сама идеја шта јесте практично јасно изражава одређени систем вредности“ (ОМГ, 137–138).

Као што стварање и читање текста може бити идеолошки инструисано, тако је, према ауторовом мишљењу, „град [...] прворазредан идеолошки знак“, који „владајућа идеологија оставља често несвесна да га ствара и оставља“ (ОМГ, 12). Као што је књижевноуметнички текст семантички систем, тако је и „урбанизам [...] врхунски знак; имати простор у централном делу града пружа поседнику многе предности; али, истовремено, да би се тај простор добио, потребно је имати моћ, удео у оној моћи која градом управља“ (ОМГ, 12). Сваки елемент урбанистичког плана града је одређени знак, урбани простор је идеолошки обележен, а чак и ако се искључи претпоставка о идеологији, остаје чињеница да је простор града семантички уређен и означен простор.

Испитујући урбане симболе, Петковић у есејистичкој књизи *О Микеланђелу говорећи* промишља чворишне тачке града, које су некада представљале центар идеолошких борби, а у савременом су добу, лишеном потребе за метафизичношћу, стецишта туриста.

Притом, чешка престоница није једина тема овог есеја, већ пре тачка одакле се полази и у коју се затим враћа – „одлази се у протестантски Лондон, и католички Рим, па чак и у Вишеград, и на тим се есејистичким дестинацијама наставља игра кушања истине“ (Владушић 2006: 1016–1017).

У поменутих градовима централне тачке су Карлов мост (са киповима из 17. века), Вишеград, Храдчани, Улица алхемичара, мост Сант Анђело, мост у Вишеграду и сл. Места постају симболи, привлачећи посебну пажњу у идеолошким сукобима, а њихова промена на најјаснији и најефектнији начин сведочи о идеолошким променама. „Истински идеолошки сукоби увек морају да се одигравају на симболичком плану; значења симбола, наравно, произлазе из идеолошких разлика, али сукоб симбола за себе много јаче везује енергију маса него често сложене идеолошке [...] расправе“ (ОМГ: 59).³¹⁵

Урбанистички симболи рефлектују, али и одређују особен поглед на свет, и управо је у том контексту Праг, као некадашњи барокни град-театар, инспиративна тема за

³¹⁴ У том смислу, Петковићев Град може се представити Пекићевом визијом: „Град као Вавилонска кула. Град као Канта за смеће. Град као Тамница. Град као Пустиња. Град као Клопка. Град као Мравињак. Град као Губилиште. Град као Гробље“ (Пекић 1993: 9).

³¹⁵ Уп. Марковић 2019б: 264.

размишљање. Његове грађевине биле су замишљене као опросторено обраћање људима, што је сродно жељи постмодернистичке књижевности да „прожима живот, тј. да се уметност оствари у живом, урбаном контексту“ (Марковић 2019б: 264–265).

Осим тога, промена рецепције простора детектује промене у времену, систему вредности и човеку уопште, због чега се у Петковићевом есеју пореде барокно доба, у којем је простор био саставни део метафизичких и теолошких промишљања и сукоба, и савремено доба, лишено такве атмосфере, „због чега се Праг посматра и из перспективе туриста – све је поједностављено и најчешће сведено на забаву“ (Марковић 2019б: 265).

Међутим, ни то није једина перспектива која се нуди, Петковић се ту не зауставља; размишљајући о природи барокне урбанистике и архитектуре, у слободном низању мисли и асоцијација, аутор уочава да у савременом довођењу у везу Прага и Дизниленда и није баш све тако погрешно, иако је недовољно освешћено.³¹⁶

Ширина интерпретативне перспективе у књизи *О Микеланђелу говорећи* омогућава да се наизглед удаљени ентитети доведу у блиску везу, да се успостави изненађујућа просторна али и временска мрежа, слична оној која се остварује и у ауторовој фикционалној прози. Она открива да ствари не морају бити нужно онакве каквим се на први поглед чини, баш као што је и немогуће све до краја разумети, рашчланити и дефинисати, сместити у јасне оквири и границе. Као и у случају текста, односно књижевног дела, ни генеза простора се не мора до краја разумети да би се у њему уживало и да би дошљак/читалац конструисао значења за којима, свесно или несвесно, трага. Свако ће у одређеном простору и у одређеном тексту пронаћи оно што га интересује и за чиме трага.

Простор града, баш као и простор текста,³¹⁷ представља простор памћења, сећања и културне историје; реч је, у исто време, о простору бременитом семантиком, коју посетиоци/читаоци треба да интерпретирају и разумеју; значењске равни су вишеструке и подразумевају наслојавање, остварено у дугом процесу протока времена и грађења традиције.³¹⁸

Промисљајући историју градова, односно земаља и традицију њиховог представљања, писац ове ентитете доживљава као целовит и јединствен текст, који је сачињен из мноштва знакова (Радовић 2013: 10), док је дијахронија формирања представа о њима особена интертекстуална игра. Уколико појам текста замени појам града (простора), могуће је запазити како се у Петковићевом стваралаштву град-текст

„[...] пропушта кроз код традиције, [...] кроз друге текстове који врше улогу интерпретатора. Али будући да уметнички текст у принципу не може да се једнозначно интерпретира, овде се одређено мноштво тумачења пропушта кроз друго мноштво, што доводи до новог пораста могућих интерпретација и до новог додавања смисла“ (Лотман 2004: 108–109).³¹⁹

Петковићеве градови, како текстови откривају, „садрже у себи различите градове, као и многе скривене могућности града“ (Петковић 1995б: 35), што њихово упознавање и разумевање додатно усложњава. Због тога је сваки град „заправо невидљив и скривен. Садржи у садашњем часу и загонетну прошлост и неизвесну будућност“ (Петковић 1995б: 35).

³¹⁶ „Коначно, управо када размишљамо о генези данашњег лика прашког језгра као израза тог барокног ‘театарског’ пројекта, не долазимо ли до помисли да одређење Прага као Дизниленда нипошто није нешто што је тако гупо или blasphemично као што се нама чини? А свакако није нешто што би изазвало огрочење пројектанга фонтана, изгледа мостова, урбанисте Бернинија – или читавог духа барока. Напротив. То поређење погађа суштину ствари; у оба случаја суочени смо [...] са једним комплексом, дакле, са једним мање или више целовитим пројектом који треба да остави одређени утисак или да саопшти нешто.“ (ОМГ, 216–217)

³¹⁷ У тексту „Семиологија и урбанизам“ Барт град описује као свет односа чије је значење отворено, као систем ознака, односно језичку дискурзивну праксу (в. Барт 2016: 227–234). Срђан Радовић, у књизи *Град као текст*, говори о констелацији знакова и симбола, о граду као врсти језика, захваљујући чему му се могу приписати текстуална својства (в. Радовић 2013: 11). Уп. Марковић 2019б: 260.

³¹⁸ Уп. Марковић 2019б: 261.

³¹⁹ Уп. Марковић 2019б: 259–260.

Петковићева потрага за „Градом свих градова, невидљиво садржаном у сваком постојећем“ (Петковић 1995б: 35) остварује се, како је већ назначено, и у оквирима приповедне збирке *Човек који је живео у сновима*.

О сложености људског бића, условностима спознања суштине и могућностима које су му у том загонетном процесу дате, о измицању истине и прихватању лажне алтернативе, Петковић приповеда обликујући занимљив приповедни простор који затварају и наткриљују старозаветни и новозаветни градови Јерихон, Палмира, Дамаск, Витлејем, Јерусалим и Рим, у чијем се прстену налазе назнаке савремених неименованих градова, наговештеног Београда и експлицитно именованог Земуна.

Осцилирање између успостављених временских и просторних координата (које се везују за неке од најзначајнијих градова цивилизације и тренутке њене историје) и неименованог простора града, показују да град као такав представља основну јединицу обликовања простора у Петковићевој прози (о чему сведоче и његови есеји). Неименовање омогућава универзализацију семантичких потенцијала које град као појам носи, док облик прстенастог спајања новозаветних и старозаветних времена и њихово прожимање са савременим добом, ствара утисак временског синхронизитета, свевремености и универзалности збивања о којима се приповеда и идеја које из тог приповедања производе.

Поменута двострукост складно се уклапа са сугерисањем двострукости светова. Тренутак спознања истине у многим од ових приповедака представља се као блесак, а тај се блесак дешава у тренутку пресецања онога што бисмо могли назвати објективном стварношћу и неког другог и другачијег света, који је само наговештен, неосвојив и неухватљив, али чија се онтолошка снага и значај за људско постојање предствалају као доминантнији у односу на свет физичких законитости.

Приближавање том другом онтолошком кључу у приповеткама Петковићеве збирке никада не резултира прелажењем границе, то је стање ограничено на краће или дуже интервале, за разлику од могућности која је пружена неким романескним јунацима. У приповеткама је промена немогућа, тек наговештена, али је наглашен њен значај и чињеница да се са прелажењем границе све неповратно и из корена мења.

Наговештена граница између светова сродна је (метафоричкој) граници коју сваки човек има, граници издржљивости, и граници разума, односно свести.

За разлику од романа, у којима је простор детаљније описан, у овој збирци се, због утиска универзалности, простор представља номинацијом и појединим елементима, који имају значајан семантички потенцијал.

Можда је узрок томе и потреба да се неодређеношћу простора појача утисак о људском егзистирању на рубовима светова; света реалности, разума и објективности, с једне, и света срца, чуда, фантастичног, лудила и сна, с друге стране.

Прва и последња приповетка сличне су по томе што обе представљају слику света који се суштински мења. Нестајање до тада познатих норми и правила живота кореспондира са особеним егзистенцијалним стањима јунака, који спознају истину о нехомогености, плуралности и загонетности људске природе, између осталог подељене на дух, разум и тело, од којих сваки тежи различитим циљевима.

Рим је у првој приповеци збирке град који полако нестаје, као што је и Константинополис у другој приповеци тек наговештен као далеки простор који се слуги и настаје. Петковић бира време и градове који сведоче или о растакању или о настајању, али свакако не о центрима постојане моћи.

У Риму Нероновог доба конституише се другачија слика света од дотада познате; у средишту, у том тренутку најмоћнијег, царста нестаје извор те моћи – римска врлина, док хришћанство почиње да га полако изнутра мења.

У другој приповеци помиње се визиготско освајање Рима, које је претходило коначном паду 476. године, па тако прве две приче збирке *Човек који је живео у сновима* илуструју Петковићеву идеју да се сваки догађај дуго припрема у прошлости и дуго, кроз последице које

има, продужава у будућности, а да су људима потребни симболички датуми којима би успели да те процесе означе, омеђе и озваниче.

У збирци која сумња у моћ разума уздрмане су рационалне представе о простору и времену, јер су управо то категорије у којима човек разуме своје постојање и координате у којима је најлакше изменити логичку структуру реалног света. Томе су придодата и различита интермедијална стања (не)свести јунака – пре свега сан и лудило – која омогућавају транссветовна путовања и онтолошко удвајање простора и времена.

У поменуто се збирци, на слици на зиду једног кафића, појављује и препознатљиви медитерански, односно морски пејзаж Петковићеве прозе:

„[...] приморски град, црквени торањ, море и барка, једна од оних наводних ведута уз које би се могло прикачити име ма којег приморског града што има торањ и барку, дакле слика призора који би могао бити било где, па тако и нигде, нестваран, изгубљен, мање постојећи од најсумњивије маштарије [...]“ (ЧКЈЖУС, 116).

7.3. Медитеран

О Медитерану у Петковићевој прози, на првом месту у роману *Судбина и коментари*, писано је много, а посебно би ваљало истаћи радове Силвије Новак Бајцар и Але Татаренко, у којима анализа семантичког потенцијала Медитерана представља основ интерпретације целокупног романа.

Ала Татаренко у тексту под називом „Име и лице Средоземља: *Судбина и коментари* Радослава Петковића као медитерански роман“ разматра начине презентације Средоземља, односно проучава романескно функционисање имена, ликова, простора и времена желећи да успостави паралеле са семантиком појма *Средоземље*.

Ауторка се не задржава на уочавању топоса, културних оријентира и историјских тачака, већ настоји да инкорпорирање Медитерана у Петковићев роман анализира са становишта интертекстуалних и временских паралела, примећујући да је код *Средоземље* „шифра, кључ за браву романа. Кад се тај кључ једном окрене, пред читаоцем се отвара широки поглед на море историје, легенде, књижевности“ (2013б: 722). Татаренко истиче евидентан значај мора у живот јунака овог Петковићевог романа, али и чињеницу да читаве државе (Енглеска, Француска, Аустрија, Русија) такође своју судбину везују за море.

Ауторка Средоземље/Медитеран одређује као културноисторијски појам, истичући притом да није лако тачно набројати које су све државе, односно земље медитеранске, и да је због тога Средоземље ентитет који „несумљиво постоји, али чврсте границе нема“ (2013б: 724). Значај овог запажања за интерпретацију самог романа Татаренко види у чињеници да роман *Судбина и коментари* такође нема чврсте и јасно одредиве жанровске границе.

О значају везе између песка и мора Ала Татаренко је приметила да се, попут њих, у роману мешају историја и прича: „[...] историја је ближа песку на којем остају трагови који се могу прочитати. Прича је налик води која се разбија о стене или влажи песак обале“ (2013б: 727).

Положај Медитеранског мора посебно је сугестиван с обзиром на то да спаја два континента – Евроазију и Африку – па се, у том смислу, оваква његова географска позиција слаже са природом романескних јунака, који, као и у случају неких других Петковићевих ликова, припадају различитим световима/ставовима и често се налазе на њиховој међи (в. 2013б: 729–730).

Море у роману *Судбина и коментари* као појам егзистира у оквиру више онтолошких равни.

Као позната географска одредница, Медитеранско је море позорница историјских збивања – оно је простор сукоба великих сила (Аустрије, Француске, Енглеске и Русије),

стварања фантомских држава, неважећих примирја и неизвесних планова. О природи тих историјских процеса говори чињеница да Павел Волков све што се збива доживљава као театар, а море као кулисе бесмислених догађаја.

Историјско-географски Медитеран је слика хаоса и нереда – супротност хармонично уређеном врту алтернативне приче.

Не само као историјска, Медитеран у роману функционише и као културноисторијска координата, која у случају српске културе представља периферну, али изузетно значајну тачку.

Семантички потенцијал појма *Средоземље* ауторка види у могућности да се он односи на сва мора унутар земље, мореузом повезана са океаном, чиме се и значај Балтичког и Панонског мора у роману додатно истиче, али и оправдава – тако оно повезује и различите делове приче, на просторном и временском плану (в. Татаренко 2013б: 725).

Утицај мора на интертекстуалне везе у роману ауторка објашњава на следећи начин: „Бирајући писце с којима успоставља интертекстуалне везе, Радослав Петковић често се опредељује за оне који су рођењем или животом везани за море“ (2013б: 725), и као неке од њих издваја Драгана Великића, Захарија Орфелина, Лукијана Мушицког и Јована Рајића.

Амбивалентност мора кореспондира са амбивалентношћу просторних одредница, односно топоса романа, а „Средоземље је изабрано и као место са специфичним односом према *времену*“ (2013б: 729) – у њему се, према Броделовом мишљењу, питања прошлости непрестано понављају у име садашњости.

Такође, Татаренко истиче да се и нарација у роману попут морских таласа прелива изван претпостављених временских оквира радње, јунака и приповедача, и овакав приповедачки поступак сликовито описује као „временску плиму“ (в. Татаренко 2013б: 729).

Средоземље је вишејезично, као и Петковићев роман (в. Татаренко 2013б: 731).

Новак Бајцар такође истиче везу са Броделом, самим тим и Школом аналита, истичући да је заједничка тачка поменуте методе и Петковићевог прозног поступка „специфична перспектива представљања историје у којој се прошлост и садашњост међусобно огледају“ (2015б: 655). Поред тога, Медитеран, према мишљењу ауторке, за Петковића представља „битну упоредну тачку рефлексije о смислу постојања (људске јединке, али и смисла трајања човечанства“ (2015б: 655). Он је у пишчевој прози „метафора цивилизације, света или пак свести“ (2015б: 655).

Силвија Новак Бајцар пажњу посвећује управо културноисторијским одредницама, примећујући да се „од личности и места који се у *Судбини и коментарима* појављују може [...] саградити лексикон знакова, простора српског културног и историјског памћења“ (2015б: 664).

Просторе врта и мора у *Судбини и коментарима* Новак Бајцар описује као фукоовске хетеротопије и хетерохроније, приписујући им семантику раскршћа (на плану индивидуалних судбина, посебно Павла Волкова, позиције приповедача, али и историјског пута Србије), што се такође може довести у везу са Броделовим идејама:

„Интересантно је да у својој историји Фернан Бродел статус раскршћа придаје баш Средоземљу, пишући да је оно ‘стародавно раскршће’ и допуњује то поређење сугестивним описима богатстава и разноликости биљног света који подсећа на рајски врт. Сличан опис баште у којој је могућа промена приче можемо наћи и у Петковићевом роману. Избор школе или покрета *Annales* као упоредне тачке анализа има симболично значење. Извршена од стране њених представника, критика традиционалне историографије, која је историју посматрала кроз призму категорија метафора развоја (напретка, еволуције) и генезе (генеалогije), заснивала се између осталог на негирању идеја револуције и цезуре“ (2015б: 667–668).

Аналогије са сликом Медитерана коју обликује Фернан Бродел, поменуте у цитираним радовима, пружиле су подстрек да се сличности између Петковићевих и Броделових идеја додатно истраже.

И сам Петковић, говорећи о Средоземљу, помиње Бродела и његове идеје:

„Оно што бих рекао јесте да је Медитеран вишезначан. На једна начин га на туристичким проспектима доживљавамо као неку врсту рајског врта, места за срећу, за лепе страсти... Али на другој страни, треба бити свестан, што су велики зналци Медитерана добро знали, на пример Бродел или Матвејевић, Медитеран је двозначан. Медитеран је и Петрарка, али Медитеран је и Макијавели. Дакле, Медитеран има ту светлу и тамну страну. Због тога је можда, рецимо, медитерански хумор врло често јако суров“.³²⁰

За Петковића је, баш као и за Бродела, Медитеран у најмању руку двозначан – он је „отварање простора. Медитеран је нешто што подразумева врло различите, многе просторе, измешане просторе, измешане културе, измешане језике, измешане религије“;³²¹ како у просторној, тако и у временској, односно дијахронијској равни:

„Цела историја Медитерана: шест до десет миленијума историје у једном огромном свету по мери људи, свету у распаду, противречном, кога су одвише изучавали археолози и историчари, представља гомилу знања која представља изазов за сваку разумну синтезу. Медитеранска прошлост, истину говорећи то је историја нагомилана у слојевима који су тако дебели као историја далеке Кине“ (Бродел 1995: 91).

Код Бродела се, а у вези са доживљајем Медитерана, појављује, и за Петковићеву прозу карактеристична, потреба да се прошлост и садашњост повежу: „Оно што смо хтели да призовемо, то је стално сусретање прошлости и садашњости, тај прелаз који се понавља из једног у друго попут реситала што га воде два чиста гласа“ (Бродел 1995: 9).

Бродел Средоземље доживљава као простор који причом о себи увек изнова доказује и потврђује људску потребу за испитивањем прошлих времена у име садашњости у којој живимо и која нас опседа, из чисте радозналости или потребе да превазиђемо одређене проблеме (1995: 9), што је, и ван граница средоземног простора, поетичка константа Петковићеве прозе.

Баш као и за Петковића, и за Бродела је Медитеран простор цивилизација

„које се слажу једна на другу. Путовати по Медитерану значи пронаћи свет Рима у Либану, праисторију на Сардинији, грчке градове на Сицилији, арапско присуство у Шпанији, турски ислам у Југославији. То значи урањати до у најдаље векове, до мегалитских грађевина на Малти или до пирамида у Египту. То је сусрет са древним стварима које су још увек живе, које додирују ултрамодерно или су у сагласју са ултрамодерним [...]“ (1995: 9–10).

Ентитети, појмови и простори које Бродел у цитираном одломку помиње подсећају на сложену Петковићеву анализу културноисторијских кретања у књизи *Византијски Интернет*.

Томе се придружује и заједничко испитивање граница, проналажење превоја који у исто време уједињују, али и раздвајају ентитете и просторе:

„Саучесништво географије и историје створило је средишњу границу између приобаља и острвља која, од севера до југа, дели море у два противничка света. Повуците ту границу од Крфа и Отрантског канала који напола затвара Јадранско море до Сицилије и обала данашњег Туниса: десно имате Исток, лево се налази Запад у пуном и класичном значењу тих речи. [...] Линија је то непомирљивих мржњи и ратова; утврђених градова и острва који су вребали једни друге с врхова својих бедема и кула смотриља“ (Бродел 1995: 14).

³²⁰ В. <https://www.youtube.com/watch?v=VxFObZF3EpU>.

³²¹ В. www.youtube.com/watch?v=RFCTtsE5Puc.

Кореспонденција се уочава и на плану размишљања о религијама које овај простор обједињује и на изванредан начин уједињује. За Бродела је свет Медитерана свет хришћанства, ислама и јудеизма, а неоспорно је да све поменуте вероисповести имају своје значајне представнике у Петковићевој прози, у виду књижевних ликова, идеја/легенди које се у опусу помињу и аутора са којима се успоставља интертекстуални дијалог.

Бродел примећује како су Медитеран „три културне заједнице, три огромне и жилаве цивилизације, три главна начина мишљења, веровања, исхране и пића, живљења... [...] Те цивилизације су у ствари једине судбине дугога даха које се могу без прекида пратити кроз перипетије и догађаје у историји Медитерана“ (1995: 91–92).

Интересантно је како се и код Радослава Петковића може уочити ова потрага за „дугим дахом“, за елементима историје континуираног трајања; за суштинским, а на око не тако видљивим, силама и струјама које теку испод свих променљивих и тренутних историјских збивања.

Сродно Петковићевим идејама, и код Бродела може се уочити претпоставка о супротстављеним религијама и цивилизацијама које неминовно позајмљују једна од друге, градећи на тај начин везе. Тако су Запад, који Бродел прецизније одређује као романство, и ислам светови који коегзистирају у околностима дубоког супротстављања, „које у исти мах значи супарништво, непријатељство и позајмицу“ (1995: 92).

Посебно је занимљиво овде приметити да се аутори слажу и у правописном смислу, па се тако и у преводима Бродела имена религија пишу великим словом.

Трећа „личност“ Медитерана је свет православља, а Бродел, као и Петковић, истиче везе Русије и некадашњег Константинополиса, сугеришући руски сан о трећем царству, који помиње и Петковић у есеју „Византијски Интернет“. Центар православног света за Бродела, као и за Петковића је у Константинополису, „другом Риму и Аја Софији у његовом срцу“ (Бродел 1995: 93).

Попут Петковића, Бродел у трима цивилизацијама види неуништиву силу непрекинуте егзистенције:

„Оне пролазе кроз време, тријумфују над трајањем и док се врти филм историје, оне остају на месту, непоколебљиве. На изванредан начин, и даље непоколебљиве, оне су господарице свог простора јер територија коју заузимају може да варира на рубовима али у сржи, у средишњој зони, њихово подручје, њихово лежиште остају исти. Тамо где су биле у доба Цезарово или Августово, још увек су у доба Мустафе Кемала или пуковника Насера, непомицне у простору и времену – или скоро непомицне.

Та непомицност чини да се корени цивилизација смештају у прошлост која је много древнија но што се показује на први поглед, а дуго трајање неизбежно се сједињује са природом цивилизација“ (Бродел 1995: 93).

Поред заједничке претпоставке о историјским рекама понорницама, „теле-историјама“ којима је Средоземље прошарано и прожето, оно на шта такође треба обратити пажњу јесте да се епифанија прошлости код оба аутора описује на истоветан начин: како Бродел наводи, „Унутрашње море саздано је од [...] светлости које му шаљу светови који су привидно умрли а који ипак још увек живе“ (1995: 95).

Уз слојевитост историје, оба аутора наглашавају синхрону премреженост, односно виде Медитеран као сложени систем путева, што има значајну улогу у Петковићевим текстовима, односно судбинама његових јунака. Бродел истиче следеће (са чиме се Петковић слаже): „Медитеран, то су путеви, морски и копнени, повезани једни с другим а када кажемо путеви кажемо градови, скромни, средњи, и највећи који се сви држе за руке. Путеви, свуда путеви [...]“ (1995: 56).

Међутим, Средоземље није само географско-културно-историјски појам. Оно је такође и велики симбол, једноставно – море: „Море. Покушајмо да га замислимо, да га видимо погледом некадашњег човека: као границу, препреку која се протеже до на крај обзорја, као искушитељни, свеприсутни, прекрасни и загонетни бескрај“ (Бродел 1995: 35).

Море „уноси страх, јер оно је опасност, изненађење, изненадна ризичност чак и она добро познатим путевима“ (Бродел 1995: 43–44). Медитеран је „превасходно море олује“ (Бродел 1995: 46).

Сви епитети и детаљи у опису Медитерана као мора из Броделовог пера одговарају начину на који је море описано у Петковићевој прози. Бескрај, граница, застрашујућа загонетка – море као универзални симбол, што још једном упућује на значајну карактеристику Петковићеве прозе: сви реални ентитети претачу се у текстуалне не само путем интертекстуалних веза и алузија, већ и особеном симболизацијом – постоје градови, али постоји и Град, постоји Средоземље, али постоји и Море, и на крају постоје локална гробља, путеви и приватне куће, али постоји и оно што би се у Петковићевој прози могло једноставно означити као Кућа/Дом, Пут и Гроб.

7.4. Море

Несумњиво, море у прози Радослава Петковића има метафизички карактер³²² – оно се као симбол и елемент простора појављује на почецима и крајевима текстова, исто као што се често појављује на почецима и крајевима живота и судбина јунака.

Оно је једнако извор живота, као и гробница, односно простор смрти. Море је у исто време и простор буре, од које се тражи уточиште, самим тим метафоричка представа историје и искушења, али је, парадоксално, и место где се од историје бежи (у Ловасовом и Ветручићевом случају).

У делима Радослава Петковића често се у непосредну везу доводе море и његова обала, чиме се упућује на два различита домена егзистенције: море представља опасност, али и изазов, то јест храбар одговор на њега, док је обала/копно сигуран простор, али и нешто што се жели превазићи, нешто чему треба окренути леђа. Тако Ловас примећује да је море изузетно и тајанствено само за децу, док ће се одрасли, „задржати на ивици, морској обали, и то на оном делу који се зове плажа, гладно ловећи сунчеве зраке изваљени попут поцркалих морских коња“ (ПУД, 57–58).³²³

Море се као недефинисан, али константно присутан блесак светлости појављује у различитим значајним тренуцима живота Петковићевих јунака: када Иван Ветручић први пут долази у панораму, док Павел Волков размишља о својој будућности, и у тренутку када Филарион заједно са Гемистосом долази први пут до паганског маузолеја.

У роману *Сенке на зиду* упућује се и на непредстављивост мора, што се може довести у везу са његовом метафизичношћу и богатим семантичким потенцијалом оличеним, између осталог, у његовој неограничености.

У роману се наводи како би савремена туристичка разгледница (која најчешће рачуна на устаљене представе, клишее) боље представила родни град Ивана Ветручића од фотографије настале 1895. године, али се инсистира на томе да ни та разгледница „не би верно пренела слику мора“ (СНЗ, 11).

За разлику од непоузданости фотографија и непотпуности разгледница, књижевност поседује већу моћ, па ће тако Петковић искористити могућност успостављања многих интертекстуалних веза и мотивског варирања да би семантичку пуноћу мора покушао да представи.

Антонио Ловас двиградско море доживљава као „Велику воду, јадрански залив светског океана по коме плива земљина плоча на леђима четири кита“. Море је вода „о којој се толико причало, по којој се пловило и, кажу, ходило, та највише описивана, највише

³²² Младићки боравци у Ровињу, односно „искуство Медитерана“, у значајној су мери утицали на ауторов поглед на свет и одредили важне теме његовог стваралаштва (в. Петковић 2007: 237).

³²³ На сличан начин, у роману *Пут у Двиград* каже се „да је чекање ‘да нам се нешто догоди’ став детета које стоји на ивици света као гледајући у излог зажарених очију али не улазећи унутра“ (ПУД, 17).

опевана, највише сањана Вода, прелажена уздуж и попреко, од које су многи живели и не мање њих умирало – од ње и због ње“ (ПУД, 57).³²⁴

Док Иван Ветручић са мајком купује улазнице за панораму, „море бљешти на поподневном сунцу“ (СНЗ, 20). Томе треба придодати и чињеницу да је панорама постављена у шатору, па је очигледно да се за Иванов доживљај панораме везано нешто магично, чудесно, чему се море придружује.

У Ветручићевом гимназијском доживљају јутарњег рађања света из светлости, море је увек на његовом почетку, и у таквој констелацији прилика овај јунак почиње да „наслућује тајну“ (СНЗ, 28).

Када Ветручић возом креће за Београд, приповедач назначује: „Изненада се сунце проби кроз облаке и море бљесну“ (СНЗ, 45), што, као и у Волковљевом случају, може означити почетак авантуре, али и искушења, јер се током сваког путовања ка тајни јунак искушава.

Чак и Кошутућ истиче како „увијек постоји магија мора; сједиш и гледаш валове – овдје [у Енглеској, Н. Ж.] су увијек валови, никада нисам видео мирно море – сједим, сједим сатима и гледам у смјену валова“ (СНЗ, 207). Ветручића, као и Волкова и Кошутућа, мирис и призор мора смирује и чини срећним.

У Волковљевом случају мистерија мора се издваја из неугледне свакодневице, а то директно учествује у обликовању његове судбине: „Једног касног поподнева [...] море се нашло пред Волковом: смештено у том одблеску сјаја које није ни дан ни ноћ. [...] А ипак: кроз мирис барута, задах неопраних тела, смрад лоше вотке која је подсећала на оца, јасно се пробијао мирис мора“ (СИК, 27).

Аукторијални приповедач такође упућује на тајанственост мора, тумачећи овај свој исказ: „Са друге стране, није сасвим искључено да Павел Волков уистину кроз ‘мирис барута, задах неопраних тела, смрад лоше вотке која је подсећала на оца’ не осети да се мирис мора пробија као мирис чист и освежавајући, назнака нечег привлачног и помало тајанственог“ (СИК, 29–30).

Као метафорички простор искушења море се не појављује само у песми Лукијана Мушицког, већ и у цитату из *Историје* Јована Рајића:

„И тако пред злбом Агарена пребеже у угарске крајеве, бацана тамо амо као лађа на пучини великог океана, огромна множина народа а на челу им беше духовни отац, патријарх Арсеније III Чарнојевић, вапећи Господу: Докле ћеш нас, Господе, заборављати до краја, докле ће се непријатељ одржавати против твога достања! Устани, Господе, зашто спаваш и подари нам час када ће узмакнути тамна ноћ и хладна беда наше несреће!“ (СИК, 148).

У прилог тумачењу семантике мора иде и наслов једног поглавља у роману *Савришено сећање на смрт* – „Искушења на Мраморном мору“ (ССНС, 155)

Такође, у овом роману Схоларије цитира Хесиода који „је саветовао да човек никако и не иде на море и жалио је што:

У свом неразбору људи све то чинити воле“ (ССНС, 214).

Слика брода је у Петковићевој прози, посебно у роману *Судбина и коментари*, између осталог, слика људске судбине, односно живота који носе струје случаја и среће.

Ала Татаренко сматра да се пловидба бродом у овом Петковићевом роману може поистоветити и са антиципацијом смрти (2013б: 734). На то упућује и име брода, названог по Светом Николи, светитељу који не само да је заштитник морепловаца већ посебно важну улогу има у путовању душа умрлих.

Море је непрегледна маса воде, а управо је водена материја оно у чему имагинација смрти налази природну и снажну слику (в. Башлар 1998: 118).³²⁵

Хтонска природа мора открива се и у роману *Записи из године јагода*, где се каже како су лица оних који умиру окренута према њему. Море се пред њима отвара и открива као

³²⁴ Уп. Марковић 2019в: 409.

³²⁵ Уп. Марковић 2019в: 407.

„огромно“ и „дубоко“ безмерје (ЗИГЈ, 40), као увек постојећи подсетник на људску пролазност.³²⁶

Чудовишта са дна мора у овом роману симболизују ограниченост временом, она су метафора пролазности која прождире, и у исто време материјализација истинске природе Видаковог односа према другима, који постоје једино као жртве његовог егоцентричног „ја“, на исти начин на који Видак себе види пред страшним лицем Ловца. Море тако означава простор уништене, „непостојеће блискости“ (ЗИГЈ, 148).³²⁷

Башлар је приметио како се тајанствени бродови књижевности укључују у универзални, јединствени брод мртвих, а да писци који су њихови творци имају тзв. Харонов комплекс (в. Башлар 1998: 104).³²⁸

Хтонска природа „Светог Николе“, најпознатијег брода Петковићеве прозе, несумњива је (в. Јевтовић 1994: 757, Татаренко 2013б: 734). Због тога се као легитимно намеће питање ко је још (и шта је још), осим монаха Спиридона, на том броду умро, док се пловило од Крфа до Трста. Могући одговор би био да је на том путовању начет, а касније ће и потпуно нестати, самопоуздани и незапитани официр руске царске морнарице – Павел Волков.³²⁹

Како приповедач истиче, Волкову се током пловидбе, у значајној мери под утицајем познанства са Спиридоном, „чинио да се све више креће у једном свету у којем владају силе друкчије од оних са којима је навикао да рачуна“ (СИК, 102).³³⁰

Море романа *Судбина и коментари* је, у исто време, и гробље националних историјских амбиција, на првом месту руских снова о моћној морнарици, метафорички представљених у лику Петра Великог и дочараних одломцима из његове биографије коју је написао Орфелин.

Један од поменутих цитата открива како је поводом одобравања трговине у Санкт Петербургу, била направљена посебна медаља, која је на једној страни имала велики брод на мору (симбол руске морнаричке моћи) и натпис „С надом у Бога желимо добити благо“ (СИК, 37). Иронија историје посведочена је контрастном сликом незавидног стања у којем се руска морнарица нашла 1808. године на Јадрану. Њени бродови изгледали су као „одрани, црвоточни сандуци на мору“ (СИК, 305).³³¹

Веза између историјске нужности и мора у роману *Савршено сећање на смрт* очигледна је у есхатолошким предањима о паду Царства. Према једном пророчанству, последњи цар ће одабране повести у Јерусалим и тамо засновати истинско Царство. А море ће Град прогутати, након што одабрани пређу на другу страну Босфора (ССНС, 65).³³²

Интересантно је да је у причи „Док Плима траје“ и само море мртво. Реч је о плавом мору Земље, које наставља да постоји још само као варка, обмана и лаж, као симбол мртвих снова, будући да је планета Земља, коју Леголас силно жели да види, уништена и да је од ње остао само „црни камен у Космосу“ (ИОК, 129).³³³ Плаво море и планета Земља сада су место без места, ишчезли простор, појмови у вези са којима је могуће обликовати различите представе и тиме манипулисати поступцима и сновима људи.³³⁴ И овде, као и у случају Рима, промена света значи његову смрт. А Леголас је град на Улру променио пресекавши сваку везу са остатком космоса, што је и за њега и за становнике планете на симболичком плану значило прекид вере у илузије, и за собом оставило празнину, односно пустош уништених нада.

³²⁶ Уп. Марковић 2019в: 409.

³²⁷ Уп. Марковић 2019в: 408.

³²⁸ Уп. Марковић 2019в: 412.

³²⁹ Уп. Марковић 2019в: 412–413.

³³⁰ Уп. Марковић 2019в: 412–413.

³³¹ Уп. Марковић 2019в: 413.

³³² Уп. Марковић 2019в: 413–414.

³³³ Уп. Марковић 2019в: 414.

³³⁴ Уп. Марковић 2019в: 414.

7.5. Кућа – дом

Тумачећи симболику простора у Десничиној прози, Радослав Петковић на самом почетку текста „Проблем простора у прози Владана Деснице“ наводи две могуће перспективе промишљања: прва означава „позив на пут“, односно „зов напуштања познатог и ограниченог света и отискивања у авантуру“ (1978: 627), а друга упућује на дом као „уточиште, сигурност“ (1978: 627).

Интерпретирајући приповетку „Флорјановић“ и роман *Зимско љетовање*, Петковић издваја два типа (супротстављених) простора: (1) простор собе, куће, града и (2) спољашњи простор; чиме се успоставља опозиција између „затвореног и отвореног, омеђеног и неограниченог“ (1978: 633). Десничина приповетка „Спирити“ једна је од приповедака које потврђују да је затворени простор онај у којем се јунаци осећају безбедно, док је отворени простор стран и неразумљив (в. 1978: 633).

И овде као и у *Зимском љетовању* „одлазак из омеђеног простора представља долазак у суров и застрашујући свет, непознатљив, у коме сваки наш гест носи у себи опасност, последице сваке акције су непрорачунљиве“ (1978: 633). Тај други простор, простор изван, Петковић именује елиотовском синтагмом, односно метафором „пуста земља“. Међутим, писац врло брзо истиче како је претпоставка о могућности стварања затвореног, омеђеног, сигурног простора, утврђења и уточишта, илузија, односно лаж, будући да је дезинтеграцију простора немогуће избећи – „спољашњи простор врши притисак и зидови ће попустити“ (1978: 633).

Сваком простору одговара посебно време; за затворени простор везује се „добро“, циклично време, „које се троши, али враћа, те уствари никада не пролази и увек траје, једно те исто време – а и они који се затекну у њему са њим“ (1978: 634).

Отуда је покушај стварања омеђеног простора израз жеље и намере да се уреди простор „којим се може управљати: Куће у Свету. Али, омеђени простор је привремен као и његов градитељ; дезинтеграција затвореног простора је трагедија, јер упућује на смрт. Отворити врата значи умрети“ (1978: 636).

Као и у роману *Пут у Двиград*, једино је у детињству могуће „строго уређено и добро затворено царство“ (1978: 639).

С друге стране, попут Видакове егзистенцијалне ситуације, која будући да подразумева живот, у тај исти живот нужно мора бити уроњена, и „затворени простор је немогућ зато што је простор; то је парадокс склоништа, јер оно постаје остварљиво само са прихватањем света будући да је и само свет“ (1978: 641).

Тако, већ у току стварања склоништа, умиремо, „стварање личног простора постаје одступање од свога ја“, па је склониште тек „замка у коју нас свет хвата“ (1978: 641). Отварање врата у том контексту значи потврду умирања, дефинитивност смрти.

Све наведено, што је у Десничиној прози приметио Радослав Петковић, може се применити на пишчеву прозу. Питање куће као дома, склоништа, односно уточишта уочава се у значајном броју његових дела.

У роману *Пут у Двиград* кућа, метафорички, указује на низ могућих значења. Како уводно поглавље открива, двиградски залив је прво склониште на које су људи од давнина рачунали, захваљујући његовом повољном географском положају. У исто време, то је и прво склониште које не успева да људску потребу испуни, први локалитет чија се функција дома/уточишта демистификује – смене народа, стални ратови, таласи досељеника и страдање староседелаца показују да двиградски залив није довољно моћан да заштити од невоља.

Илузија о Двиграду као зачараном месту са посебним временом у роману се везује за детињство и младост неименованог приповедача – само је тада сан о уточишту истински могућ. И Ловас, као дечак, прибегава једној од стратегија које Петковић помиње у тексту о простору у Десничиној прози – ако се нечега не можемо сећати, можемо сањарити о прошлости, па чак и о ономе што се никада није десило, додајмо овде – што се никада неће десити.

Ни за Calderonija Двиград не може да остане трајна оаза среће, пронађено уточиште, јер се судбина носи дубоко у себи, па је отуда и срећа тек тренутно освојена.

У Петковићевом првом роману кућа није материјализована у свом примарном значењу, али је евидентно да се град, лука и идеја о златним временима обликују као – привремено – метафоричко уточиште, односно скровиште за одређене јунаке.

У *Записима из година јагода* прва метафоричка кућа са којом се читалац упознаје јесте текст Видакових записа. Приповедач јасно открива намеру – црни словни знаци треба да помогну да се побегне од Ловца, али су, супротно нади, они у исто време траг који се за њега оставља. Видакова свест да смо сви тек „маске које смрт на себе ставља“ (ЗИГЈ, 191) релативизује идеју о тексту као уточишту.

Колико год сликар трагао за начином на који би се смисао збивања и његова лична трајност променили, у другом делу романа потенцира се управо чињеница да је таква промена немогућа – отуда се и различити нарративни покушаји показују као недовољно ефикасни, баш као што на крају Видак заборавља на јагоде, које су у његовој свести представљале идеалну егзистенцију.

Наспрам јагода, које су скривене и заштићене тамном влагом земље у којој чекају пролеће, и из ње расту (што упућује на циклично време), људи су незаштићена бића, без склоништа и скровишта, остављена, попут Скодлара у завршници другог дела записа, на милост и немилост врелом летњем сунцу.

Јако сунце асоцира и на пустињу, на суву земљу, а управо је однос воде и пустиње, плодотворне воде с једне и отровне, беживотне воде, с друге стране, један од важних семантичких слојева слике коју Видак представља Скодлару. Пустиња по којој блуде сенке некадашњих људи, тражећи ретке оазе и уточиште у њима, значајан је мотив и у приповеци „Призори из Петстогодишњег рата“.

У роману *Записи из године јагода* читалац се сусреће не само са метафоричким представама дома, већ и са мотивским варирањем праве, конкретне куће: у тексту се помињу Видаков стан, кућа из његових снова, кућа у планини коју је његов отац (поново) саградио (у првом делу записа) и незавршена очева кућа (у другом делу записа).

Видак се у првом делу записа скрива у тами свог стана, од већ поменутог, јаког летњег сунца. Међутим, соба пружа само привидну сигурност (в. ЗИГЈ, 11) – „може се крити у собама, може се крити у сновима о некој шуми, дубокој и хладној, где врућина не би могла оргијати овако победоносно, може се сањати скровиште, животињница која копа рупу у влажној земљи, дубље, дубље у спасоносни заклон – али како побећи?“ (ЗИГЈ, 28).

И заиста, у сновима које сања, сликар је „згрчена буба под каменом што тражи излаз“ (ЗИГЈ, 25), под притиском тамног понора, и привремено одмориште налази у кући која својом непропорционалношћу подсећа на маузолеј из романа *Савришено сећање на смрт*:

„Иако се у њој тек обрео, као буба што је из зида изашла па сада тумара подом чудећи се изненадном пространству, Видак јасно зна да је кућа двоспратна, дугачка, непропорционална, као неки магацин, и – мада је и даље унутра – јасно може сагледати њене спољашње зидове од црвене цигле, као и место, пејзаж где се налази: на брежуљку окруженом пољаном са жутом полеглом травом као да је суша, мада је облачно, а и у ваздуху се осећа влага“ (ЗИГЈ, 25).

Представљена непропорционалност Видака подсећа на магацин, али она исто тако може асоцирати и на сандук, односно ковчег. У њој се Видак не задржава дуго, као што никада не стиже до куће коју је отац саградио, али зато на крају другог дела записа наилази на сопствени оспољени, реализовани страх о кући која је спаљена, о дому којег нема.

Кућа у овом роману поприма амбивалентно значење – она је жељени, али никада освојени простор – што отвара пут за све будуће јунаке-путнике Петковићеве прозе.

Роман *Записи из године јагода* поставља питање може ли кућа бити уточиште, простор у којем треба мировати, кријући се тако од Ловца, или човек у стању мировања представља лаки плен, па му остаје само да се креће и кроз кретање бежи: „И ако се већ није могло избећи,

треба бар покушати побећи; тада Видак журно устаје, гаси светло и креће у шетњу по слабо осветљеним улицама“ (ЗИГЈ, 6–7).

Роман *Сенке на зиду* наставља ову тенденцију – Иван Ветручић, суочен са могућношћу присилне мобилизације, напушта свој дом и бежи из родног града, у којем је уточиште проналазио у издвојеном свету фотографске радње. У свету, у процесу путовања, Ветручић нови заклон од великосветских догађаја проналази у биоскопској сали, која није само простор чуда, већ и „привремено одмориште“ (Фуко 2005: 31). Међутим, како је већ више пута назначено, историја руши све заклоне, утврђења и зидове, и једино решење које се у том смислу намеће јесте потпуна, апсолутна, фантастична промена – измена онтолошке равни и улазак у свет филма.

Петковићеви јунаци првенствено су путници, али они на својим путовањима, мање или више свесно, траже дом, односно уточиште, траже кућу из које су кренули, кућу коју су напустили.

Интензитет дезинтеграције Волковљевог лика сразмеран је чињеници да након напуштања родне куће, нигде не проналази место које би могао сматрати својим домом, па је у том смислу његова судбина, сродна Ветручићевој, очекивана.

Суровост лутања светом можда је на најочигледнији начин приказана не толико у Филарионовој судбини (а и она се састоји од сталног напуштања склоништа која се руше и нестају, све до нестанка византијског света) колико у лутањима демона *Vilovskog*, која су представљена у шестом поглављу ове дисертације.

Како Петковић примећује, у модерној (и постмодерној) књижевности нема повратка дому, нема пронађеног времена, нити освојеног митског, цикличног устројства темпоралности – круг се никада не затвара, а отварање врата пут је ка смрти, односно ка промени.

7.6. Кула и острво

Како је већ предочено, Видак не бежи само од смрти, већ и од других, а његов сан о Летописцу садржи и слику куле на брду у којој је овај вечити сведок сам. Усамљеничка кула варијантно је представљена у слици Нениног стана на дванаестом спрату, који се Видаку допада као простор где „не допиру ни звукови ни светла“, где је могуће доживети „усамљеност зачараног замка“ (ЗИГЈ, 45), и који у ноћи изгледа као „светла јазбина у порозној тами“ (ЗИГЈ, 45).

Мотив куле везује се и за живот Мишела де Монтења, односно за његову намеру да напусти јавни живот и у потпуности се посвети личним, приватним интересовањима. Ту своју одлуку Монтењ записује на зиду куле у коју намерава да се склони (последњег фебруарског дана 1571), али, како Петковић примећује, „колико год да је био искрен урезујући датум и садржину ове одлуке на зиду куле, толико ствари у будућности неће бити једноставне“ (Петковић 2011б: 149). Монтењ ће остатак живота провести у путовањима, чак ће направити „једно велико путовање по Немачкој, Швајцарској и Италији“ (Петковић 2011б: 149). И не само то – након намераваног повлачења у усамљенички живот, Монтењ ће постати градоначелник Бордоа, као и посредник у споровима Анрија III, француског католичког краља, и Анрија од Наваре, протестантског престолонаследника (в. Петковић 2011б: 149). Иако се Монтењу чинило да ништа лепше од повлачења у свет доколице није могао да приушти своме духу, убрзо се, као и Видак, сусрео са деминским лицем гледања у себе самога: схватио је да „доколица увек произведе блудеће мисли“ (Петковић 2011б: 149), и да тако блудећи дух себи направи много више невоља него спољашње околности. Усамљена и слободна мисао рађа „много химера и фантастичних чудовишта једно за другим, без реда и сврхе“ (Петковић 2011б: 149), подстичући тако напуштање куле, али и њихово записивање.

Усамљеништво издвојеног Летописца у роману *Записи из године јагода* не везује се само за простор куле, већ и за острво на средини медитеранског залива.³³⁵ Самим тим, мотив острва доводи се у везу са демонским потенцијалом самотничког бивствовања, са његовим условностима и жртвама које захтева уколико се у тој усамљеничкој намери устраје, што се директно везује за значење речног острва у причи „Дечак са реке“ из збирке *Извештај о куги*. У назначеном контексту испитује се и (опросторена) литерарна метафора човека као острва, окруженог другим људима-острвима, са којима не успоставља аутентичну блискост.

*

Резултати интерпретације најважнијих одлика хронотопа (и хетеротопија) у прози Радослава Петковића показују да је реч о двосмисленим, вишезначним простор-временима, чија се семантика усложњава постмодернистичким окретањем ка стварносним и текстуалним референцама, културноисторијском и филозофском контексту.

Двосмислено и загонетно значење просторних ентитета наслеђује се у пресецању различитих представа о њима, чиме се упућује на њихов фикционални карактер, али и богату семантику.

Поред постмодернистичких наративних стратегија, Петковић рачуна и на традиционалне опозиције затворен – отворен простор, циклично – линеарно време, хаос, ништавило – смисао, бивствовање и гради особене генерализујуће, универзализујуће представе о Граду, Путу, Кући, Мору и тако даље.

Сваки од кључних елемената простора обједињује у себи супротстављене могућности, односно има, условно речено, позитивну и негативну конотацију.

Град је значењски богат скуп слојева културе и традиције, али и простор испражњен од живота, тврђава угрожена деструктивном силом историје и времена. Море је извор наде, среће и смирења, тајанствена и мистична сила, али и велика гробница, стално опомињућа потврда величине смрти. Пут је тегабан, доноси искушење, али је и начин да се побегне од Ловца. Дом је неосвојив у земаљском животу, али је и стална нада Петковићевих јунака, циљ којем се стреми и који путовање подстиче. Земаљска смрт је коначна, али у контексту наслеђивања фантастичних светова и могућности, може се разумети као једна вид промене, након које се бивствовање наставља.

³³⁵ „Лик мора, па слутња мора. Магличасто беласање залива, на другој страни је брдо, градић и катедрала са звоником који се нејасно назире, залив је, ипак, довољно широк да друга страна буде у измаглици, а на средини залива је оток, који делује сасвим пусто. Нема чамаца. Можда је тамо негде седео Летописац (о скривени, о затворени: како да сагледаш свет?).“ (ЗИГЈ, 41)

8. Јунаци Петковићеве прозе

8.1. (Пост)модерни ликови – књижевнотеоријска разматрања

Према мишљењу Шломит Римон-Кенан књижевни ликови су, на нивоу текста, „чворишта једне вербалне замисли“, а на нивоу приче „невербалне (или пре-вербалне) апстракције или конструкти“ (2007: 46). Иако се ни у ком случају не могу разумети као људска бића, текстуални конструкти увек су мање или више „моделовани према читаочевом схватању људи, и у том смислу они јесу налик човеку“ (Римон-Кенан 2007: 46).

У контексту анализе ликова пишчеве прозе, претежније би и значајније било упутити на ауторово разумевање човека – његове судбине и сврхе – будући да управо оно у највећој мери у једном књижевном опусу одређује галерију ликова и њихових текстуалних живота, односно судбина.

Разматрајући дијахронијски развој наративног обликовања књижевног јунака, Римон-Кенан упућује на значајне промене које је донела модерна, односно књижевност модернизма:

„Бројни модерни романописци су довели у питање разне одлике, сматране кључним карактеристикама лика, обликованог према традиционалном виђењу човека. Тако је Алан Роб-Грије [...] одбацио ‘архаични мит о дубини’ и са њим психолошку концепцију лика. Доводећи у питање како идеју психолошке дубине, тако и идеју индивидуалности на којој се она темељи, Натали Сарот усредредила се на ‘анонимни’, ‘пре-људски’ слој који лежи испод свих индивидуалних варијација“ (2007: 42).

Осим идеје о одбацивању индивидуалности, модерни роман – што је постмодерни наследио – заменио је схватање о стабилности ликова концепцијом, односно идејом промене, па тако Римон-Кенан прозу Вирџиније Вулф, која има значајне семантичке импликације и у стваралаштву Радослава Петковића, наводи као пример опуса у којем су ликови, па и живот уопште представљени и схваћени као „стање прелаза“ (2007: 43).

Прозу Елен Сиксу Римон-Кенан издваја као пример опуса у оквиру којег се не испитује

„само стабилност већ и јединство личности. По њеном мишљењу, увек постоји више ‘ја’, ‘разноврсних, способних да истовремено буду шта год зажеле, да буду група која заједнички дела’ [...]. Ако се личност схвата само као стање константне промене, или чак као ‘група која заједнички дела’, идеја лика мења се или нестаје, а ‘стари стабилни его’ се распада.

Тако су многи модерни романописци огласили лик ‘мртвим’, да би га дефинитивно сахранили различити савремени теоретичари“ (2007: 43).

И заиста, чини се да је књижевност постмодернизма додатно радикализовала поигравање стабилним, хомогеним идентитетом јунака и идејом о индивидуалности, истакнутом управо значајем психолошке мотивације.

Линда Хачион упућује на нову концепцију у оквиру које се наглашава хетерогени статус јунака, односно његовог идентитета, будући да је дестабилизација јединствености начин да се порекне могућност остваривања надмоћног положаја човека у односу на догађаје прошлости (Хачион 1996: 199).

Владислава Гордић Петковић у студији *Кореспонденција: токови и ликови постмодерне прозе* наводи како се стиче утисак да „у постмодернистичкој литератури сви именитељи простора, времена и идентитета постају произвољни и ‘несигурни’“ (2000: 6).

О изазовној ситуацији у којој се лик постмодернизма нашао, Гордић Петковић сведочи следеће: „Највећа жртва знаковног и конвенционалног хаоса је књижевни јунак: он више не зна ни да ли му његова прича, тест храбрости и издржљивости, већ претходи или тек

предстоји, да ли је *иза* или *испред* њега. Он не зна шта прича и свет дела од њега очекују“ (2000: 7).

Поменуто запажање могло би се довести у везу са фикционалном реализацијом идеје о метемпсихози у прози Радослава Петковића, односно у везу са бројним судбинским и идентитетским паралелизмима који заиста ликове смештају у позицију у којој им њихове или њима сродне приче могу претходити или се развијати касније, независно од њих.

Владислава Гордић Петковић још наводи како се проза постмодеризма одликује фрагментирањем и растакањем ликова и приче, на вербалном и приповедном нивоу:

„Ликови пролазе кроз искуство које их дезинтегрише уместо да их изграђује. Померање фокуса ауторовог интересовања са епистемолошких на онтолошка питања мења књижевне моделе личности. Ако је свет многострук, нестабилан и проблематичан, онда је и личност у њему иста таква, онда је и прича таква. Ако је свет онтолошки нестабилан, фиктиван или хипотетичан, ако се питамо у ком смо се свету нашли, онда је иста дилема и пред ликом, који увек може да се упита ‘које од мојих ја чини то што чини или живи то што живи?’“ (2000: 8–9).

Растакање идентитета јунака поетичка је особеност Петковићеве прозе, најочигледнија у романескним оквирима, где се може систематично и дијахронијски пратити. Она је, на првом месту, везана за именовање јунака, па се тако од првог, неименованог приповедача романа *Пут у Двиград* (1979) све до *Vilovskog* из 2022. године, читалац сусреће са дилемом о томе које је право име јунака – односно која је суштинска основа његовог постојања и идентитета.

Први Петковићеви романескни јунаци растачу се у свету текста, о чему сведочи анализирано псеудообјективно приповедање, односно идентитетско удвајање приповедача и јунака у прва два романа. Поред тога, сликар Видак удваја се и на плану фикционалног света, он је дуплирани јунак дуплиране егзистенције, чија се природа назире и тражи у трансформисаним и променљивим односима, ситуацијама, разговорима и догађајима.

Више него на плану текста, у наредна три Петковићева романа дезинтеграција личности јунака дешава се у оквирима фикционалног света – у случају Ивана Ветручића и Павела Волкова реч је о растакању лика које се одвија у циљу припреме измене онтолошке равни егзистенције, што се у роману *Судбина и коментари* додатно наглашава идејом о промени животне приче и интенционално обликованим паралелизмима судбина јунака.

У случају Филариона – *Vilovskog* почетна проблематична позиција везује се за тајанствено прво име, односно примарни идентитет јунака, јер се сва позната имена и сви замишљени „телесни огртачи“ одређују тек као његова „стечена природа“.

Иако се Петковићеве приповетке већином везују за репрезентативну егзистенцијалну ситуацију, што не дозвољава детаљније испитивање идентитетске кохерентности ликова, и у оквиру приповедне прозе може се издвојити примеран јунак у погледу поигравања идентитетом, односно његове дезинтеграције.

Реч је о звездознанцу Валтазару из приповетке „Уместо закључка“.

У овој је причи растакање бића повезано са мотивом путовања и свешћу о човеку као бићу које је лишено потпуног увида у себе и свет који га окружује. У контексту интертекстуалног дијалога са новозаветном мишљу, питање знања везано је за мотив хришћанске идеје о откровењу, које, опет, подразумева да ће људи спознати онолико колико дозволи Божија милост.³³⁶

Немогућност Валтазара да разуме смисао тајне којој сведочи такође је узрокована недовољном мером знања које му је омогућено, што одговара модерној претпоставци о привидности и фрагментарности људских увида.

³³⁶ В. Св. Јустин Ћелијски, Велимир Хаџи-Арсич, *Тајне вере и живота (основно богословље)*, <https://svetosavlje.org/tajne-vere-i-zivota-osnovno-bogoslovlje/>.

Петковићеве модификације садржинских и семантичких карактеристика приче о Мудрацима са Истока, многоструке су и вишесмислене. Његови мудраци путују ка Витлејему и присуствују јеванђељском чуду без јасне свести о суштини и природи збивања чији су сведоци. У складу са семантиком читаве збирке, тој недоумици је придружено и питање о правој природи збивања током Валтазаровог путовања – он није сигуран шта је од онога што се десило припадало сфери сна, а шта простору јаве.

Насупрот јеванђељској причи, која сврховитост путовања мудраца потврђује њиховим учествовањем у свеопштој прослави радосне вести, Петковићев Валтазар на свом путовању, између осталог, долази до спознаје о диспарантној природи, хтењима и моћима засебних, одвојених делова који чине његово биће – а то су тело, разум и дух. Тиме се успоставља аналогија између фрагментарности човековог (не)знања и његовог бића.³³⁷

Питање идентитета у смислу његове сталне променљивости повезано је у Петковићевој прози и са свешћу о егзистирању у нестабилном, неизвесном свету, који се „клати“, мења, нестаје и изнова ствара, јер је сасвим очигледно да Петковић најрадије тематизује времена великих промена, у којима дотадашњи, познати свет умире.

У контексту есејистичке прозе ова је тема повезана са животом и делом Мишела де Монтења и не изненађује што се у додатку „Фатална госпођа Ризнић и друге судбине“ баш он појављује као писац чији есеји интересују Волкова и Vilovskog, као што и помињање Да Понтеа треба да наговести идеју о паралелизми идентитетских трансформација, модификација и прелаза.

Колебљивост идентитета посебно у случају Волкова, Филариона и Vilovskog повезана је са усудом људске судбине – промишљањем и преиспитивањем. Оно се тек повремено може разумети као највише облик слободе (у случају грофа Ђорђа Бранковића, Мишела де Монтења или Марсела Пруста), а много чешће као проклетство (у судбинама чисто фиктивних Петковићевих ликова – Волкова, Филариона/Vilovskog, Валтазара).

Питање идентитета Петковићевих јунака није укључено само у тематска преиспитивања, већ постоји и у наративним оквирима, и најтешње је везано за улогу интертекстуалности у обликовању јунака.

Како је аутор назначио, имена позајмљена из корпуса озбиљне и тривијалне књижевности служе наративној игри наговештавања значења, које читалац треба да препозна, али поменута стратегија на нивоу обликовања јунака има и ограничавајуће дејство – када год је реч о позајмљеном имену, иза њега стоји врло плошна карактеризација, што је повезано са алегоријском функцијом именовања и самих ликова (уп. Обрадовић 2004). У том смислу, Петковићеве јунаци попут Флеша Гордона, Кирбија, Леголаса, Андерсена, Грима и свих јунака из приповетке „Призори из Петстогодишњег рата“, фигурирају као ознаке за универзалне ситуације и моделе људске егзистенције.

У вези са наведеним запажањем, ваља поменути закључак Владиславе Гордић Петковић да се у књижевности постмодернизма књижевни лик „нашао у процепу између бајке, где је лик одувек био чврст сплет функција, и жанровске књижевности, рецимо, научне фантастике, из које је лик одувек био одсутан или, боље речено, био је ‘оскудно’ карактерисан зато што је подређен категорији света у којој се креће“ (2000: 9).

8.2. Јунаци као „архетипске формуле“

Помињање бајке у последњем цитату на два начина се уклапа у интерпретацију стваралаштва Радослава Петковића.

Бајковна фабула и типови јунака имају основу у архетипским слојевима људске мисли и идеји о иницијацији. Такође, бајковни модел подразумева особени модел егзистенције лишене тежобности у оквирима недефинисаног, замагљеног историјског времена, што је

³³⁷ Уп. Марковић 2020а: 375–378.

модел бивствовања о чијој остваривости и могућности размишљају Петковићеви приповедачи и јунаци.

У контексту првог круга питања на које асоцира помен бајке, ваља навести и мишљење Борислава Пекића да „упркос привидној сложености света, при испитивању појединачних људских историја увиђамо извесну монотонију облика, као да се увек исте људске судбине скупљају око истих модела стварности као око неког магнета. Увек исти или занемарљиво различит костур дешавања испуњен је месом увек истих или занемарљиво различитих судбина“ (1993: 30), што Пекић назива *архетипским формулама*.

Владимир Проп је у *Морфологији бајке* као једну од најважнијих карактеристика усмених, односно народних бајки истакао значај радњи које јунаци бајке обављају, због чега је улога функције у структурирању бајке била претежнија од карактеризације ликова (в. Проп 1982).

Дакле, радња усмене бајке је динамична, догађаји се живо смењују, а појединачни ликови који се у руским фолклорним бајкама појављују могу се класификовати у седам група, односно делокруга. Иако се имена мењају, њихове функције остају исте, а самим тим се повећава и предвидивост поступака главних јунака. У исто време, „портрети“ јунака заснивају се на њиховим функцијама, оне детерминишу особине, условно речено „карактере“ и јунаци бајки не могу да се развијају далеко мимо оквира које им функције намећу, баш као што их дедукцијски одређују и делокрузи којима припадају.

Интересантно је приметити како се модел обликовања фолклорног бајковног јунака, посебно у смислу одсуства живе и богате индивидуализације и психолошке карактеризације, на другачији начин, али ипак сродно, понавља и у модерној књижевности.

Римон-Кенан, пишући о ликовима у наративној прози, једно од поглавља студије насловљава синтагмом „смрт лика“, односно испитује такву могућност, наводећи међу првима Бартову идеју да је управо лик оно што је застарело у модерном роману, због чега „коришћење Личног Имена“ у писању није више могуће (2007: 42). Поменуто запажање могуће је довести у везу са представљањем прве књиге романа *Судбина и коментари*, где се приповедач, цитирајући Шекспира, пита „шта је у имену“.

Имена се мењају, али се судбине понављају, што упућује на мисао да је сваки јунак већ унапред осуђен да испуњава одређену судбину.

8.3. Поетика егзистенције

Парадоксално, наспрам идеје о растакању идентитета јунака у књижевности (пост)модернизма могуће је уочити и извесну синтетишућу намеру која трага за обрасцима егзистенције у различитим, индивидуалним примерима.

Тако Радослав Петковић издава неке заједничке карактеристике својих јунака, којима се рефлектују (историјске) законитости људске егзистенције:

„Моји литерарни јунаци баш и нису у позицији да одлучују и таква њихова позиција у ствари је занимљиво питање. Оно што ми се чини да је важно јесте да ли и колико појединац одлучује у крупним друштвеним догађајима и ломовима: он напросто упада у струју друштвених и политичких кретања и околности, као што спомиње Кристофер Кларк у књизи ‘Спавачи који ходају – како је Европа 1914. ушла у Први светски рат’. Сви ти европски државници ушли су у Први светски рат без праве одлуке да у њега уђу. Узмите на пример тог фамозног Распућина, који је био изразити противник уласка Русије у рат, са ставом да ако Русија уђе у рат то ће бити крај за династију Романових, док је у исто време генералштаб уверавао цара да мора да уђе у рат, јер је то једини начин да се сачува та иста династија. На другој страни сте имали аустроугарског престолонаследника Фердинанда који је био против рата са Србијом, и његовом смрћу опет су милитантни кругови уверили аустријски двор да мора ући у рат. Немачка је опет имала крајње неурастеничног цара Вилхелма који је свако мало мењао мишљење и када је мобилизација већ далеко одмакла рекао је да Немачка неће ући у рат, а онда

се опет умешао генералштаб који је рекао цару да ако је мобилизација толико одмакла онда више нема назад“.³³⁸

Идеји о јунацима који се пре одликују пасивним трпљењем него свесном акцијом у колоплету историјских збивања, придружује се још једна мисао, односно изјава синтетичког карактера, истакнута у самом наслову интервјуа – „Сви моји јунаци су путници“.

У поменутом разговору појам путника Петковић доводи у везу са старохришћанском метафором – „сви смо ми само путници на овој земљи“³³⁹ – и истиче како његови фикционални путници припадају нешто старијим временима, када путовање није било одраз површног, модерног туризма, него је захтевало озбиљан напор.

Путовање као трагање за ликом прошлости, путовање као егзистенција, и путовање као писање – у Петковићевом се стваралаштву представљају као врло озбиљна, критична ситуација, у којој се човек поиграва сопственом судбином, односно животом.

Изједначавање егзистенције и путовања у контексту свести о Петковићевом тексту „Путовање или Двосмисленост“ открива ауторов став о постојању као двозначном, двосмисленом феномену. Свуда где се помиње мисао, мисао се окреће интерпретацији, а управо је могућност вишеструке анализе, али и вишеструких одговора, оно што одликује пишчеву прозу. Коначни одговори не постоје, ма које питање да се постави.

Не постоји јединствени одговор на мистерију живота, нити одговор на тајанственост историје и прошлости, не постоји умирујуће и једноставно решење, али се управо у томе крије подстицај за непрекинуто путовање/трагање. Петковић истиче како уметност треба да се окрене и посвети „нерешивим питањима, јер решива треба пустити онима који умеју да их и реше“ (Петковић 2007: 244). Отвореност перспективе и одсуство свести о коначности на плану егзистенције јунака присутна је у пишчевим романима као идеја о реинкарнацији и паралелним световима.

Двосмисленост путовања, о којој говори Монтењ (в. СП, 11), и живота огледа се такође и у чињеници да нас „наша судина [...] дочекује на разним и неочекиваним местима, у изненадан час, али, зар нас сама метафора путовања не доводи у везу са смрћу? [...] Зар онда оваква метафора путовања као судбоносног чина, увреженост метафоре, не чини и сам акт путовања судбоносним, ако не чак и злокобним?“ (СП, 15). Путовање тако обједињује у себи потврду живота и наговештај смрти, јер „полазак на пут је у уској вези са смрћу“ (Петковић 1978: 639).

Двозначност путовања могуће је објаснити и мотивом промене – путници се мењају, као и свет који их окружује, и људи са којима се сусрећу: „[...] исувише смо склони да друге посматрамо као путоказе на путевима својих промена, не помишљамо да се и они мењају, да човек кога смо некад волели више не постоји, да места на која смо некада одлазили више нема, увек се зачудимо, а престанак наше љубави или нашег одлажења није мање чудан“ (ПУД, 148).

Ликови Радослава Петковића првенствено су усамљеници и путници, тј. путници усамљени у својим егзистенцијалним, телеолошким и епистемолошким запитаностима, јер „свакоме преостаје да живи са својом болешћу, бар док може“ (ЗИГЈ, 198).

Пут којим пишчеви јунаци иду обухвата две значајне равни – једна је путовање сопственом свешћу, сећањима и животом, а друга путовање кроз историју, односно време. У оба случаја – човек, на земљи, у реалном простору и времену, страда.

Суштину егзистенције Петковић је једном приликом довео у везу са идејама и стваралаштвом Иве Андрића, упућујући на изненадност судбине која се свом силином сручи на човека, често га заустављајући у привидном успеху (в. Петковић 1990г). Поменута тема значајна је и у контексту Петковићеве прозе.

Док се у наведеном примеру судбина препознаје као спољашња сила, она се у Петковићевим делима представља и као врста унутарње коби, од које се не може побећи.

³³⁸ В. <https://p-portal.net/radoslav-petkovic-velika-umetnost-motivise-emocije-i-razmisljanja/>

³³⁹ В. <https://www.laguna.rs/laguna-bukmarker-radoslav-petkovic-svi-moji-junaci-su-putnici-unos-1048.html>

Поменуто запажање води ка следећем – двојство се читава и у разлозима путовања: с једне стране, Петковићеви јунаци путују да би побегли, а с друге, да би негде стигли, односно у нечему успели – у оба случаја, неминовно је изневеравање почетних намера и планова.

Магла на путу средњовековног путника поменута у есеју „Путовање или Двосмисленост“ није само обична временска појава. Реч је пре о извесном метафоричком значењу којим се магла изједначаје са застором, иза којег све време вребају опасности. Прва је, свакако, смрт, и њој придружено време, што се, на нивоу људског постојања, често рефлектује у потиснутој свести о пролазности, која нагло избије на површину.

Док се са смртно болесним Скодларом вози колима, Видак прижељкује да та возња траје дуго и води негде далеко:

„Али не довољно далеко, помисао за коју се Видаку чини да му је пришапнуо његов скривени и незнани шапач, али без намере да га теши или охрабрује, већ као да помало прети, јер се ово упозорење не односи само на Скодлара. Видак се љути на свога шапача, он увек пришапне нешто друго и друкчије: друкчије од овог сунчаног дана, поласка на излет, од свега што види и што као да једино постоји, шапат неког иза застора, знак некога ко такође постоји, само невидљиво, рука у магли коју путник начас угледа. И Видак не жели више да слуша то суфлирање, какав бездан може отворити један привидно безазлен шапат, све ово је последица, мисли Видак, Скодларовог нерасположења, избезумљени, замукли Скодлар просто емитује несигурност и страх, и Видак са још већим страхом помишља да би он могао и проговорити и тада рећи нешто страшно, тим страшније што би било врло слично ономе што суфлира његов шапач“ (ЗИГЈ, 195–196).

Изненадни бездан који отвара мисао истоветан је оном који отвара смрт „усред континуитета Бића“ (Јанкелевич 2017: 22), захваљујући чему се људској рефлексiji, како је једним делом показано у поглављу о интертекстуалности у Петковићевој прози, приписује деструктивни, дезинтегришући потенцијал.

Мисао у Петковићевој прози често се преображава у сумњу. Она је суштински и егзистенцијално одређујућа, и у том контексту се у стваралаштву аутора јасно наговештавају два избора, две позиције.

Први је изостанак критичког промишљања сопственог постојања и постојања уопште (какво, на пример, симболизују туристи), а други спремност да се то чини без обзира на цену (што је најочигледније представљено у судбини Антонија Ловаса).

У исто време, поменута идеја о присуству/одсуству мисли, односно критичке рефлексije, доказује већ уочену законитост Петковићеве прозе – свесни одабири нису гаранција да ће се постојање одвијати у складу са плановима које је одредио човек. Без обзира на то шта човек одлучи и како поступа, ствари се лако могу свести на исто, кренути у супротном смеру од предвиђеног. Зато судбине Петковићевих романеских јунака у значајној мери одређује управо појава сумње, чак и онда када су већи део дотадашњег живота провели у блаженом незнању.

У вези са приповедачем романа *Пут у Двиград* открива се како његова сумња (у Двиград као уточиште) можда никада и није имала почетак; она се није изненада појавила, него је постојала дубоко скривена у напорима да се превиди: „Можда није ни сумњао, већ одувек знао, само је тада користио друга имена, из ината, у напору да у Двиграду ипак све буде друкчије, и требало је да дође час када ће бити приморан да себи све призна“ (ПУД, 48–49).

У случају Ивана Ветручића, који „није био склон да истражује узроке својих успеха или неуспеха“ (СНЗ, 158) не може се говорити о освешћеном мисаоном ангажовању, какво симболизује Ловас, али и његова судбина показује да се од изазова које егзистенција поставља не може побећи, да се одговор на постојање мора дати, чак и ако се бежи од питања која одговоре захтевају.

Исто примећује Павле Вуковић, наговештавајући како се „душа ћутањем не спасава“ (СИК, 373).³⁴⁰

Сумња је повезана са радозналошћу, потребом да се пронађу одговори на питања, радозналост може подсећати на игру, али су цене такве (животне) игре у Петковићевој прози високе. Видак, поводом сна о Летописцу, записује следеће:

„[...] иако може много видети а да се мало излаже опасности да буде виђен, још је далеко од идеала сенке – једине која може схватити све – мада га ова несразмера, бар донекле, идеалу приближава. Али схвата да немир јесте игра, и непредвидљив живот може бити игра, али који су улози за игру, ону праву, ону једину? Која се игра у предворју смрти? И сада сумња: њен осмех титра над празнином. Нико не зна како се опасно игра онај ко се игра непредвиђеног. Па ни он, који се само нада да ће постати сенка, јер и њега вребају многе опасности, њега можда и више него друге који су сасвим задовољни својим обличјем“ (ЗИГЈ, 67).

Питања проистичу из људске потребе за смислом и континуитетом, али управо због тога што је у животу њих тешко, готово немогуће остварити и досегнути, радозналост се повезује не само са сумњом, него и са страхом: „Страх је Антонију Ловасу могао бити добар разлог да одустане, избрише сваку радозналост, а с њом и сумњу, јер сумња неумитно долази са радозналошћу, она је њен непријатни пратилац, и да просто, као сви остали Двиграђани свакодневно пролази крај Ветручићевог споменика [...]“ (ПУД, 73).

Трагичност и узвишеност Ловасове потраге, с једне стране, наглашена је приповедачевим коментаром како он ни у ком случају није личио на „карикатуре провинцијских историчара“ (ПУД, 26), а с друге стране идејом коју посредује први Петковићев роман – о немогућности успостављања личног и колективног, историјског континуитета.

Суоченост са крхотинама и фрагментима је за Ловаса она егзистенцијална граница преко које се не може прећи, а која се пред сваким човеком (и Петковићевим приповедачима) неминовно појави на његовом (животном) путу.

Сумња Петковићевих јунака сагласна је са ауторовим скептичним ставом, а њена тегобност, још једном ваља нагласити, само оснажује мисао о изузетности подвига – људског путовања кроз време и текст, које траје, и у оквиру којег нема предаје, већ покушаја да се препреке превазиђу.

Приповедач *Пута у Двиград* о Антонију Ловасу наводи како је ноћи „проводио у премишљању, испитивању различитих комбинација и могућности, записивао их, заједно са својим страховањима и жељама, ситним рукописом на десетинама страница и ти записи [...] сведоче о једном узалудном и грчевитом али, мора се признати, ипак храбром трагању“ (ПУД, 76).

Будући да је у самој основи Петковићевог стваралаштва, сумња је у делима писца чест мотив, и варијантно се појављује као егзистенцијална, епистемолошка или телеолошка скепса.

Она је погубна на више начина: „А када човек, макар био и свет, једном почне да сумња, што је, на сву срећу, и код светаца и код грешника права реткост, пред њим се отвара бездан који ништа више не може затрпати“ (ЗИГЈ, 178). Иронично, Павлу Вуковићу се чини како су „људи који сумњају често [...] жртве оних који верују. Сумњала су у средњем веку завршавала на ломачама, а у комунизму су били срећни ако заврше на робији или у некаквом логору“ (СИК, 356).

Сумња је попут смрти и времена, од ње се жели сакрити, али јој нико није побегао, па се тако и у вези са животом без мисли може рећи да је нека врста кратког предаха: „Добро је што сада долази школски распуст, умује Видак, па се час повратка на посао ипак мало одгађа,

³⁴⁰ Мировање је тек заблуда; оно се описује као скривање у тами на почетним страницама Видакових записа, где је скривање покушај да се смрт завара, унапред осуђен на пропаст. У *Путу у Двиград* такође се испитује оваква претпоставка: „Можда у збрци несувислих покрета непомичост подсећа на надмоћност; у дубинама наших сумњи постоји она по којој је мир повезан са трајношћу“ (ПУД, 43).

све добро се, изгледа, остварује, искључиво у одгађањима неумитног, човек добро живи само у паузама, негде између, скривен у процепу између стења, одакле га победоносни трагачи пре или касније извуку“ (ЗИГЈ, 116).

Попут сумње, и деструктивна сила историје изненада се појављује пред човеком, рушећи до тада познати свет и све личне напоре да се постојање осмисли, откривајући извесност немоћи: „[...] увек се изненађујемо уморном, али готово смиреном тону којим се прича о свим невољама што су задесиле староседеоце. Као да нема борбености ни отпора; као да је човек потпуно немоћан, суочен са нечим непредвидљивим или надмоћним попут поплаве или земљотреса“ (ПУД, 7–8).

Стоичко подношење један је од могућих модела прихватања судбине. Интензитет и поражавајућа снага мисли о немоћи и бесмислености могу, с друге стране, наићи и на вид отпора, на мисао о лудој нади у чудо.

У представљеном контексту, као одговор на притисак историје може се родити смела вера, спремност на поступак који би значео превазилажење свих природних закона, прелаз преко успостављене егзистенцијалне границе, чиме се одбија положај детета „које стоји на ивици света као гледајући у излог зажарених очију али не улазећи унутра“ (ПУД, 17).

Већ први Петковићев роман открива како, иако је извесност узалудности отпора готово апсолутна, иако је епистемолошки и телеолошки оптимизам неоправдан, нешто у човеку одбија да се преда, захваљујући чему он и јесте путник.

Тако се у вези са приповедачевим летњим боравцима у Двиграду, упркос срушеној илузији о могућности проналажења оазе среће у том граду, приповеда и следеће:

„Упркос свему што је уследело, искуствима и наравоученијим које је из живота ишчупао (и овог, двиградског): [...] да промена места није најважнија за промену судбине јер се ова, као болест, носи запретена дубоко у себи; да места бајки у којима се ослобађамо многих баласта нису ни дечији сан, јер ни свој деци нису својствена; и касније, много касније, када је лик Двиграда [...] у сећању био бојен другим бојама, чак и тада [...] ипак и опет, у њему је остајало, живело и проживљавано сећање које је одбијало да све то зна и тако мисли (а никада није умео рећи: беше ли онако боље)“ (ПУД, 16–17).

Исто важи и за Ловаса, који се до краја свог живота не одриче сна о златним временима и због њега страда,³⁴¹ као и за *Batistu Calderonija*, који ваја лепшу слику себе, свестан да се од сопствене судбине не може побећи.

8.4. Може ли живот да буде бајка?

Већ у роману *Пут у Двиград* Петковић отвара питање људске судбине у смислу њене могућности да прерасте у бајку, али у исто време назначује да је људски живот много чешће антибајка, што ће потврдити и сви његови каснији романи, као и приповетке. Питање бајке, тако дословно, поставља се и у роману *Сенке на зиду*.

Двиград, филм и врт су у Петковићевој прози места „која се потпуно разликују од свих других“ (ПУД, 16) и у вези са којима се гаји потајна нада у чудо које се још „никоме никада нигде није“ (ПУД, 16) догодило.

Једно такво чудо био би и пронађени, сигурни и трајни дом, дом као уточиште. У вези са овом темом ваља цитирати размишљање Ивана Ветручића:

³⁴¹ „Али је, несумњиво, сама могућност да је једном, некада, било и боље, повлачила са собом осећање, крајње теоријско, али не и неважно, поуздани дах умирења притајено присутан, како би се чудо могло догодити и добра се времена вратити, једноставно, као што се враћа лето не изискујући никакво наше учешће ни разумевање [...].“ (ПУД, 66–67)

„Од чега је заправо био далеко и шта је то близу што би му омогућило други избор? Ни родни град ни Београд; та места је напустио и врата повратка су била затворена; никада се не можемо вратити, јер место које се једном напусти више не постоји. Враћају се једино јунаци у бајци; само ту постоји топао дом у којем из вечери у вече, крај огњишта, остављени верно чекају. Можда живот може бити – бар понекад – и бајка, помишљао је Ветручић, али је знао да то не сме покушавати да провери; сваки чин којим се свесно, намерно рачуна на могућност бајке, могућност чуда, мора се окончати потпуним сломом. У бајку се улази, у њу се упада, само изненада, јер се неочекивано догађа само неочекивано; ако му се живот једном и преобрати у бајку, он то не сме да захтева. Намера уништава чаролију. Тако и повратак, као бајка: можда једном, никако сада“ (СНЗ, 134).

Мотив дома свакако је један од најзначајнијих у уочавању аналогичности и кључних разлика између бајке и судбине Петковићевих јунака.

Дом се у оба случаја напушта – због нарушене равнотеже, поремећене хармоније првобитне ситуације, или из жеље да се нека вредност стекне. И бајковни и Петковићеве јунаци на том путу наилазе на искушења – у бајци се она превазилазе, по инерцији жанра, често уз подршку чудесних помоћника и чаробних предмета. Тегобност превазилажења простора и уроњеност у време није судбина јунака бајке.

С друге стране, Петковићеве јунаци суочавају се са чињеницом да је свет којим се крећу или „бескрајно благиште“ (СНЗ, 132) или позорница театра, на којој се одиграва сурова представа бесмислене историје и лажних, формалних међуљудских односа.

Такође, они су суштински одређени временом, попут кукавице у сатном механизму, или лутке коју покрећу околности временског тренутка у којем се нашла. Павле Вуковић, попут Филариона, схвата да је његова судбина одређена управо временским оквиром: „Тако је на самом почетку са Мартом дошло до проблема, а опет је све било последица околности, игре по правилима оног временског кола у којем смо се, на своју несрећу, затекли“ (СИК, 372).

Како је Bella једном приликом открила Ветручићу, „у свету [је] хладно“ (СНЗ, 132), и без обзира на то што јунаке може пратити срећа лудог случаја и што могу неком тајанственом силом привлачити и интересовати људе око себе,³⁴² у том хладном свету остају сами.

У предочени контекст уклапа се и прекинути континуитет генерација – упркос оптимистичној Гемистосовој идеји о реинкарнацији као циклично обнављајућој вези између очева и синова, у Петковићевој прози је овај однос нарушен, и подразумева радикално удаљавање.

Многобројни су примери којима се потврђује немогућност заснивања аутентичне и испуњујуће блискости.

Приповедач приче „Моје игралиште за голф“ сматра да је немогуће срести „некога ко ће вам бити толико близак да му читав сан смете открити; заправо, сусрет са тако блиском особом такође је један сан, само, у принципу, опаснији него сан о голфу, јер се сањачу лакше и чешће учини остваривим“ (ИОК, 98).

Видак такође сматра да се ни у кога

„не може имати довољно поверења, а и да игде постоји неко близак, како би му казао да је и он сам нестваран, лик са позорнице, из представе која се с муком вуче у мемљивом позоришту,

³⁴² Вранеш у једном тренутку каже Ветручићу: „[...] постоји у теби нешто што ме присиљава да ти помогнем; да учиним баш оно што ти желиш, а ја нисам најмекши на свијету. Ако ти још некада, касније, када будеш сам, буде полазило за руком да увјериш некога у оно што најдубље желиш како успјеваш мене увјерити – можда и нећеш лоше проћи. Једино пробај схватити да је враг однио шалу, ако не пазиш, однијеће и тебе, и то тек онако, узгред“ (СНЗ, 42).

Исти утисак има и Bella: „[...] волим се виђати с тобом, говорила му је, драг си ми; уопће, ти си особа којој су други спремни да чине и оно што никоме не би, једноставно, не може се објаснити, посједујеш нешто привлачно; да ја то имам, већ бих била богата“ (СНЗ, 94).

па се лако може заменити и неком другом, нико неће ни приметити. Мењају се сви и мења се све, демони се претварају у свеце, и обратно, само проста замена маске, није важно ко кога игра јер се не мења ништа чак и када се све промени“ (ЗИГЈ, 189).

Сликари увиђа да је „тајно жариште топлоте и жеље за блискошћу“ нешто на шта се „тек случајно набаса и брзо крај њега прође, никада се не може дуже задржати нити га наћи када се највише жели“ (ЗИГЈ, 193).

Приповедач романа *Судбина и коментари* пита се „да ли се икоме [...] може наћи неко други, тако очајнички потребан. Сва лица, што су се, до тога часа, чинила тако познатим, наједном, у часу највеће потребе, очајничке потребе за њима, почињу да се преображавају; познато постаје непознато, привиђење из сна“ (СИК, 258).

Паралелизам егзистенције и приповедања остварује се и на следећи начин: „Као што ни читалац не може помоћи писцу, као што нико никоме не може помоћи, јер читава та жеља, трагање за неким ко ће нам помоћи, тек је пуки сан о доброј вили, волшебној помоћи и само нам тај сан помаже својим постојањем, мало и слабо, али то је оно што нам је животом досуђено“ (СИК, 259).

Самоћа је осиромашујућа и трагична – наспрам суморне слике усамљених људи, обликује се наговештај да нам је други потребан да бисмо до смисла дошли. Павлу Вуковићу је, тако, разговор са Мартом Kovacs у Дубровнику 1948. године откривао хоризонте којих до тада није био свестан, и, попут Волковљевог познанства са Спиридоном, суштински утицао на промену, освешћивање јунака: „Никада нисам о томе размишљао али ми је разговор са Мартом откривао нове призоре којих раније нисам био свестан. Управо то: колико је свет разноврстан и колико га је могуће видети на различите начине“ (СИК, 345).

Пут бајковног јунака је смислен, јер гарантује повратак хармоније, успостављање равнотеже у свету, вечну срећу, уклапање у заједницу и заснивање трајне везе са другим. Управо због тога, и искушења и жртве овог јунака имају смисао и оправдање. Истоветна идеја везује се за хришћанску традицију и учење апостола Павла – патње изазване грешном људском природом трпе се са радошћу „јер трпљење гради искуство, а искуство порађа наду; а нада се неће осрамотити“ (ЧКЈЖУС, 18).

Међутим, у текстовима Радослава Петковића читалац се много чешће сусреће са идејом о бесмисленој патњи, о страдању које не може бити оправдано, о колебљивом и променљивом свету у којем нема поузданих оријентира за исправно поступање.

У причи „Прелаз преко Стикса“ приповедач каже како „све оно што је некада могло послужити као поуздани водич за живот сада не само да је доведено у питање, већ је потпуно обезвређено“ (ЧКЈЖУС, 31). Људи су најчешће „ухваћени у игру нечега што је изнад њих, на шта њихови поступци и одлуке више не могу утицати“ (ЧКЈЖУС, 80), због чега оно што чине постаје небитно.

Уместо представе о јунаку бајке који својим поступцима одређује личну судбину, у Петковићевој се прози формира „осећање да смо предмет сурове, грубе шале“ (ПУД, 65).

Због тога Волковљев посилни закључује

„да се много шта у његовом животу ионако збива ван његовог знања и против његове воље, те да се о путевима судбине не вреди распитивати. Биће како ће бити, тешио је другове на броду и сваког другог кога би се нашао у прилици да теши. А увек ће некако бити, бар док ти кожу не одеру; и ништа ти неће помоћи што унапред знаш када ће ти је одрати“ (СИК, 243).

Јунаци бајке мењају своју судбину, долазећи до тренутка вечне среће – Петковићеви јунаци своју, већ одређену и непроменљиву, судбину носе као коб, у животу који нуди „кратак блесак среће, који се обично додељује и најнесрећнијима“ (ПУД, 80). Чак и оно што се може представити као срећан крај, а што подразумева фантастични преображај егзистенције, захтева велику жртву – овоземаљску свест и живот.

Па ипак, живот такав какав јесте, суров и непредвидив, представља вредност које се људи не одричу лако, он је увек дражи „од одсудне пресуде, објаве неумитне блискости патње и смрти“ (ЗИГЈ, 115). Поводом судбине фотографа Вранеша у роману *Сенке на зиду* открива се да никако није лако умрети, чак ни онда када се то жели.

У животу је очигледан извесни парадокс „по коме се све одржава а никако да се распадне као изношено одело“ (ЗИГЈ, 190); у њему је све „једноставно онако како је, неизменљиво и неизбежно јер постоји, а само оно што постоји, има смисла“ (ЗИГЈ, 189).

Због тога се у Петковићевој прози, у славу живота који рачуна на пројаву смисла, изналазе решења за промену која неће нужно бити смрт. Реч је о (ауто)имагинирању и вери у устројство света које надилази рационалне разлоге и законе, остављајући довољно простора за могућност фантастичног, апсолутног преображаја.

9. Закључак

Анализа прозе Радослава Петковића – његових романа, приповедака и есеја – показала је да се наговештаји поетике целокупног опуса могу потражити у седам кључних тачака, односно питања пишчевог стваралаштва.

Реч је о Петковићевом промишљању односа између историје и фикције, историографског и наративног дискурса, затим о ауторовом разумевању односа између истине и фикције, поимању суштинских одлика људске егзистенције, као и у доминантним приповедним поступцима: наглашеној интертекстуалности, сложенем систему разноврсних употреба наративних модела, инкорпорирању елемената фантастике и особеном обликовању хронотопа.

Учено је, такође, да на поменути чворишне тачке утичу два поетичка исходишта Петковићевог целокупног стваралаштва: скепса, с једне, и нада у могућност досезања смисла, с друге стране.

Њихов сложени однос обликује, али и разоткрива двозначност, амбивалентност, двострукост пишчевог опуса, који је у сталном „клађењу“, вечитом померању између два супротна пола, једнако интензивне и привлачне снаге.

Отуда се свет Петковићеве прозе књижевним критичарима и читаоцима „увек и изнова указује као амбивалентан, и таман мислите да сте се једне амбиваленције разрешили, а испостави се да је то разрешење пут у нови проблем“.³⁴³

Свестан постојања у свету који се непрестано преображава, Петковић је скептик чији је поглед увек усмерен ка новој и другој обали, и који не полаже наду у откривање јединствених и апсолутних одговора. Његова сумња сродна је поетичким начелима књижевности постмодернизма, које је аутор заступао у готово целокупном свом опусу.

Ипак, суочавање са релативистичким погледом на свет, живот и човека, није спутало Петковићево поетичко трагање, односно путовање. Оно се наставља, обнавља и траје, у особеном контексту књижевне традиције, филозофских система, теолошког наслеђа, и креће ка већ поменутој нади у могућност, макар и тренутног, спознања смисла и суштине постојања.

Црвена нит Петковићеве потраге могла би се наслутити у континуираном дијалогу са Платоном, Мишелом де Монтењем и Прустом, што открива кључне теме Петковићевог опуса: реч је о питању времена, односу линераног и цикличног темпоралног модела, питању смрти, људске душе и хетерогеног идентитета.

Издвојена тематска упоришта показују да Петковић, супротно доминантним и начелним претпоставкама о поетици постмодернистичких писаца, верује у метафоричку истину књижевности, иако га то не штити од једнако валидне спознаје да се у свет уметности често могу умешати идеолошки конструкти, да она није заштићена од историјског, друштвеног и сваког другог сплета околности којима припада.

Тако Петковић, у тренутку када су постмодернистичке конвенције у извесном смислу исцрпљене, остаје веран већ успостављеним поетичким, мотивским и приповедним начелима која су одликовала његово стваралаштво од самих почетака.

Сажети преглед пишчевог опуса потврђује кохерентност и доследност ауторске мисли која израста из почетног суштаственог нуклеуса и континуирано се развија захваљујући трансформацијама у приповедном поступку, изналажењу нових тема, уочавању аналогича и готово неисцрпном дијалогу са сложеним и богатим корпусом књижевне, филозофске, теолошке и културноисторијске традиције.

Двосмисленост кретања између успостављене поетичке линије и њених непрестаних метаморфоза, кореспондира са избором који пружају фикционална проза, с једне, и

³⁴³ В. www.youtube.com/watch?v=RFCTtsE5Puc

есејистичка проза, с друге стране. Док у првој обликује уверљиви, „истинити“, аутентични наративни свет, у другој, попут Монтења, Петковић приповеда о сопственим мисаоним менама и кретањима, разматрајући, притом, теме које то на први поглед не откривају.

Анализа Петковиће прозе показала је, још једном, оправданост више него похвалног односа књижевне критике према делима овог писца, што је потврђено његовом истакнутом и особеном позицијом у контексту српске књижевности постмодернизма, али и бројним наградама за све категорије прозног књижевног стваралаштва.

Од тренутка појављивања у српској књижевности, све до данашњих дана, Радослав Петковић сматран је писцем несвакидашњег приповедачког дара и велике ерудиције, у чијим се текстовима обнова приче удружује са иновативним приповедачким решењима и оригиналном употребом наративних (првенствено постмодернистичких) стратегија.

Анализа односа историографског и имагинативног дискурса показала је да се у Петковићевој прози однос историје и фикције сагледава из карактеристичне постмодернистичке перспективе, скептичне у погледу могућности спознања истина прошлости. Зато Радослав Петковић у своје прозне текстове (пре свега романескне) инкорпорира богату историографску грађу која својим садржајем, с једне стране, гради илузију о поузданом реферирању на историјске личности и догађаје, али својим смислом (који у самим наративима може бити више или мање истакнут) пре потире него што потврђује претпоставку о истини прошлости.

У пишчевој прози се радо и често испитују разноврсни модели представљања прошлости – фотографије, филмови, споменици историје и културе – али се у том случају инсистира на идеолошком контексту њиховог настанка и другим разлозима због којих се ова сведочанства не могу без задршке и опреза сматрати документом времена.

У исто време, Петковић је свестан да се и рецепција трагова прошлости одвија у контексту који је већ унапред одређен и омеђен.

Парадоксално, насупрот представљеним менама у репрезентацији и интерпретацији, односно рецепцији прошлости, обликује се идеја да је прошлост, будући да је завршена и самим тим петрификована, оно једино што може бити сагледано.

Илузија о обликовању света који реферира на прошлост и стварност, која се остварује помињањем историјских личности и догађаја, цитирањем историографских дела и верним реконструисањем елемената наративног простора, руши се успостављањем интертекстуалних веза и елементима фантастике, што је још један од примера двоструких кретања и односа у прози Радослава Петковића.

Двосмисленост се уочава и у ауторовом сагледавању односа између историје и појединца. Уочео је да се поменута релација обликује као двосмерна, односно да се са једнаком заинтересованошћу приповеда о човеку који трпи притисак историје, али и човеку који дела у складу и сагласју са њеним деструктивним механизмима. Природа оваквог утицаја представљена је из перспективе Петковићеве визије човека као бића склоног злу и насиљу, што није једини начин на који Петковић сагледава људско постојање.

Другачији одговор на притисак историје аутор проналази у испитивању односа између истине и фикције. Поред поменутог поверења у моћ књижевности да сведочи о животу, Богу, свету и људима, Петковић истиче аутентичност, валидност и значај људских настојања да се кроз процес (ауто)имагинирања, кроз текст и писмо, егзистенција осмисли и превреднује, док је трагичност тог пркосног напора повезана са идејом да он неминовно призива управо оно са чиме се суочава и што жели да превлада.

Поверење у метафоричку истину уметности (која постоји паралелно са свешћу о примерима њене идеолошке условљености), мисао о жртви која је уложена и идеји која је у текстове уткана, нада да књижевност може бити и егзистенцијални, и смислотворни и интерпретативни путоказ, на нивоу Петковићеве наратије посредована је и изузетно богатим и сложеним системом интертекстуалних веза.

Интертекстуалне везе у делима Радослава Петковића готово да су небројиве – стога су одабрани и анализирани репрезентативни примери, они којима се може указати на својеврсне законитости у остваривању дијалога са књижевном традицијом и савременицима.

Алудирања, реферирања и цитирања у романима и приповеткама Радослава Петковића семантички су заснована, а спектар асоцијација и идеја које та значењска основа обликује учествује не у заснивању чврстог ауторског става о одређеној теми, већ у пружању дијапазона могућности у којима читалац треба да се разабере.

Инкорпорирањем ликова, простора, представа и језика књижевне традиције богати се свет Петковићеве прозе, а на семантичком плану постављају питања о мери човекових моћи, оправданости претпоставке о предестинацији, о смислу свега што човек чини верујући да тако утиче на сопствену судбину.

Анализа приповедних модела и ситуација у фикционалној прози Радослава Петковића открива сложени систем наративних позиција и модификација традиционалних жанрова, који се одликује разноврсним семантичким импликацијама.

Псеудообјективно приповедање и ауторијална приповедача ситуација аналогне су скептичном полу Петковићеве поетике и заснивају се на претпоставци о несазнатљивости личне и колективне прошлости.

Особеност приповедања у Петковићевим делима проистиче из међусобног огледања и самаравања егзистенције и нарације, али и из потраге за смислом, што је у директној супротности са предоченим скептичним ставом.

Наглашена самосвест Петковићевих приповедача кореспондира са вечно обнављајућом наративном игром, са константним изменама и трансформацијама наративних модела, као и са суштинским питањима ауторовог стваралаштва која се везују за однос фикције и историје, фикције и истине.

Фантастика у делима Радослава Петковића, попут интертекстуалности, учествује у постављању суштинских питања о ограничености људских знања, хтења и снаге, о граници преко које се у постојању не може прећи, о животу који се често сурово и грубо шали са људима.

Фантастика карактерише приповедно обликовање паралелних светова, упућујући на алтернативне токове, могућности и знања, због чега постаје модус којим се остварује постмодернистичко превредновање, проблематизовање и преиспитивање свих постојећих претпоставки, које се односе како на историјске, колективне, тако и на проблеме индивидуалне егзистенције.

Елементи фантастике у Петковићевим делима, ослоњени на богату традицију и у исто време оригинално инкорпорирани и обликовани, потврђују идеју да се значај фантастичног огледа у томе што оно представља „својеврсни [...] еликсир који животу даје дивљења достојну неуништивост“ (Антонијевић 1989: 48). Откривајући излаз тамо где се чини да излаза нема, раскривајући заблуде, проналазећи смисао у бесмислу, фантастика у делима Радослава Петковића (и за јунаке и за читаоце) заиста јесте врста „висећег моста који додирује две супротне обале – Таос, Логос и Хаос, Ништа, на коме, као играч на жици, стоји и њоме хода, несигурни човек“ (Јеротић 1989: 34).

Међутим, елементи фантастике учествују и у приповедању о немоћима и заблудама које се рађају и посведочују пред лицем историје, које је хтонско и демонско.

Резултати интерпретације најважнијих одлика хронотопа (и хетеротопија) у прози Радослава Петковића показују да је реч о двосмисленим, вишезначним простор-временима, чија се семантика усложњава постмодернистичким окретањем ка стварносним и текстуалним референцама, културноисторијском и филозофском контексту.

Загонетни смисао просторних ентитета наслућује се у пресецању различитих представа о њима, чиме се упућује на њихов фикционални карактер, али и богату семантику.

Поред постмодернистичких приповедних поступака, Петковић рачуна и на традиционалне опозиције затворен – отворен простор, циклично – линеарно време, хаос,

ништавило – смисао, бивствовање и гради особене генерализујуће, универзализујуће представе о Граду, Путу, Кући, Мору и тако даље.

Сваки од кључних елемената простора обједињује у себи супротне могућности, односно има позитивну и негативну конотацију.

Град је значењски богат скуп слојева културе и традиције, али и простор испражњен од живота, тврђава угрожена деструктивном силом историје и времена. Море је извор наде, среће и смирења, тајанствена и мистична сила, али и велика гробница, стално опомињућа потврда величине смрти. Пут је тегобан, доноси искушење, али је и начин да се побегне од Ловца. Дом је неосвојив у земаљском животу, али је и стална нада Петковићевих јунака, циљ коме се стреми и који путовање подстиче. Земаљска смрт је коначна, али у контексту наслућивања фантастичних светова и могућности, може се разумети као једна вид промене, након које се бивствовање наставља.

Издавајаче најважнијих тачака Петковићеве „поетике егзистенције“ показује да мисао о животу води ка идеји смрти, баш као што „пут који води у смрт треба да [...] уведе дубље у живот“ (Морен 1981: 10).

Петковић не приповеда само о силама које наткриљују човека, о смрти, времену и бездану сумње. Аутор настоји да пружи увид и у могућност спасоносног решења, које уочава у (ауто)имагинирању, као највишем облику људске слободе, и метафоричкој идеји о апсолутном, фантастичном преображају, који захтева жртве, али који чини да смрт изгуби део своје пресудне моћи и постане само један вид промене.

Извори и литература

Извори

(књиге, појединачне приповетке, текстови, интервјуи, предговори и приређена проза Радослава Петковића)

1. Радослав Петковић, *Пут у Двиград*, Београд: Стубови културе, 1997. (скраћеница ПУД)
2. Радослав Петковић, *Пут у Двиград*, Београд: Просвета, 1979. (скраћеница ПУД2)
3. Radoslav Petković, *Zapisi iz godine jagoda*, Београд: Rad, 1983. (скраћеница ЗИГЈ)
4. Radoslav Petković, *Senke na zidu*, Београд: Stubovi kulture, 1999. (скраћеница СНЗ)
5. Radoslav Petković, *Izveštaj o kugi*, Београд: Stubovi kulture, 2002. (скраћеница ИОК)
6. Radoslav Petković, *Sudbina i komentari*, Београд: Laguna, 2013. (скраћеница СИК)
7. Radoslav Petković, *Sudbina i komentari* (dopunjeno 5. izdanje), Београд: Laguna, 2022. (скраћеница СИК2)
8. Радослав Петковић, *Оглед о мачки*, Београд: Време, 1995. (скраћеница ООМ)
9. Radoslav Petković, *Čovek koji je živeo u snovima*, Београд: Stubovi kulture, 1998. (скраћеница ЧКЈЖУС)
10. Radoslav Petković, *O Mikelandelu govoreći*, Београд: Stubovi kulture, 2006. (скраћеница ОМГ)
11. Radoslav Petković, *Vizantijski Internet*, Београд: Stubovi kulture, 2007. (скраћеница ВИ)
12. Radoslav Petković, *Savršeno sećanje na smrt*, Београд: Stubovi kulture, 2008. (скраћеница ССНС)
13. Radoslav Petković, *Upotreba vilenjaka*, Зајечар: Матићна библиотека „Svetozar Marković“, 2008. (скраћеница УВ)
14. Радослав Петковић, *Догађај године*, Београд: Завод за уџбенике, 2010. (скраћеница ДГ)
15. Radoslav Petković, *Kolumbovo jaje*, Нови Сад: Академска књига, 2017. (скраћеница КЈ)
16. Радивој Радић, Радослав Петковић, *Средњовековни путовођа*, Београд: Службени гласник, 2011. (скраћеница СП)
17. *Радослав Петковић*, приређена проза (приредила Нина Живковић), Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2023.
18. Петковић 1978: Радослав Петковић, Проблем простора у прози Владана Деснице, *Књижевна историја*, год. 10, бр. 40 (1978), стр. 627–644.
19. Петковић 1985а: Radoslav Petković, Ostrvo detinjstva između raja i pakla, *Književna kritika*, br. 2, god. 16 (1985), str. 85–95.
20. Петковић 1985б: Radoslav Petković, Mlada srpska književnost, *Polja*, god. 31, br. 312/313 (februar–mart 1985), str. 88–95.
21. Петковић 1989: Radoslav Petković. Ostrvo, negde u kosmosu, *Republika*, 45, 3–4 (1989), str. 33–38.
22. Петковић 1990а: Радослав Петковић, Сјај поморанце на столу библиотеке [разговор водио Зоран Ђукановић], *НИН*, 12.10.1990, стр. 46–48.
23. Петковић 1990б: Радослав Петковић, Писац и интервју, *Књижевне новине*, 43, 807 (1990), стр. 3.
24. Петковић 1990в: Радослав Петковић, Достојевски, суочавање са злом, предговор у: Фјодор М. Достојевски, *Злочин и казна*, Београд: Рад, 1990, стр. 5–16.
25. Петковић 1990г: Радослав Петковић, Андрићев горац наука, *Књижевне новине*, 43, 806 (1990), стр. 13.

26. Петковић 1991: Radoslav Petković, Šljunak i zvezde, *Novi vidici*, 1 (1991), str. 231–233.
27. Петковић 1992: Радослав Петковић, Смрт – опсесија књижевности, *Књижевност*, 98, 47, 8–10 (1992), стр. 1307–1309.
28. Петковић 1994а: Радослав Петковић, Може ли књижевност поправити свет, *Политика*, 91, 29115 (1994), стр. 19.
29. Петковић 1994б: Радослав Петковић, Вјечност прошлости [разговор водила Вера Гавриловић], *Побједа*, 51, 10158 (1994), стр. 8.
30. Петковић 1994в: Радослав Петковић, Нема правог начина писања [разговор водио Зоран Ћалић], *Багдала*, год. 26, бр. 412/413 (1994), стр. 3–4.
31. Петковић 1994г: Радослав Петковић, Библиотеке су посебан поредак наше реалности [разговор водио Ненад Шапоња], *Летопис Матице српске*, 170, 453 (мај 1994), стр. 746–755.
32. Петковић 1994д: Радослав Петковић, Одговор на муку историје [разговор водила Милка Лучић], *Политика*, 90, 28824 (1994), стр. 17.
33. Петковић 1995а: Радослав Петковић, Наше огледало [разговор водила Милка Лучић], *Политика*, 92, 29303 (1995), стр. 17.
34. Петковић 1995б: Радослав Петковић, Град је знак, *Књижевност*, бр. VII (1995), стр. 35.
35. Петковић 1996а: Писцу је потребно да зна где да стави тачку [разговор водила Радмила Гикић Петровић], *Поља*, год. 41, бр. 400 (јануар 1996), стр. 4–5.
36. Петковић 1996б: Радослав Петковић, Име и слика [приказ романа: Форд Медокс Форд, *Добар војник*], *Мостови*, 27, 105–106 (1996), стр. 736–738
37. Петковић 1996в: Радослав Петковић, Интелектуалци: моћ и илузија, *НИН*, 2358 (1996), стр. 37.
38. Петковић 1997а: Радослав Петковић, У тумарању за смислом, *Поља*, год. 42, бр. 405/406 (1997), стр. 11–15.
39. Петковић 1997б: Радослав Петковић, Затварање врата, *Књижевне новине*, 49, 956/966, 01-15.01.1997, стр. 2–3.
40. Петковић 1999: Радослав Петковић, Чар открића [разговор водио Фрања Петриновић], *Дневник*, 57, 18735, 28.3.1999, стр. 17.
41. Петковић 2001: Радослав Петковић, Историја као простор маште [разговор водила Радмила Лотина], *Дневник*, год. 78, бр. 19601, 01.09.2001, стр. 8.
42. Петковић 2003: Радослав Петковић, Доситеј, ведри путник, предговор у: Доситеј Обрадовић, *Живот и прикљученија*, *Писмо Хараламптију*, Београд: Рад, 2003, стр. 5–14.
43. Петковић 2007: Радослав Петковић, Свет је нешто много веће, у: Михајло Пантић, *Писци говоре*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност, 2007, стр. 233–254.
44. Петковић 2011а: Радослав Петковић, Шта је за мене књижевност, у: В. Вукашиновић (ур.) *Савремена српска проза*, зборник бр. 23, Трстеник: Народна библиотека „Јефимија“, стр. 37–39.
45. Петковић 2011б: Радослав Петковић, Montaigneова кула, у: В. Вукашиновић (ур.) *Савремена српска проза*, зборник бр. 23, Трстеник: Народна библиотека „Јефимија“, стр. 147–150.
46. Петковић 2011в: Радослав Петковић, Montaigne; увод у читање, *Поља*, год. 56, бр. 470 (јул–август 2011), стр. 32–48.
47. Петковић 2015: Радослав Петковић, Мала комедија забуне, *Међај*, год. 35, бр. 93/93/95 (2015), стр. 25–29.
48. Петковић 2016: Radoslav Petković, Клаћење Kavkaza, *Evropa: meridijani u pokretu*, str. 81–97.

Антологије

49. *Најбоље приче 1989*, приредили Давид Албахари и Михајло Пантић, Горњи Милановац: Дечје новине, 1989.
50. *Антологија српске прозе постмодерног доба*, приредио Александар Јерков, Београд: СКЗ, 1992.
51. *Антологија београдске приче 1, 2*, приредио Александар Јерков, Београд: Време књиге, 1994.
52. *Савремена југословенска проза: избор из савремене југословенске приповетке*, Нови Сад: Образовање, 1997.
53. *Антологија српске приповетке: 1945–1995*, приредио Михајло Пантић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.
54. *Постмодерна српска фантастика: хрестоматија прича*, приредио Сава Дамјанов, Нови Сад: Дневник, 2004.

Литература

55. Абот 2009: Н. Porter Abot, *Uvod u teoriju proze*, Beograd: Službeni glasnik.
56. Агамбен 2006: Giorgio Agamben, *Language and Death: The Place of Negativity*, University of Minnesota Press.
57. Ајдачић 1996: Дејан Ајдачић, Типови одступања од стварности у историјском роману, у: М. Матицки (ур.) *Историјски роман*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Сарајево: Институт за књижевност, стр. 245–252.
58. Алексић 2013: Јана Алексић, *Опседнута прича: Поетика романа Горана Петровића*, Београд: Службени гласник.
59. Антонијевић 1989: Драгослав Антонијевић, Прилог теоријском разматрању фантастичног у фолклору, у: П. Палавестра (прир.) *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, Београд: САНУ, стр. 41–48.
60. Арије 1976: Philippe Ariès, *Western attitudes toward death from the middle ages to the present*, London: Marion Boyars Publishers.
61. Бајазетов-Вучен 2000: Aleksandra Bajazetov-Vučen, Vilhelm Majster, bezazleno posvoјče života, *Reč*, br. 60 (6) (2000), str. 507–538.
62. Барт 1984: Rolan Bart, Smrt autora, *Polja*, god. 30, br. 309 (novembar 1984), str. 450.
63. Барт 1990: Rolan Bart, Efekat stvarnog, *Treći program*, br. 85 (1990), str. 190–196.
64. Барт 2005: Rolan Bart, Diskurs istorije, *Txt.*, br. 9/10 (2005), str. 38–44.
65. Барт 2016: Ролан Барт, Семиологија и урбанизам, *Lunar*, год. XVII, бр. 61 (2016), стр. 227–234.
66. Батлер 2012: Kristofer Butler, *Postmodernizam: sasvim kratak uvod*, Beograd: Službeni glasnik.
67. Бахтин 1979: Mihail Bahtin, Problemi poetike Dostojevskog, у: М. Solar (ур.) *Moderna teorija romana*, Beograd: Nolit, str. 78–93.
68. Бахтин 1989: Mihail Bahtin, *O romanu*, Beograd: Nolit.
69. Башлар 1998: Гастон Башлар, *Вода и снови: огледи о имагинацији материје*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
70. Бекер 1988: Miroslav Beker, Tekst/intertekst, у Z. Marković et al. (ур.) *Intertekstualnost i intermedijalnost*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, str. 9–20.
71. Беланчић 1988: Milorad Belančić, Liotarovo shvatanje postmoderne, у: Žan-Fransoa Liotar, *Postmoderno stanje*, Novi Sad: Bratstvo–Jedinstvo, 1988, str. 111–117.
72. Белси 2010: Ketrin Belsi, *Poststrukturalizam: sasvim kratak uvod*, Beograd: Službeni glasnik.

73. Берђајев 2007: Nikolaj Berđajev, *Sudbina čovjeka u suvremenom svijetu: za razumijevanje naše epohe*. Split: Verbum.
74. Бјелица 2005: Слободан Бјелица, Организација „Уједињење или смрт!“, *Култура полиса*, год. 2, бр. 2–3 (2005), стр. 49–87.
75. Божовић 2006: Gojko Božović, Zid istorije, senke pripovedanja: priča i sudbina u „Sudbini i komentarima“, *Sarajevske sveske*, br. 13 (2006), преузето са: www.sveske.ba/en/content/zid-istorije-senke-pripovedanja [приступљено 20. јуна 2015].
76. Божовић 2011: Гојко Божовић, Савршено сећање на причу, у: В. Вукашиновић (ур.) *Савремена српска проза*, зборник бр. 23, Трстеник: Народна библиотека „Јефимија“, стр. 11–15.
77. Боровина 2012: Јелена Боровина, Историја омеђена данашњицом: о роману „Судбина и коментари“ Радослава Петковића, *Летопис Матице српске*, год. 188, књ. 489, св. 3 (март 2012), стр. 369–386.
78. Бошковић 2010: Драган Бошковић, *Заблуде модернизма*, Београд: Службени гласник.
79. Брајовић 1993: Тихомир Брајовић, Роман и коментари [приказ: Судбина и коментари], *Књижевна реч*, год. 22, бр. 426 (10. нов. 1993), стр. 6.
80. Брајовић 2004: Тихомир Брајовић, Роман и коментари, у: Р. Петковић, *Судбина и коментари*, Београд: НИИ, Завод за уџбенике и наставна средства, 2004, стр. 379–406.
81. Брајовић 2006: Tihomir Brajović, Kratka istorija preobilja, *Sarajevske sveske*, br. 13 (2006), str. 187–213.
82. Браун 2004: Максимилијан Браун, *Српскохрватска јуначка песма*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, Вукова задужбина, Нови Сад: Матица српска.
83. Бродел 1992: Фернан Бродел, *Списи о историји*, Београд: СКЗ.
84. Бродел 1995: Fernan Brodel, *Mediteran – prostor i istorija*, Beograd: Geopoetika.
85. Бужињска, Марковски 2009: Ana Bužinjska, Mihail Pavel Markovski, *Književne teorije XX veka*, Beograd: Službeni glasnik.
86. Бут 1976: Vejn But, *Retorika proze*, Beograd: Nolit.
87. Вајт 2011: Hejden Vajt, *Metaistorija: istorijska imaginacija u Evropi osamnaestog vijeka*, Podgorica: CID.
88. Велек, Ворен 1985: Rene Velek, Ostin Voren, *Teorija književnosti*, Beograd: Nolit.
89. *Veliki slikari: život, delo i uticaji*, br. 41 (Albreht Direr), London: Maggie Calmels, 2010–2011.
90. Великић 1984: Dragan Velikić, Radoslav Petković: „Zapisi iz godine jagoda“, *Polja*, god. 30, br. 310 (decembar 1984), str. 510–511.
91. Велш 2000: Волфганг Велш, *Наша постмодерна модерна*, Нови Сад, Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
92. Витанов 1990: Risto Vitanov, Oblikovanje arhetipskih tema [prikaz: Izveštaj o kugi], *Oslobođenje*, god. 47, br. 15255 (8. decembar 1990), str. 11.
93. Владушић 1999: Слободан Владушић, У потрази за осећањем чуда [приказ: Човек који је живео у сновима], *Летопис Матице српске*, год. 175, књ. 463, св. 3 (март 1999), стр. 372–375.
94. Владушић 2006: Слободан Владушић, О есеју говорећи [приказ: О Микеланђелу говорећи], *Летопис Матице српске*, год. 182, књ. 478, св. 5 (новембар 2006), стр. 1015–1018.
95. Владушић 2012: Slobodan Vladušić, *Crnjanski, Megalopolis*, Beograd: Službeni glasnik.
96. Во 2001: P. Waugh, *Metafiction: the theory and practice od self-conscious fiction*, London, New York: Routledge.

97. Врбавац 2011: Јасмина Врбавац, Трагање за алтернативном историјом у делу Радослава Петковића, у: В. Вукашиновић (ур.) *Савремена српска проза*, зборник бр. 23, Трстеник: Народна библиотека „Јефимија“, стр. 17–25.
98. Вукадиновић 1984: Миљурко Вукадиновић, Три пута о фантастици, у: *Књижевност и фантастика*, Нови Пазар: Народни музеј, стр. 66–70.
99. Вучинић 2006: Срђан Вучинић, Рађање кентаура [приказ: О Микеланђелу говорећи], *Београдски књижевни часопис*, год. 2, бр. 4 (15. септембар 2006), стр. 178–180.
100. Вучковић 1999: Radovan Vučković, Priče o snovima, у: R. Petković, *Čovek koji je živeo u snovima*, Београд: Stubovi kulture, Vrbas: Vitalova književna fondacija, 1999, стр. 173–178.
101. Гаспаров 2000: Михаил Леонович Гаспаров, Поетика, у: Г. Тешић (прир.) *Поетика: теорија и историја појма*, Београд: Народна књига – Алфа, стр. 91–125.
102. Гиљен 1982: Klaudio Giljen, *Književnost kao sistem*, Београд: Nolit.
103. Глушчевић 1984: Зоран Глушчевић, Књижевност и фантастика (Ритуално-магијски корени фантастике), у: *Књижевност и фантастика*, Нови Пазар: Народни музеј, 1984, стр. 21–26.
104. Гордић Петковић 2000: Vladislava Gordić Petković, *Korespondencija: tokovi i likovi postmoderne proze*, Novi Sad: SKC.
105. Дамјанов 2002: Sava Damjanov, Srpska postmoderna proza na kraju 20. veka, *Polja*, god. 47, br. 421 (jul–avgust 2002), стр. 73–77.
106. Дамјанов 2004: Сава Дамјанов, Српска фантастика од средњег века до постмодерне, предговор у: *Постмодерна српска фантастика*, Нови Сад: Дневник, 2004, стр. 5–28.
107. Дамјанов 2011: Сава Дамјанов, *Вртови нестварног*, Београд: Службени гласник.
108. Дамјанов 2012: Сава Дамјанов, *Шта то беше српска постмодерна?*, Београд: Службени гласник.
109. Делић 1999: Jovan Delić, Petkovićev *Čovek koji je živeo u snovima* u komparativnom kontekstu, у R. Petković, *Čovek koji je živeo u snovima*, Београд: Stubovi kulture, Vrbas: Vitalova književna fondacija, 1999, стр. 179–184.
110. Деретић 1969: Јован Деретић, *Доситеј и његово доба*, Београд: Филолошки факултет.
111. Деретић 2007: Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Зрењанин: Sezam Book.
112. Деспић 1998: Đorđe Despić, Protejska svest motiva, *Reč*, 5, 52 (1998), стр. 111–113.
113. Деспић 2009: Đorđe Despić, Mistični romaneskni mauzolej, *Polja*, god. 54, br. 456 (mart–april 2009), стр. 160–163.
114. Долежел 2008: Lubomir Doležel, *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*, Београд: Službeni glasnik.
115. Егерић 2005: Мирослав Егерић, *Пропланци и магновења*, Бачка Паланка: Књижевни клуб „Дис“.
116. Епштејн 1997: Михаил Епштејн, *Есеј*, Београд: Народна књига – Алфа.
117. Епштејн 1998: Михаил Епштејн, *Постмодернизам*, Београд: Zepeter book world.
118. Ероколино 2016: Stefano Erkolino, Enciklopedijski modus u modernističkoj i postmodernističkoj prozi, *Polja*, god. 61, br. 497 (januar–februar 2016), стр. 128–140.
119. Живановић 2013: Дуња Живановић, Византија као утопијски конструкт у поезији В. Б. Јејтса, у: Д Бошковић (ур.) *Византија у (српској) књижевности и култури од средњег века до двадесет и првог века*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 323–329.
120. Живковић 2010: Душан Живковић, Појам интертекстуалности, *Наслеђе*, год. 7, бр. 16 (2010), стр. 267–287.

121. Живковић 2023: Нина Живковић, Ступање на песак: историја и имагинирање у делу Радослава Петковића, предговор у: *Радослав Петковић*, приређена проза, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, стр. 7–24.
122. Жилсон 1997: Етјен Жилсон, *Филозофија у средњем веку*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
123. Жмегач 1987: Viktor Žmegač, *Povijesna poetika romana*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
124. Зејак 1990: Божидар Зејак, Ријеч о издвојеним људима [приказ: Извештај о кући], *Побједа*, год. 46, бр. 8725 (17. март 1990), стр. 10.
125. Ивановић 1994: Радомир Ивановић, Шифра говора [приказ: Судбина и коментари], *Побједа*, год. 51, бр. 10130 (19. фебруар 1994), стр. 9.
126. Иглтон 1997: Тери Иглтон, *Илзузије постмодернизма*, Нови Сад: Светови.
127. Илић 1999: Павле Илић, *Призови и одзиви: књижевне студије и огледи*, Нови Сад: Змај.
128. Јамблих 2012: Jamblih, *Pitagorin život*, Beograd: Dereta.
129. Јанкелевич 2017: Vladimir Jankelevič, *Smrt*, Beograd: Orion Art.
130. Јевтовић 1986: Branislava Jevtović, *Filozofija dvosmisla* [prikaz: Senke na zidu], *Delo*, год. 32, књ.32, бр. 1–2 (јануар–фебруар 1986), стр. 96–100.
131. Јевтовић 1990: Бранислава Јевтовић, Радослав Петковић: Извештај о кући, *Књижевна реч*, 19, 360 (1990), стр. 21.
132. Јевтовић 1994: Бранислава Јевтовић, Церемоније света [приказ: Судбина и коментари], *Књижевност*, год. 48, књ. 99, бр. 7–9 (1994), стр. 752–767.
133. Јерков 1992а: Александар Јерков, Постмодерно доба српске прозе, у: *Антологија српске прозе постмодерног доба*, Београд: СКЗ, 1992, стр. 5–61.
134. Јерков 1992б: Aleksandar Jerkov, *Nova tekstualnost: ogledi o srpskoj prozi postmodernog doba*, Podgorica: Oktoih, Nikšić: Unireks.
135. Јерков 1993а: Савремена српска проза – енигма постмодерне и после [разговор водио Михајло Пантић], *Летопис Матице српске*, год. 169, књ. 451, св. 2–3 (фебруар–март 1993), стр. 356–413.
136. Јерков 1993б: Aleksandar Jerkov, *Priča koja se zove život* (prikaz: Sudbina i komentari), *Vorba*, год. 71, бр. 364 (30. decembar 1993), стр. II.
137. Јерков 1996: Александар Јерков, Оглед о спознајном интересу историјског романа, у: М. Матицки (ур.) *Историјски роман*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Сарајево: Институт за књижевност, стр. 433–445.
138. Јерков 2011: Александар Јерков, Од књижевног византизма до сусрета са самим собом: поетика пропасти, у: В. Вукашиновић (ур.) *Савремена српска проза*, зборник бр. 23, Трстеник: Народна библиотека „Јефимија“, стр. 91–101.
139. Јеротић 1989: Владета Јеротић, Компензаторна и стваралачка улога имагинативног у животу човека, у: П. Палавестра (прир.) *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, Београд: САНУ, стр. 33–40.
140. Јованов 1999: Svetislav Jovanov, *Rečnik postmoderne: sa uputstvima za radoznale čitaoce*, Beograd: Geopoetika.
141. Јовановић 1985: Aleksandar Jovanović, *Neka bude svetlost ili kino-operater kao stvaralac sveta* [prikaz: Senke na zidu], *Savremenik*, год. 31, књ. 2, бр. 12 (1985), стр. 649–654.
142. Јоковић 2002: Мирољуб Јоковић, *Онтолошки пејзаж постмодерног романа*, Београд: Просвета.
143. Јуван 2011: Marko Juvan, *Nauka o književnosti u rekonstrukciji: uvod u savremene studije književnosti*, Beograd: Službeni glasnik.
144. Јуван 2013: Marko Juvan, *Intertekstualnost*, Novi Sad: Akademska knjiga.
145. Кајзер 1973: Волфганг Кајзер, *Језичко уметничко дело*, Београд: СКЗ.

146. Кајоа 1978: Rože Кајоа, *Od bajke do naučne fantastike*, u: M. Drndarski (прir.) *Narodna bajka u modernoj književnosti*, Beograd: Nolit, str. 69–75.
147. Калер 2011: Džonatan Kaler, *Pretpostavka i intertekstualnost*, *Polja*, LVI, br. 467 (januar–februar 2011), str.102–114.
148. Канић 2013а: Марина Канић, *Византија у српској постмодернистичкој прози (Борислав Пекић, Милорад Павић, Горан Петровић и Радослав Петковић)*, докторска дисертација, Београд, 2013.
149. Канић 2013б: Марина Канић, *Историјски подтекст романа „Савршено сећање на смрт“ Радослава Петковића*, у: Д. Бошковић (ур.) *Византија у (српској) књижевности и култури од средњег до двадесет и првог века*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 173–186.
150. Квас 2009: Корнелије Квас, *Услови истинитости песничког дела*, *Анали Филолошког факултета*, књ. XXI (2009), стр. 9–19.
151. Квас 2011: Kornelije Kvas, *Istina i poetika*, Novi Sad: Akademska knjiga.
152. Квас 2012: Kornelije Kvas, *Ћинјенићна истина и истина фикције (Ručak kod Oblonskih u Tolstojevom romanu Ana Karenjina)*, *Anali Filološkog fakulteta*, књ. 24, sv. 1 (2012), стр. 29–50.
153. Киш 1990: Danilo Kiš, *Gorki talog iskustva*, Beograd : BIGZ : SKZ : Narodna knjiga.
154. Коволик 2012: Eva Kowollik, *Geschichte und Narration. Fiktionalisierungsstrategien bei Radoslav Petković, David Albahari und Dragan Velikić*, Berlin: Li. Verlag.
155. Ковач 1996: Никола Ковач, *Искуства историје и роман*, у: М. Матицки (ур.) *Историјски роман*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Сарајево: Институт за књижевност, стр. 223–231.
156. Кољевић 1996: Светислав Кољевић, *Сеобе у контексту модерног историјског романа*, у: М. Матицки (ур.) *Историјски роман*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Сарајево: Институт за књижевност, стр. 131–144.
157. Коплстон 2015: Frederik Koplston, *Istorija filozofije, tom 1, Grčka i Rim*, Beograd: Dereta.
158. Кордић 1986: Radoman Kordić, *Realnost označitelja [izveštaj: Senke na zidu]*, *Polja*, god. 32, br. 332 (oktobar 1986), str. 399–401.
159. Кордић 1990: Radoman Kordić, *Postmodernizam, označitelj, istorija [prikaz: Izveštaj o kugi]*, *Polja*, god. 36, br. 377/378 (jul–avgust 1990), str. 295–297.
160. Кордић 1993: Radoman Koridć, *Priča koje nema [prikaz: Sudbina i komentari]*, *Treći program*, br. 96–99 (1993), str. 97–121.
161. Лазаревић ди Ђакомо 2015: Персида Лазаревић ди Ђакомо, *Чаробни стрелац или срећа савршеног сећања на смрт*, у: Д. Бошковић (ур.) *Срећа*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 141–152.
162. Лахман 1988: Renate Lahman, *Intertekstualnost kao konstrukcija smisla (Petrograd Andreja Belog i „tuđi“ tekstovi)*, u: Z. Marković et al. (ur.) *Intertekstualnost i intermedijalnost*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 1988, str. 75–108.
163. Лахман 2009: Ренате Лахман, *Дискурсы фантастического*, Москва: Новое литературное обозрение.
164. Лешић 2008: Zoran Lešić, *Teorija književnosti*, Beograd: Službeni glasnik.
165. Лиотар 1988: Žan-Fransoa Liotar, *Postmoderno stanje*, Novi Sad: Bratstvo–Jedinstvo.
166. Ломпар 1996: Мило Ломпар, *Црњански и коментари: Радослав Петковић*, *Реч*, год. 3, бр. 28 (1996), стр. 87–101.
167. Ломпар 2010: Мило Ломпар, *Његошево песништво*, Београд: СКЗ.
168. Лотман 1976: Jurij Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Beograd: Nolit.

169. Лотман 2004: Јуриј Лотман, *Семиосфера: у свету мишљења: човек, текст, семиосфера, историја*, Нови Сад: Светови.
170. Лукач 1958: Đerđ Лукач, *Istorijski roman*, Београд: Кultura.
171. Лукић 1994: Јасмина Лукић, Прича и историја, *Књижевне новине*, год. 46, бр. 882 (15.3.1994), стр. 8.
172. Марковић 2014: Нина Марковић, Фантастика у приповеткама Иве Андрића, у: Д. Бошковић, М. Ковачевић (ур.) *Савремена проучавања језика и књижевности: зборник радова са V научног скупа младих филолога Србије*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 155–165.
173. Марковић 2017а: Нина Марковић, Постмодернистичка светлост у бунару прошлости: Истина прошлости и човека у историји у роману *Судбина и коментари* Радослава Петковића, *Узданица*, XIV/1 (2017), стр. 181–195.
174. Марковић 2017б: Нина Марковић, Однос историјске стварности и фикције у роману *Сенке на зиду* Радослава Петковића, у: М. Кулић (ур.) *Наука и слобода*, зборник радова са научног скупа, књ. 11, том 1, Пале: Филозофски факултет, стр. 487–501.
175. Марковић 2019а: Нина Марковић, Идеја о путовању душе у роману *Савршено сећање на смрт* Радослава Петковића, у: Д. Бошковић, Ч. Николић (ур.) *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са XIII међународног научног скупа, Бебе*, том 2, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 649–662.
176. Марковић 2019б: Нина Марковић, Један могући туристички водич – *О Микеланђелу говорећи* Радослава Петковића, у: Д. Бошковић, М. Ковачевић (ур.) *Брендрави у књижевности, језику и уметности*, зборник радова са научног округлог стола, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 257–269.
177. Марковић 2019в: Нина Марковић, Море као/и гробље у прози Радослава Петковића, у: Д. Бошковић (ур.) *Гробља: Књижевно-културна материјализација смрти*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 405–415.
178. Марковић 2020а: Хришћанска мисао и проза Радослава Петковића – о човеку као палом бићу, *Црквене студије*, бр. 17 (2020), стр. 373–385.
179. Марковић 2020б: Нина Марковић, Зашто Петковићеви јунаци (не) пију?, у: Д. Бошковић, М. Ковачевић (ур.) *Брендрави јела и пића: књижевност, језик, уметност, култура*, зборник радова са научног округлог стола, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 73–83.
180. Марковић 1985: Предраг Марковић, Млада српска књижевност, *Поља*, год. 31, бр. 312/313 (фебруар–март 1985), стр. 88–95.
181. Мартинов 2009: Златоје Мартинов, Роман који се не да препричати [приказ: Савршено сећање на смрт], *Багдада*, год. 51, бр. 480 (април–јун 2009), стр. 371–374.
182. Марчетић 2003: Adrijana Marčetić, *Figure pripovedanja*, Београд: Narodna knjiga, Alfa.
183. Марчетић 2009: Adrijana Marčetić, *Istorija i priča*, Београд: Zavod za udžbenike.
184. Матовић 2013: Тијана Матовић, Византија у делу Радослава Петковића: путеви ка историји као изналагање себе, у: Д. Бошковић (ур.) *Византија у (српској) књижевности и култури од средњег до двадесет и првог века*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 187–196.
185. Мекхејл 1989: Brajan Mekhejl, Postmodernistička proza (1), *Delo*, knj. 35, br. 4/5 (1989), str. 275–295.
186. Мекхејл 1996: Brajan Mekhejl, Neke ontološke pretpostavke fikcije, *Reč*, br. 28 (1996), str. 105–119.
187. Мекхејл 2004: Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London, New York: Routledge.
188. Микић 1990: Радивоје Микић, Признање и обавеза [Реч на додели Андрићеве награде], *Књижевне новине*, год. 43, бр. 806 (15. октобар 1990), стр. 13.

189. Микић 1999: Radivoje Mikić, *Ideja i priča* [prikaz: Čovek koji je živeo u snovima], *Knjige*, год. 1, бр. 3 (март 1999), стр. 19.
190. Морен 1981: Edgar Moren, *Čovek i smrt*, Београд: BIGZ.
191. Морети 1999: Franco Moretti, *Atlas of the European Novel: 1800–1900*, London: Verso.
192. Мрвош 1994: Богдан Мрвош, Лакоћа приповедања [приказ: Судбина и коментари], *Свеске*, год. 6, бр. 19 (март 1994), стр. 97–100.
193. Недић 2001а: Марко Недић, Два фрагмента о Судбини и коментарима Радослава Петковића, *Књижевне новине*, год. 53, бр. 1027–1030 (1. II – 1. III 2001), стр. 12.
194. Недић 2001б: Марко Недић, Доживљај историје у Судбини и коментарима Радослава Петковића, у: *Књижевност и историја IV, Историјски роман код Словена*, зборник радова са научног скупа, Ниш, стр. 263–275.
195. Недић 2011: Марко Недић, Радослав Петковић у контексту имагологије, у: В. Вукашиновић (ур.) *Савремена српска проза*, зборник бр. 23, Трстеник: Народна библиотека „Јефимија“, стр. 27–36.
196. Никчевић 1994: Желидраг Никчевић, Преекспонирано [приказ: Судбина и коментари], *Летопис Матице српске*, год. 170, књ. 454, св. 3 (септембар 1994), стр. 369–372.
197. Новак Бајцар 2009: Силвија Новак-Бајцар, Готска хроника као енциклопедија смрти, у: П. Пијановић, А. Јерков (ур.) *Поетика Борислава Пекића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Службени гласник, стр. 211–221.
198. Новак Бајцар 2015а: Silviја Novak Bajcar, *Маре времена: српска постмодернистичка проза пред изазовима епохе*, Београд: Службени гласник.
199. Новак Бајцар 2015б: Силвија Новак Бајцар, Гусари, бродови и море (Историја у прози Радослава Петковића), *Летопис Матице српске*, год. 191, књ. 495, св. 5 (мај 2015), стр. 654–670.
200. Обрадовић 2004: Тијана Обрадовић, Интертекстуалност као поетички елемент у делима Радослава Петковића, *Књижевна историја*, XXXVI, 122–123 (2004), стр. 105–128.
201. Ораић 1988: Dubravka Oraić, Citatnost: eksplicitna intertekstualnost, у: Z. Marković et al. (ur.) *Intertekstualnost i intermedijalnost*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, стр. 121–156.
202. Орлић 1994: Милан Орлић, Коментари, судбине, блажени [приказ: Судбина и коментари], *Свеске*, год. 6, бр. 19 (март 1994), стр. 101–105.
203. Павић 1984: Милорад Павић, Хазарски ћуп и друга лажна сећања, *Књижевност и фантастика*, Нови Пазар: Народни музеј, стр. 10–16.
204. Павковић 1992: Васа Павковић, Покушај типологије младе српске прозе, *Зборник излагања са Осмих књижевних сусрета „Савремена српска проза“, 1–2. новембар 1991, Трстеник*, Трстеник: Народна библиотека Радничког универзитета, стр. 81–88.
205. Павковић 1993: Васа Павковић, Савремена проза – енигма постмодерне и после [разговор водио Михајло Пантић], *Летопис Матице српске*, 451, 169, 2–3 (1993), стр. 356–413.
206. Павковић 1996: Васа Павковић, *Пут у Двиград и Судбина и коментари* Радослава Петковића: о проблематици континуитета идеја, *Књижевна критика*, год. 27, (зима/пролеће 1996), стр. 131–136.
207. Павковић 1997: Vasa Pavković, *Kritički tekstovi: savremena srpska proza*, Београд: Prosveta.
208. Павловић 1997: Бранко Павловић, *Пресократска мисао*, Београд: Плато.
209. Палавестра 1983: Предраг Палавестра, *Критичка књижевност: алтернатива постмодернизма*, Београд: „Вук Караџић“.

210. Палавестра 1989: Предраг Палавестра, Одлике српске фантастике, у: П. Палавестра (прир.) *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, Београд: САНУ, стр. 9–31.
211. Пантић 1987: Михајло Пантић, *Александријски синдром: есеји и критике из савремене српске и хрватске прозе*, Београд: Просвета.
212. Пантић 1992: Михајло Пантић, Тезе за поетички каталог прозе осамдесетих, *Књижевност*, год. 47, књ. 97, св. 8/9/10 (1992), стр. 1330–1335.
213. Пантић 1993: Михајло Пантић, Puzzle, *Летопис Матице српске*, год. 169, књ. 451, бр. 2–3 (фебруар–март 1993), стр. 331–336.
214. Пантић 1994: Михајло Пантић, Прича из врта са стазама које се рачвају [приказ: Судбина и коментари], *Књижевне новине*, год. 46, бр. 882 (1994), стр. 8.
215. Пантић 1998: Михајло Пантић, *Киш*, Нови Сад: Светови, Београд: Књига-комерц.
216. Пантић 1999: Михајло Пантић, *Александријски синдром 3: огледи и критике о савременој српској прози*, Нови Сад: Матица српска.
217. Паовица 1994: Марко Паовица, Српска постмодернистичка проза у огледалу књижевне критике, поетолошке рефлексije и аутопоетичке свести, *Летопис Матице српске*, год. 170, књ. 454 (6.12.1994), стр. 881–912.
218. Пекић 1993: Borislav Pečić, *Vreme reči*, Beograd : BIGZ : Srpska književna zadruga.
219. Петковић 1999: Novica Petković, *Stvarno i prividno*, у: R. Petković, *Čovek koji je živeo u snovima*, Beograd: Stubovi kulture, Vrbas: Vitalova književna fondacija, 1999, str. 167–172.
220. Петковић 2000: Новица Петковић, Поетика српске књижевности: предмет и сврха проучавања, у: Г. Теших (прир.) *Поетика: теорија и историја појма*, Београд: Народна књига – Алфа, стр. 127–144.
221. Писарев 1985: Ђорђе Писарев, Млада српска књижевност, *Поља*, год. 31, бр. 312/313 (фебруар–март 1985), стр. 88–95.
222. Платон 2006: Platon, *Dela*, Beograd: Dereta.
223. Погачић 1990: Vladimir Pogачić, *Nemi svedoci*, Beograd: Naučna knjiga.
224. Половина 2008: Nataša Polovina, Na podobije internetu, *Polja*, god. 53, br. 452 (jul–avgust 2008), str. 155–157.
225. Попов 1990: Јован Попов, Читање као детекција [приказ: Извештај о куги], *Летопис Матице српске*, год. 166, књ. 455, св. 5 (мај 1990), стр. 823–825.
226. Потих 1996: Душица Потих, Историја и идеал у романима Милоша Црњанског, у: М. Матицки (ур.) *Историјски роман*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Сарајево: Институт за књижевност, стр. 329–339.
227. Принс 2011: Džerald Prins, *Naratološki rečnik*, Beograd: Službeni glasnik.
228. Проп 1982: Vladimir Prop, *Morfologija bajke*, Beograd: Prosveta.
229. Радовановић 2017: Ђорђе Радовановић, Онтолошка слика самоубиства у романима *Зли дуси* Ф. М. Достојевског и *Роман о Лондону* Милоша Црњанског, *Наслеђе*, бр. 37 (2017), стр. 147–159.
230. Радовић 2013: Srđan Radović, *Grad kao tekst*, Beograd: Biblioteka XX vek.
231. Радоњић 2016: Goran Radonjić, *Fikcija, metafikcija, nefikcija*, Beograd: Službeni glasnik.
232. Радосављевић 1999: Ivan Radosavljević, Zbirka nerešenih zadataka iz egzistencije, у: Ivan Radosavljević, *Budno oko: iz savremene srpske proze*, Novi Sad: Matica srpska, 1999, str. 10–24.
233. Радуловић 1991: Милан Радуловић, Обнова традиције: један поглед на српску савремену прозу, *Летопис Матице српске*, 167, 448 (5. новембар 1991), стр. 639–668.
234. Радуловић 2009: Marko Radulović, Na granici postmodernog i trivijalnog [prikaz: Savršeno sećanje na smrt], *Ulaznica*, god. 42, br. 214–217 (jul 2009), str. 194–200.

235. Ређеп 2004: Јелка Ређеп, *Генеа Хроника грофа Ђорђа Бранковића*, Нови Сад: Прометеј.
236. Рикер 1981: Pol Riker, *Živa metafora*, Zagreb: GZH.
237. Рикер 1993: Pol Riker, *Vreme i priča*, први том, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
238. Рикер 2004: Pol Riker, *Sopstvo kao drugi*, Београд: Јасен.
239. Римон-Кенан 2007: Šlomit Rimon-Kenan, *Narativna proza. Savremena poetika*, Београд: Народна књига – Алфа.
240. РКТ 2001: *Rečnik književnih termina*, ur. Dragiša Živković, Бања Лука: Romanov.
241. РКТ 2007: *Rečnik književnih termina*, uredila Tanja Popović, Београд: Logos Art.
242. Росић 2008: Татјана Росић, Трг тела или Историја лицем у лице с естетиком: покушај поновног цитирања Југославије у романима *Пут у Двиград* Радослава Петковића и *Via Pula* Драгана Великића, у: Г. Тешић (ур.) *Теорија – естетика – поетика*, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 375–384.
243. Русенквист 2014: Јан Улуф Русенквист, *Византијска књижевност: од 6. века до пада Цариграда 1453*, Лозница: Карпос.
244. Савић 1993: Милисав Савић, Савремена српска проза – енигма постмодерне и после [разговор водио Михајло Пантић], *Летопис Матице српске*, год. 169, књ. 451, св. 2–3 (фебруар–март 1993), стр. 356–413.
245. Сегре 2000: Чезаре Сегре, Поетика, у: Г. Тешић (прир.) *Поетика: теорија и историја појма*, Београд: Народна књига – Алфа, стр. 53–88.
246. Симић 2009: Растко Симић, Once Out of Nature, *Београдски књижевни часопис*, год. 5, бр. 14 (2009), стр. 211–214.
247. Солар 1979: Milivoj Solar, *Moderna teorija romana*, Београд: Nolit.
248. Солар 1988: Milivoj Solar, *Roman i mit: književnost, ideologija, mitologija*, Zagreb: August Cesarec.
249. Станојевић 1985: Добривоје Станојевић, Млада српска књижевност, *Поља*, год. 31, бр. 312/313 (фебруар–март 1985), стр. 88–95.
250. Стевановић 1990: Татјана Стевановић, Чекајући Андерсена [приказ: Извештај о куги], *Књижевна критика*, год. 21, бр. 2 (март–април 1990), стр. 160–165.
251. Тасић 2012: Milan Tasić, Pogovor, у: Jamblich, *Pitagorin život*, Београд: Dereta, 2012, str. 147–163.
252. Татакис 2002: Василије Татакис, *Византијска философија*, Београд: Јасен, Никшић: Српско друштво за хеленску философију и културу.
253. Татаренко 2009: Ала Татаренко, Готске игре уз пратњу свирале: Пекићев књижевни дијалог са Кишом, у *Поетика Борислава Пекића: преплитање жанрова*, Београд: Службени гласник, стр. 197–210.
254. Татаренко 2013а: Ала Татаренко, *Поетика форме у прози српског постмодернизма*, Београд: Службени гласник.
255. Татаренко 2013б: Ala Tatarenko, Ime i lice Sredozemlja: *Sudbina i komentari Radoslava Petkovića kao mediteranski roman, Acqua alta: mediteranski pejzaži u modernoj srpskoj i italijanskoj književnosti*, Београд: Institut za književnost i umetnost, str. 721–738.
256. Теодоровић 2011: Јасмина Теодоровић, *Постмодернистичке хетеротопије, Књижевна историја*, год. 43, бр. 143/144 (2011), стр. 353–365.
257. Тодоров 1987: Svetan Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, Београд: Rad.
258. Тодоров 2000а: Цветан Тодоров Поетика, у Г. Тешић (ур.) *Поетика: теорија и историја појма*, Београд: Народна књига, Алфа, 2000, стр. 9–22.
259. Тодоров 2000б: Цветан Тодоров, Поетика: термилошка одредница, у Г. Тешић (ур.) *Поетика: теорија и историја појма*, Београд: Народна књига, Алфа, стр. 41–49.

260. Томасовић 1996: Мирко Томасовић, Тајна зла и греха у светлости Православља (Библијско-светоотачко учење о суштини зла и греха), *Теолошки погледи*, год. 28, бр. 1–4, стр. 37–56, преузето са <https://teoloskipogledi.spc.rs/files/pdfs/1996/1-4/37-56.pdf> [приступљено 6. октобра 2019].
261. Томашевић 2004: Boško Tomašević, Tokovi proze: srpska književnost poslednje decenije 20. v., *Polja*, god. 49, br. 425 (januar-februar 2004), str. 91–97.
262. Успенски 1979: Boris A. Uspenski, *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*, Beograd: Nolit.
263. Фуко 2005: Mišel Fuko, Друга места, u: *Mišel Fuko (1926–1984–2004)*, hrestomatija, Novi Sad: Vojvođanska sociološka asocijacija, str. 29–37.
264. Фуга, Вијанело 2015: Gvido Fuga, Rafaele Vijanelo, *Tajna Venecija Korta Maltezea: magične i skrivene rute*, Beograd: Centar za izučavanje Tradicije Ukronija.
265. Хамбургер 1982: Kete Hamburger, *Istina i estetska istina*, Sarajevo: Svjetlost.
266. Харви 1996: Дејвид Харви, Постмодернизам, *Књижевна критика*, год. 27 (лето/јесен 1996), стр. 13–33.
267. Хачион 1996: Linda Наџион, *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, Novi Sad: Svetovi.
268. Хачион 2002: Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London, New York: Routledge.
269. Човић 2004: Бранимир Човић, Црњански и Радослав Петковић: „Роман о Лондону“ према „Судбини и коментарима“, *Стил*, бр. 3 (2004), стр. 369–379.
270. Шапоња 1990: Nenad Šaponja, Izvesnost, priče, *Polja*, god. 36, br. 375–376 (maj–jun 1990), str. 244.
271. Шапоња 1997: Ненад Шапоња, *Бедекер сумње: 13 савремених прозних писаца*, Београд: Просвета.
272. Шевалије, Гербран 2003: Jean-Louis Chevalier, Alain Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Vanja Luka: Romanov.
273. Шефер 2001: Žan-Mari Šefer, *Zašto fikcija?*, Novi Sad: Svetovi.
274. Шоп 1995: Љиљана Шоп, Мимо буке и беса [приказ: Оглед о мачки], *НИН*, бр. 2325 (1995), стр. 45.
275. Штанцл 1987: Франц К. Штанцл, *Типичне форме романа*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.

Електронски извори

276. Архимандрит Рафаил Карелин, *Тајна спасења*, Москва, 2002, преузето са <http://www.tolmach.org/Tajna%20spasenja.pdf> [приступљено 24. септембра 2019].
277. „Безбројне линије безбројних могућности“, интервју са Радославом Петковићем, преузето са: <https://www.vreme.com/kultura/bezbrojne-linije-bezbrojnih-mogucnosti/> [приступљено 15. маја 2019].
278. Баздуљ, Мухарем, „Змај прати дечака: политички есеји Мирослава Крлеже“, <https://www.vreme.com/kultura/zmaj-prati-decaka/> [приступљено 20. септембра 2020].
279. „Велика уметност мотивише емоције и размишљања“, интервју са Радославом Петковићем, преузето са: <https://p-portal.net/radoslav-petkovic-velika-umetnost-motivise-emocije-i-razmisljanja/> [приступљено 12. маја 2019].
280. Ђакон Георгије Максимов, *Зашто живети по заповестима? – или три заблуде о хришћанском животу*, преузето са <https://svetosavlje.org/zasto-ziveti-po-zapovestima-ili-tri-zablude-o-hriscanskom-zivotu/> [приступљено 24. септембра 2019].
281. Емисија „Књижевни дијалог: Радослав Петковић“, <https://www.youtube.com/watch?v=RFCTsE5Puc> [приступљено 14. маја 2019].

282. Емисија „Вавилон“, гост Радослав Петковић, <https://www.youtube.com/watch?v=Rg4yIeeTgys> [приступљено 23. септембра 2022].
283. Интервју са Радославом Петковићем, <https://www.youtube.com/watch?v=VxFQbZF3EpU> [приступљено 15. октобра 2021]
284. „Књижевност и историја“, интервју са Радославом Петковићем [приступљено 20. маја 2019] <https://www.vreme.com/kultura/knjizevnost-i-istorija/>
285. Св. Јустин Ћелијски, Велимир Хаци-Арсиф, *Тајне вере и живота (основно богословље)*, интернет издање објављено 22. новембра 2005, преузето са <https://svetosavlje.org/tajne-vere-i-zivota-osnovno-bogoslovlje/> [приступљено 6. октобра 2019]
286. Свештеномученик Иларион Тројицки, *Хришћанства нема без Цркве!*, интернет издање објављено 14. маја 2008, преузето са <https://svetosavlje.org/hriscanstva-nema-bez-crkve/> [приступљено 24. септембра 2019].
287. „Сви моји јунаци су путници“, интервју са Радославом Петковићем, преузето са: <https://www.laguna.rs/laguna-bukmarker-radoslav-petkovic-svi-moji-junaci-su-putnici-unos-1048.html> [приступљено 12. маја 2019].
288. Савковић, Нада, Боравак Доситеја Обрадовића у Трсту, преузето са: <https://italia.rastko.net/delo/13711> [приступљено 28. јуна 2015].
289. Худиев, Сергеј, „Верујем“ – како ове речи схвата хришћанин? – или три заблуде о хришћанском животу, преузето са <https://svetosavlje.org/verujem-kako-ove-reci-shvata-hriscanin-ili-tri-zablude-o-hriscanskom-zivotu/> [приступљено 24. септембра 2019].
290. http://srpskaenciklopedija.org/doku.php?id=%D1%98%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BD_%D1%80%D0%B8%D0%B7%D0%BD%D0%B8%D1%9B [приступљено 26. јуна 2015].
291. <https://www.novolist.hr/nl/rodendan-novog-lista-sloboda-rijeci-i-sloboda-misli-vec-112-godina> [приступљено 25. јануара 2020].
292. <http://www.artnit.net/paleta/item/402-albert-direr-vitez,-smrt-i-%C4%91avo.html> [тумачење Дирерових гравира, приступљено 20. децембра 2022]

Биографија аутора

Нина (Бобан) Живковић рођена је 1.11.1988. године у Ћуприји. Основну школу и гимназију завршила је у Јагодини. Дипломирала је 2012. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду, на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима. Мастер студије на истој катедри (студијски програм Српска књижевност) завршила је 2013. године. Докторске академске студије на Филолошком факултету Универзитета у Београду (студијски програм Језик, књижевност, култура, модул Српска књижевност) уписала је 2014. године, и 2019. пријавила тему докторске дисертације „Поетика прозе Радослава Петковића“.

Од 2015. године ради као асистент за ужу научну област Књижевност са методиком наставе на Факултету педагошких наука Универзитета у Крагујевцу.

Године 2018. укључена је у рад пројекта Министарства просвете, науке и технолошког развоја *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски, глобални оквир* (шифра 178018).

Учествовала је у раду истраживачког тима научног пројекта *Лирски, хумористички и сатирички свијет Бранка Ћопића* Института за славистику „Карл Франц“ Универзитета у Грацу и Народне и универзитетске библиотеке Републике Српске у Бањалуци. Такође, учествовала је у раду међународног студентског пројекта *Нови славистички хоризонти*.

Коаутор је публикације *Од мушке учитељске школе до Факултета педагошких наука у Јагодини*, која је објављена 2015. године, и приређивач изабране прозе Радослава Петковића, коју је 2023. године објавио Издавачки центар Матице српске.

Учесник је домаћих и међународних научних конференција. Објављује радове у књижевној периодици и зборницима.

Области њеног интересовања су српска књижевност, теорија књижевности и књижевност за децу.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора _____ Нина Б. Живковић _____

Број досијеа _____ 14009/Д _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

_____ „Поетика прозе Радослава Петковића“ _____

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација ни у целини ни у деловима није била предложена за стицање дипломе студијских програма других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, 27.3.2023.



Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Нина Б. Живковић

Број досијеа 14009/Д

Студијски програм Језик, књижевност, култура

Наслов рада „Поетика прозе Радослава Петковића“

Ментор проф. др Михајло Пантић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, 27.3.2023.

Нина Живковић

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„Поетика прозе Радослава Петковића“

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду, и доступну у отвореном приступу, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла:

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, 27.3.2023.

Ивана Илићковић

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.