

САДРЖАЈ

Сажетак.....	4
Увод.....	6
1. ПРЕГЛЕД ИНТЕРТЕКСТУАЛНИХ ТЕОРИЈА.....	8
1.1. Интертекстуалност и Горан Петровић.....	16
2. <i>БИБЛИЈА И ОПСАДА</i>	20
2. 1. <i>Постање</i>	21
2. 2. <i>Израак</i>	25
2. 3. <i>Закон и мудрост</i>	27
2. 4. <i>Пророчанство</i>	30
2. 5. <i>Јеванђеље</i>	33
2. 6. <i>Апокалипса</i>	57
3. СРЕДЊОВЈЕКОВНА КЊИЖЕВНОСТ И <i>ОПСАДА</i>	62
3. 1. Псеудо-Дионисије Ареопагит.....	64
3. 2. Плетеније словес.....	73
3. 2. 1. Алитерација.....	75
3. 2. 2. Полиптотон.....	76
3. 2. 3. Парегменон.....	78
3. 2. 4. Етимолошка фигура.....	79
3. 2. 4. Параномација.....	79

3. 2. 5. Асиндет.....	80
3. 2. 6. Метафора.....	81
3. 2. 7. Алгоритија (инословије).....	83
3. 2. 8. Поређење.....	85
3. 2. 9. Антитеза (изоколон).....	87
3. 2. 10. Градација.....	88
3. 2. 11. Хипербола (лихновно.....	89
3. 2. 12. Оксиморон.....	90
3. 2. 13. Парадокс.....	91
3. 2. 14. Иронија (поруганије).....	92
3. 2. 15. Сарказам (поиграније).....	93
3. 2. 16. Символ.....	94
3. 2. 17. Лексика.....	96
3. 2. 18. Ритмична проза.....	99
3. 3. Плетеније композиције.....	100
3. 3. 1. Житије.....	101
3. 3. 2. Слово.....	107
3. 3. 3. Хроника.....	111
3. 3. 4. Родослов.....	113
3. 3. 5. Плач.....	115
3. 3. 6. Повеља.....	117

3. 3. 7. Повијест.....	119
3. 3. 8. Запис.....	121
3. 3. 9. Труверска пјесма.....	122
3. 4. Ликови.....	128
3. 4. 1. Данило Други (метанарација).....	128
3. 4. 2. Драгутин (интертекстуалност).....	142
3. 4. 3. Милутин (интермедијалност).....	150
4. ОПСАДА И КЊИЖЕВНОСТ XX ВИЈЕКА.....	165
4.1 <i>Кнез овог свијета</i> као главни лик два српска романа.....	165
4. 1. 1. Nomen (non) est omen.....	169
4. 1. 2. <i>Ни ђаво није тако црн као што се мисли</i>	175
4. 1. 3. Природа ђавола.....	180
4. 1. 4. Ђавољи пратиоци.....	184
4.2 Блашко и Ђоркан – јуродиви српске књижевности.....	189
ЗАКЉУЧАК.....	205
Summary.....	206
Цитирана литература.....	211
Коришћена литература.....	224

Сажетак

У нашој дисертацији *Интертекстуално раслојавање романа „Опсада цркве Св. Спаса“ (контекст „Библије“ и средњовјековне књижевности у настави)* указујемо на функционисање интертекстуалне методологије у настави на примјеру српског постмодернистичког романа с краја двадесетог вијека.

На почетку рада, у поглављу *Преглед интертекстуалних теорија*, дајемо кратак преглед најзначајнијих теорија интертекстуалности и потом указујемо како смо их, зависно од Петровићеве поетике, користили приликом анализе романа *Опсада цркве Св. Спаса*.

Поглавље *Опсада и „Библија“* осмишљено је преко типологије Нортропа Фраја и стога се дијели на седам потпоглавља – *стварање, излазак, закон, мудрост, пророчанство, јеванђеље, апокалипса*, унутар којих се указује на низ цитата, алузија, реминисценција и мотива потеклих из библијског текста, па стога и на формирање постмодернистичких антиטיפова наведених библијских књига у роману.

Опсада и средњовјековна књижевност најсложеније је и најразуђеније поглавље у дисертацији. У првом потпоглављу указујемо како је философија Дионисија Псеудо-Ареопагита дубински уграђена у савремени текст те се препознаје како на семантичком, тако и на стилском нивоу – отуд и наше компаративно истраживање стила *плетенија словес* средњовјековне књижевности према стилу Петровићевог романа. Посебну пажњу посветили смо композицији књиге и, самјеривши је са средњовјековним предлошцима, указали смо на постмодернистички „живот“ житија, слова, повијести, хронике, плача, записа, труверске пјесме. У посљедњем дијелу овог поглавља проучавамо ликове Данила Другог, Драгутина и Милутина и то највише преко *Даниловог зборника* који је писац обилно имао за подтекст свом роману. Лик Данила Другог уобличава се поетичким поступком метанарације, Драгутин преко житија из *Даниловог зборника*, док је Милутинов лик остварен преко интермедијалних релација постмодернистичког романа са средњовјековним фрескама.

У посљедњем поглављу, *Опсада и XX вијек*, указујемо на који начин, преко библијског и средњовјековног подтекста, *Опсада* успоставља интертекстуалне везе са књижевношћу двадесетог вијека. Преко два *неисторијска* лика, Андрије Скадрина и Блашка, односно два типа – ђавола и јуродивог – успостављају се релације са романима *На Дрини ћуприја* Иве Андрића, *Хазарски речник* Милорада Павића и *Страх и његов слуга* Мирјане Новаковић, као и са збирком прича *Божји људи* Борисава Станковића и приповијетком *Запис о даровима моје рођаке Марије* Момчила Настасијевића.

Кључне ријечи: интертекстуалност, *Опсада цркве Св. Спаса*, Библија, средњовјековна књижевност, „плетеније словес“, жанр, интермедијалност, метанарација, књижевност XX вијека, настава.

„Il n'y a pas de hors-texte.“

(„Не постоји ништа изван текста.“)

Jacques Derrida

Лежим у свакој речи по једном, у сваком

Од вас поново сахрањен за живот.

Милорад Павић

(*Епитаф, Палимпсести*)

УВОД

Тема *Интертекстуално раслојавање романа „Опсада цркве Св.Спаса“ Горана Петровића (Контекст Библије и средњовјековне књижевности у настави)* собом назначује основну проблематику наше докторске дисертације – роман *Опсада цркве Св. Спаса* Горана Петровића који ће се анализовати интертекстуалном методом и то у библијском и средњовјековном контексту као што је назначено у поднаслову.

Роман *Опсада цркве Св. Спаса* (1997) Горана Петровића је одабран за анализу најприје због његове изузетне умјетничке вриједности вишеструко потврђене позитивним приказима, као и наградом „Меша Селимовић“, те бројним издањима и преводима¹, али и због тога што је, упркос својој вриједности, ово дјело у критици недовољно проучено. Најбољи роман једног од најзначајнијих српских писаца на прелазу XX и XXI вијека, *Опсада цркве Св. Спаса*, још увијек нема обухватну интертекстуалну студију. Марина Токин је о овом роману 2010. године одбранила магистарски рад *Традиционалне*

¹ Роман *Опсада цркве Св. Спаса* је изашао у двадесет издања, шеснаест на српском језику и четири у преводу на француски, руски, шпански и македонски. Укупно узевши, све књиге Горана Петровића имале су сто издања, од чега четрдесет у преводу.

представе, веровања, ликови и облици у грађењу романа „Опсада цркве Св. Спаса“ Горана Петровића, бавећи се подтекстом народне књижевности, што је тек један сегмент у изобиљу интертекстуалних релација које Петровићево дјело остварује. Јана Алексић је у својој књизи *Опседнута прича (Поетика романа Горана Петровића)* (2013), пажњу посветила анализи различитих умјетничких особина Петровићеве прозе, гдје је интертекстуалности посвећен један дио студије. Пошто проучава четири романа (*Атлас описан небом, Опсада цркве Св. Спаса, Ситничарница „Код срећне руке“* и *Испод таванице која се љуспа*) и при том настоји да се дотакне различитих поетичких одлика његове прозе, јасно је да темељна анализа текста и интертекстуалних веза није била могућа. Са друге стране, Марина Канић у докторској дисертацији *Византија у српској постмодерној прози (Пекић, Павић, Петровић, Петковић)* (2013) проучава утемељеност византијских идеја Бога, чулног свијета према апсолутном свијету, природи душе и то у пет романа и великом броју приповједака. Учинила је то анализом мотива реликвије, средњовјековних градова под опсадом, односом хришћанства и паганства, као и лика нечастивог. Њезин је приступ проучавања *Опсаде цркве Св. Спаса* сасвим другачији од нашег интертекстуалног самјеравања са библијским и средњовјековним текстовима.

Нашом дисертацијом дали бисмо допринос перцепцији једног од најбољих српских романа с краја XX вијека, који се изучава на нашим и иностраним факултетима² и за који постоје приједлози да се уврсти у средњошколски наставни програм (Голијанин-Елез, 2007, 141–142). Као изузетан примјер постмодернистичке поетике, дјело се својим литерарним особинама које потенцирају дијалог са другим књижевним дјелима, отворило интертекстуалном проучавању као најпогоднијој методолошкој анализи.

Интертекстуалност, као једна од доминантнијих особина литературе, нарочито наглашена у периоду постмодерне, већ дуго је *мисаони модел* компаративног изучавања књижевности. Нашом дисертацијом желимо указати на то како се интертекстуалност, сем као „спознајна алатка критике“, успјешно може искористити и као иновативан метод у настави књижевности. Наведеним методом ученику се омогућава дубински улазак у ткиво текста, херметична и тешко проходна штива се боље перципирају док се наставницима

² На Филолошком факултету МГУ Ломоносов (Москва) Петровићеве романи су укључени у наставни програм (Мешцерјаков, 2005: 472).

даје прилика да при проучавању нових наставних јединица обнављају и систематизују пријашња знања, али и да их проширују и освјежавају новим интертекстуалним референцама (Turanjanin, 2010: 314).

ПРЕГЛЕД ИНТЕРТЕКСТУАЛНИХ ТЕОРИЈА

Термин *интертекстуалност* у науку је увела **Јулија Кристева** у другој половини 60-их година двадесетог вијека прерађујући бахтиновско виђење многогласја текста и стварајући једну строжу теорију о плуралитету текстова у којој посматра текст као производњу. Интертекстуалност, по њој, значи да унутар једног текста други текстови долазе у одређени однос и међусобно се неутрализују. „Reinterpretacija Bahtinovog dijaloga i Sosirovih anagrama u kontekstu □dinamizacije strukturalizma□ bili su, dakle, okvir u kom je Kristeva izvorno odredila intertekstualnost“ (Juvan, 2013: 117–118). Кристева истиче два нивоа тумачења текста – хоризонтални и вертикални. Хоризонтални повезује аутора и читаоца, а вертикални повезује текст са осталим текстовима. Пошто је сваки текст условљен већ постојећим дискурсом, при проучавању текста неопходно је окренути се ранијим текстовима како би се разумјело на који начин настају структуре текста. „U tekstu kao □mozaiku citata□ se potom, prema Kristevoj, više ne suočava jedan govoreći subjekt s drugim subjektom; bahtinovski pojam □ličnosti kao subjekta pisma□ povlači se pred □ambivalentnošću pisma□“ (Juvan, 2013: 118).

Бугарска теоретичарка, пјесникиња и феминисткиња се после, у јеку популарности, одрекла самог појма интертекстуалности, незадовољна његовим банализовањем и успостављањем једнакости са појмом утицаја из компаративне књижевности (Juvan, 2013). Његово мјесто заузима појам „транспозиције“ чију главну улогу представља „upravo (re)konfiguracija diskursa u istorijskom i društvenom kontekstu, tj. uspostavljanje i menjanje položaja, kao i perspektiva izjavnog subjekta, građenje i preoblikovanje konteksta teme izjave, odnosno denotativnog i konotativnog značenja znaka“ (Juvan, 2013: 122). Њен утицај је, међутим, био пресудан, не само за стварање овог теоријског неологизма и његово увођење у науку о књижевности, већ и на отварање једног

новог књижевно-теоријског тока који, иако у различитим мијенама и допунама, у својим основним постулатима веома добро истрајава и данас³.

Теорију интертекстуалности Јулије Кристеве свесрдно подржава њен ментор, члан умјетничко-теоријске групе *Tel Quel*, **Ролан Барт** коме популарност наведених ставова вјероватно највише дугује. Прихватајући идеје младе научнице, он их уједно примјењује у сопственом писању, а каткад их допуњава и мијења⁴. Он радикално помјера тежиште са аутора на дјело и читаоца и дефинише појам интертекста. „Nasuprot tradicionalnom pojmu *djela*, dugo – i još danas shvaćeno na, tako reći, njutnovski način, postoji traženje za novim predmetom, koji bi se postigao pomakom ili obrtanjem ranijih kategorija. Taj je predmet Tekst“ (Barthes, 1986: 182). Смисао текста није у његовом поријеклу већ у његовом одредишту – читаоцу. „Iza teksta ne postoji neko aktivan (pisac), a ispred njega neko pasivan (čitalac); nema subjekta i objekta“ (Bart, 1975: 20). Тумачити текст не значи до краја прозрети (једно) његово значење него увидјети од какве је плуралности саздан. Говорећи у свом програмском штиву *S/Z* о идеалном тексту он објашњава како је он састављен од бројних мрежа које се „међусобно играју“ и да је тај текст читава „галаксија означитеља“⁵ (Барт, 1996), док у књизи *Zadovoljstvo u tekstu* изриче „nemogućnost da se živi izvan beskrajnog teksta“ (Bart, 1975: 48). Сваки текст је интертекст, састављен од текстова који припадају ранијим културама. „*Tekst* значи *Tkanje*. No, kako se ovo tkanje uvek uzimalo za neki proizvod, jedan gotov veo, iza kojeg se drži više ili manje skriven smisao (istina), mi sada u ovom tkanju naglašavamo generativnu ideju da se tekst sačinjava, izrađuje većitim pletenjem. Izgubljen, u ovom tkanju, ovoj teksturi – subjekt se oslobađa u njemu poput pauka koji se i sam rastvara u graditeljskom izlučivanju svoje mreže. Ako bismo voleli neologizme, mogli bismo teoriju teksta da definišemo kao *hifologiju* (hyphos je tkanje i paučina)“ (Bart,

³ „Kristeva je intertekstualnost, koju je sama pustila u polemički tok i uskoro je se i odrekla, teorijski istraživala inovativno i svrhovito: poduhvatila se metodološke obnove strukturalističke semiotike i revolucionarno obojene materijalističke kritike kulture, njome decentrirala tekst, značenje, kod i subjekt, označavanje prikazala kao otvoren produkcijско-transformativan proces, osvestila interakciju između književnog diskursa i društveno-istorijskog okruženja i otvorila jedan od puteva, na kom su se počele afirmisati postmoderne koncepcije heterogenosti, marginalnosti i ireduktibilne različitosti“ (Juvan, 2013: 122).

⁴ „Tako se i on s pojmom intertektualnost pomerao iz strukturalizma u poststukturalizam“ (Juvan, 2013: 125).

⁵ „[...]он је реверзибилан; приступ ка њему води преко више улаза од којих ниједан не може засигурно бити објављен као главни; кодови које он покреће ређају се у *недоглед*, они су неразлучиви (њихов смисао никад није подложен принципу одлучивања, ако то није бацање коцки); системи смисла могу се дочепати тог апсолутно плуралног текста, али њихов број никада није закључен, пошто за меру имају безброј језика” (Барт, 1996: 518).

1975: 86). Барт заговара „смрт аутора“⁶ и тврди како писац никако не може бити оригиналан већ једино може на иновативан начин комбиновати постојеће текстове. За разлику од Кристеве, која се посвећивала тражењу извора за интертекстуалне везе, Барт скреће пажњу на анонимне цитате, клишее, стереотипе (Јуван, 2013). Пошто су његови ставови били прилично уопштени и апстрактни, били су неподесни за практичан рад на тексту и развоју интертекстуалне теорије су помогли у његовом идејном виду.

Мишел Рифатер проучавајући литерарност и интертекстуалност указује на њихову утемељеност и разјашњење на микроплану књижевног текста. Он тврди да се књижевни феномен не остварује ни аутором, нити текстом већ односом између текста и читаоца. “Intertextuality is a modality of perception, the deciphering of the text by the reader in such a way that he identifies the structures to which the text owes its quality of work of art”⁷ (Riffaterre, 1980: 625). Интертекстуалност види у спознаји читаоца да је читање текста ваљано и потпуно једино ако га подстиче на повезивање са хомологним паром у интертексту⁸. Подвлачи разлику између појма *интертекстуалности* и *интертекста* која се у помодној помами за новом теоријом често пренебјегавала. Интертекст представља корпус текстова који читалац може легитимно повезати са оним текстом који чита. Од књижевне и културне компетенције читаоца, зависиће и величина тог корпуса, као и могућност накнадних интертекстуалних повезивања (Riffaterre, 1980). „Uz pomoć intertekstualnosti književno delo nadzire i usmerava čitalački odziv i vodi tumačenje ka tačno određenom smislu“ (Juvan, 2013: 135). Тако текст није само низ ријечи организованих у синтагме већ низ претпоставки. Интертекстуалност, по њему, одређује литерарност и управо од ње зависи да ли ће се текст сматрати умјетничким или не. За Рифатера се веже и појам *интертекстуалне силепсе*, фигуре која подразумева истовремено коришћење једне

⁶ „Kao institucija autor je mrtav: njegova građanska, čuvstvena, biografska ličnost je iščezla. Razvlašćena, ona više ne uvežbava na svom delu strašno očinstvo za koje su književna istorija, školska nastava, mnenje imali obavezu da ustanove i obnove pripovest“ (Bart, 1975: 36).

⁷ „Интертекстуалност је модалитет перцепције, дешифровање текста од стране читаоца на такав начин да он идентификује структуре којима текст дугује свој квалитет уметничког дела“ (превела Б. Т.).

⁸ “Intertextual reading is the perception of similar comparabilities from text to text; or it is the assumption that such comparing must be done even if there is no intertext at hand where in to find comparabilities” (Riffaterre, 1980: 626).

„Интертекстуално читање је перцепција сличних упоредивости од текста до текста, или је претпоставка да таква поређења морају да буду урађена, чак и ако не постоји интертекст при руци у коме ће се пронаћи упоредивост“ (превела Б. Т.).

ријечи у два различита значења (правом и пренесеном). Други смисао ријечи није само у различитости и неспојивости са првим смислом: он је везан за прво значење као за своју поларну супротност, на начин на који су везани писмо и глава на новчићу (Riffaterre, 1980). Рифатер назначавача и типологију интертекстуалности по којој она може припадати *комплементарном, посредованом и интратекстуалном* типу⁹.

Жерар Женет сматра да књижевност није само скуп дјела која изоловано „утичу“ једна на друге већ хомоген простор у коме се дјела међусобно додирују и прожимају. У том смислу књижевност заузима своју позицију и у једном ширем пољу културе гдје је њена вриједност опет у функцији цјелине. Женет ствара неологизам *транстекстуалност* као замјену за дотадашњи појам интертекстуалности¹⁰. Набраја пет транстекстуалних односа (од којих је један и интертекстуалност), али се нарочито бави хипертекстуалношћу, што би значило свим релацијама које међусобно повезују текстове¹¹. У најобимнијој

⁹ “So far as I can make out, there are three types of intertextuality: first, the complementary type (every sign has a reverse and an obverse; the reader is forced to interpret the text as the negative, in the photographic sense, of its intertext); second, the mediated type (where the reference of text to intertext is effected through the intercession of a third text functioning as the interpretant that mediates between sign and object, in Charles S. Peirce's terminology); and third, the intratextual type (where the intertext is partly encoded within the text and conflicts with it because of stylistic or semantic incompatibilities)” (Riffaterre, 1980: 627).

„Колико ја могу да видим, постоје три врсте интертекстуалности: прво, комплементарни тип (сваки знак има предње и задње лице; читалац је принуђен да тумачи текст као негатив, у фотографском смислу, њеног интертекста); друго, посредовани тип (гдје је референтни текст на интертекст врши посредовање функционисања трећег текста као интерпретанта да посредује између знака и објекта, у терминологији Чарлса С. Пирса); и треће, интертекстуални тип (гдје је интертекст дјелимично кодиран унутар текста и сукоба са њим због стилских или семантичких некомпатибилности“ (превела Б. Т.).

¹⁰ “Transtextuality is, basically, Genette's version of intertextuality and architextuality one of its types. However, since Genette systematically interpreted and understood, and since he wishes to distance his approach from poststructural approaches, he coins the term transtextuality to cover all instances of the phenomenon in question and then subdivides it into five more specific categories” (Allen, 2011: 98).

„Транстекстуалност је, у основи, једна од врста Женетове верзије интертекстуалности и архитектстуалности. Међутим, пошто је Женет систематски тумачио и разумио, а пошто он жели да свој приступ удаљи од постструктуралног приступа, он ковања термин транстекстуалност покрива све инстанце феномена у питање, а онда га дијели у пет више специфичних категорија“ (превела Б. Т.).

¹¹ „No činjenica je da me za sada tekst jedino zanima zbog svoje *tekstualne transcendentnosti*, što će reći zbog svega onog što ga dovodi u vezu, vidljivu ili skrivenu, sa drugim tekstovima. Ovo nazivam *transtekstualnošću* u to uključujem i *intertekstualnost* u strogom smislu reči (i već □klasičnom□ otkako je pojam uvela Julija Kristeva), što će reći doslovno prisustvo (više ili manje doslovno, celovito ili ne) jednog teksta u drugom tekstu: citiranje, što će reći eksplicitno pominjanje jednog teksta koji je istovremeno predstavljen i izdvojen uz pomoć navodnika, najočigledniji je primer ovog tipa funkcija, koje sadrže mnoge druge primere. Tu svrstavam, a pod pojmom *metatekstualnosti* (nastalom po modelu *jezik/metatekst*), transtekstualni odnos koji povezuje komentar sa tekstom koji komentariše: svi književni kritičari, već vekovima stvaraju metatekst a da to i ne znaju. (...) u to uključujem i druge vrste odnosa – u prvom redu odnos podražavanja i preobražavanja, o čemu vam pastiš i parodija mogu dati neku predstavu, bolje reći predstave, zapravo, vrlo različite iako često međusobno mešane – i sve ću to krstiti, u nedostatku boljeg imena, *paratekstualnošću* (no za mene je i ovo savršen oblik transtekstualnosti), kojom ćemo se jednoga dana baviti, ako slučaj bude hteo da se Providenje s time složi. Tu uključujem najzad (ako nešto nisam

монографској студији о уже схваћеној интертекстуалности, *Palimpsestes: La literature au second degree*, он указује како нови текст не прекрива својим значењем књижевно дјело на које се ослања, већ у новонасталом текстуалном палимпсесту првобитна основа наставља да просијава. „Prosijavanje predloška u književnim palimpsestima nije slučajno, kako bismo mogli da zaključimo iz metafore palimpsesta, ako bi je uzeli doslovno. Iz konteksta Ženetovih analiza sledi da su pre svega strategija pisca drugostepenog teksta i struktura transformisanog predloška dva činioca koji odlučuju šta će od izvornika čitaocu biti vidljivo i kako“ (Juvan, 2013: 158).

Он у својим текстовима благо полемисхе са Рифатером јер се он бави текстом на нивоу реченице, а дјело не посматра у његовој цјелини.

За разлику од својих претходника, **Џонатан Калер** интертекстуалност сматра мање односом текста према другим текстовима, а више потврдом „učešća dela u diskurzivnom prostoru i njegovom odnosu prema kodovima, koji su potencijalne formalizacije tog prostora“ (Kaler, 2011: 146). Стога и сам процес читања, захваљујући интертекстуалности, „podrazumeva smeštanje dela unutar određenog diskurzivnog prostora, njegovo dovođenje u relaciju sa drugim tekstovima i kodovima iz tog prostora, te da je i samo pisanje slična aktivnost – zauzimanje položaja u diskurzivnom prostoru“ (Kaler, 2011: 104).

Интертекстуална пракса нас одводи даље од традиционалног схватања утицаја и извора, распростирући се на анонимне дискурзивне праксе, кодове чији су нам извори непознати, али омогућавају стварање будућих текстова. „Intertekstualnost tako označava sferu koja je zajednička pisanju i čitanju, pošto bi sfera intertekstualnog i opis intertekstualnosti uključivali najopštija i najznačajnija razmatranja: odnos između teksta i jezika ili diskurzivne prakse jedne kulture i njen odnos prema pojedinačnim tekstovima koji, kada je reč o datom tekstu, artikulišu tu kulturu i njene mogućnosti. Studija intertekstualnosti nije kao što se to tradicionalno zamišlja, istraživanje izvora i uticaja – ona daleko šire baca svoju mrežu, obuhvatajući i anonimne diskurzivne prakse, kodove čiji su izvori izgubljeni, ali koji su uslov

propustio) onaj odnos inkluzije koji povezuje svaki tekst sa različitim tipovima diskursa iz kojih on proističe. Ovde spadaju žanrovi i njihova već pomenuta određenja: tematska, modalna i druga. Nazovimo to, kako i priliči, *arhitektom* i *arhitekstualnošću* ili jednostavno *arhitekturom*” (Ženet, 1985: 189).

moгућности kasnijih tekstova“ (Kaler, 2011: 104). Калер упозорава на важност захтјевног појма интертекстуалности за уопштено разумјевање књижевног дјела јер и кад се чини да текст упућује на спољашност свијета, оно је само коменатар на неки други текст.¹²

Ренате Лахман у теорију текстуалности уводи појам референце која означава конактни однос између текстова и описује га као посљедицу асимилације, транспозиције и трансформације страних знакова (Lahman, 2009). Приликом анализе текста, с обзиром на постојеће интертекстуалне везе, она истиче четири одређења текста која је неопходно имати у виду: манифестни текст, референтни текст, сигнал референце и интертекстуалност (Lahman, 2009: 108). При томе дефинише интертекстуалност „као сваки нови текстуални квалитет који произлази из имплицативних односа, осигураног сигналом за референцу, између манифестног и референтног текста“ (Lahman, 2009: 108). Интертекст се формира кроз силепсу и читање „које мора пријећи онај динамички пут од потискивања до компензације, признато као снага која generira tekst“ (Lachmann, 1988: 84). Лахман претпоставља како до познатог „дијалога“ између текстова долази јер динамизација смисла, потекла од интертекстуалности, захвата и манифестни и референтни текст између којих се контакт осварује јер први бива евоциран док други евоцира. Сигнал референце испољава двоструко кодирање текста и указује на два типа односа између текстова – синтагматски и парадигматски. „Interference међу два текста utemeljene su na kontigvitetu (metonimičnosti), kada citatno ponavljanje teme, narativa ili stileme čitaocu evocira širu celinu predložka, bilo književnog dela, bilo stilske konvencije; similaritetna odnosno metaforična intertekstualna relacija, pak, po Lahmanovoj nastupa onda kada su čitaocu glavni elementi književnog teksta označeni kao analogije ili ekvivalenti odgovarajućih elemenata iz drugih književnih struktura“ (Juvan, 2013: 169). Њен највећи допринос теорији

¹² „Одређивањем дискурзивног простора и утврђивањем примарности овог простора за свако систематично проучавање дискурса, интертекстуалност постаје теоријски конструкт прве важности, што са собом носи и одређене практичне последице. Ово наводи на размишљање о тексту као о дијалогу са другим текстовима, као чину упијања, пародије и критике, а не као о анонимном артефакту који хармонично мери могуће ставове о датом проблему; ово упозорава колико је артефицијелна књижевност, као и посебне конвенције и операције тумачења на којима је она заснована, и изоштрава пажњу према посебној референцијалности књижевних дела: кад год се чини да дело упућује на свет, може се тврдити да је претпостављена референца заправо коментар о другим текстовима, а референцијалност фикције одгодити за неки други тренутак или други ниво. Последице појма интертекстуалности су, без сумње, разгранате, али се упркос томе тај појам показује као концепт тежак за употребу, као да је у природи интертекстуалног простора, његових кодова и конвенција да избегавала сваки опис“ (Kaler, 2011: 104–105).

интертекстуалности огледа се у увођењу историјске перспективе како у намјерну, тако и у латентну интертекстуалност¹³ (Јуван, 2013: 170). Књижевност се стога указује као најсуптилнија мнемотехника јер умјетници своја надахнућа црпе из свог културног (књижевног) сјећања па су текстови истински „palimpsestni kriptogrami odnosno skladišta kulturne memorije“ (Јуван, 2013: 171). „Nagomilano iskustvo, koje je kodirano u tekstovima, i načini kodiranja, koji pohranjuju to iskustvo, izgrađuju prostor koji se može prelaziti uvijek iznova, u kojem svaki novi tekst oživljava tobože mrtve tekstove. To se temelji na ideji nedovršive semioze, koja ne dopušta da se ugasi što je u kulturalnoj interakciji postalo znak. I zaboravljanje je potencijalno sjećanje“ (Lachmann, 1988: 87).

О интертекстуалности и појму интертекста се још увијек много полемише што је допринијело различитом схватању овог појма. Ипак, када је интертекст у питању, преовладава (и у нашем раду ће бити употријебљена) дефиниција да је то текст сагледан у односу на друге текстове са којима долази у текстуално заснован однос. Интертекстуална анализа коју ћемо спровести у дисертацији нагласиће још једну комуникацијску особину међутекста која га дефинише као производ активности читаоца који, дакако, зависи од његове читалачке компетенције. Један од циљева нашега рада је указати на који начин је компетенцију читаоца могуће интертекстуалном анализом унаприједити.

Дубравка Ораић Толић значајна је за теорију интертекстуалности због њеног покушаја историјске типологије цитатности. Нарочито се бави анализовањем *експлицитне интертекстуалности* коју назива *цитатност* и која значи „експлицитно памћење културе“. Указује на структуру цитатних релација¹⁴ и образовање „цитатног трокута“ који постаје поуздано исходиште за типологију цитата (Ораић-Толић, 1990: 16). Она цитате разликује на четири главна начина:

„1. по citatnim signalima kojima T upućuje na postojanje C;

¹³ „Kulturni znaci, iskustvo i znanje se po njoj akumuliraju u jeziku i književnim tekstovima. U vremenskoj palimpsestnosti poezije, proze i drame čuvaju se i stvaralački obnavljaju prošli načini kodiranja ili enkodirane informacije, a površinski znaci teksta sa svojim implikacijama, presupozicijama i referencama ukorenjeni su u kulturnoj memoriji“ (Јуван, 2013: 170).

¹⁴ „Svaka se citatna relacija sastoji od tri člana: 1. vlastitoga teksta, tj. teksta koji citira, □ fenoteksta□ ili □ teksta□ konsekventa, 2. tuđega citiranog teksta, tj. explicitnog interteksta ili citata i 3. Tuđega necitiranog, ali podrazumijevanog teksta, bivšeg konteksta iz kojega je citat preuzet, tj. podteksta (u smislu K. Taranovskoga: 1982), □ prateksta□, □ predteksta□, □ genoteksta□, □ teksta antecedenta□ ili □ prototeksta□“ (Ораић, 1990: 15).

2. po opsegu podudaranja između C i PT;
3. po vrsti PT iz kojega su preuzeti C i
4. po semantičkoj funkciji C u sklopu T¹⁵ (Oraić-Tolić, 1990: 16).

Vажна и практично примјењена јесте њена подјела цитата на *илустративне* и *илуминативне*¹⁶. Код првог типа цитатности властитим текстом се илуструје туђи (цитирани) текст, док се код другог властити текст користи туђим текстом и њеним културним контекстом да би сам себе илуминовао (Ораић-Толић, 1990: 45). Према Ораићевој илустративни тип цитатности доминира у парним културама (атицизам, римска класика у антици, средњовјековна култура, ренесанса, класицизам, реализам и савремени постмодернизам, док је илуминативни претежнији у непарним културама (антички азијанизам, нововјековни маниризам, романтизам и авангарда) (Ораић-Толић, 1990: 57).

Све наведено даје кратак преглед теорија интертекстуалности које су нам служиле као теоријска подлога за рад. Практичну утемељеност ове теорије у методологији проучавања текста, која се успјешно може примјенити у настави, пронашли смо у научним радовима **Оливере Радуловић**.

¹⁵ T – tekst, C – citat, PT – podtekst.

¹⁶ „Ако неки текст citira туђи текст тако да imitira njegov smisao, ako su citati u sustavu vlastitoga teksta po svom položaju važniji od vlastitih dijelova, ako u sustavu kulture postoji stroga hijerarhija vrijednosti, pa se kulturna tradicija i tuђи tekstovi uopće shvaćaju kao RIZNICA vrijedna oponašanja, ako se citatni autor zajedno sa svojim tekstom orijentira na čitatelja i njegovo konvencionalno znanje i ako tekst u cjelini svih svojih relacija obavlja funkciju reprezentacije tuđega PT, tuđe kulture i tuđega čitateljskog iskustva, tada govorimo o *ilustrativnom tipu citatnosti*. U suprotnom slučaju, kada citatni tekst kreira novi i neočekivan smisao, uzimajući tuђи tekst i njegove citate samo kao povod za stvaranje vlastitih nepredvidivih značenja, kada je položaj citata unutar vlastitoga teksta nebitan, kada u kulturnom sustavu u cjelini nema stroge hijerarhijske ljestvice, pa citatni tekst ne postupa s kulturnom tradicijom i sinkronim tuђим tekstovima kao s posvećenom riznicom, nego s njima vodi ravnopravan intertekstualni dijalog ili u krajnjim slučajevima teži prema PRAZNOJ PLOČI, kada se citatni tekst orijentira na originalno autorovo iskustvo, a ne na ono kojim raspolaže čitatelj, pa tekst zbog svega toga nastoji sam sebe prezentirati i potvrditi kao jedini ili bolji od svih dosadašnjih, tada govorimo o *iluminativnom tipu citatnosti*” (Oraić-Tolić, 1990: 45).

Интертекстуалност и Горан Петровић

Роман *Опсада цркве Св. Спаса* посматрали смо кроз призму теорије интертекстуалности, комбинујући постулате различитих теоретичара. Аналитичко, минуциозно истраживање књижевних текстова, који заговара и својим примјером поткријепљује Рифатер, идејна је основа на којој почива наша студија. Све интертекстуалне везе које помињемо у раду (жанровске, мотивске, стилске), своје утемељење имају у текстовима које анализујемо. Упоредним проучавањем основног текста са његовим подтекстом указаћемо не само на везе које се остварују, већ и на ново функционисање подтекста у оквиру савременог текста.

Са друге стране, снажна поетичка освијештеност самог писца била је поуздан путоказ за примјену савремених књижевних теорија. Припадајући другој и трећој фази постмодернизма у српској књижевности (Татаренко, 2013), Горан Петровић неријетко оставља аутопоетичке исказе који указују да, итекако свјестан момента у којем ствара, интертекстуалност прихвата као истинску природу литературе.

„Сопствене рукописе доживљавам тек као један од оскудних слојева на палимпсесту, слоју сачињеном на искуству претходних састављача, слој који ће такође бити саструган и прекривен будућим текстовима. Ипак, ваљда, за сваким од нас (а овде се мисли и на оне који се не баве само писањем) понешто остаје, макар то била и незнатна честица“ (Шапоња, 1998: 200).

Петровићев исказ неодољиво је подударан са теоријским ставовима Жерара Женета и његовим виђењем књижевног дјела као палимпсеста оформљеног кроз „просијавања“ потоњих текстова у унутрашњој и спољашњој структури дјела¹⁷. Слиједећи поменути теоријску матрицу и наше истраживање смо усмјерили ка „интертекстуалном

¹⁷ „Ova je objedinjujuća vizija književnog polja jedna snažna utopija koja ne opčinjuje bez razloga, jer književnost nije samo zbir samostalnih dela, ili dela koja □utiču□ jedna na druge zahvaljujući nizu slučajnih i izolovanih susreta; ona je jedna koherentna skupina, jedan homogen prostor u kojem se dela dodiruju i međusobno prožimaju; ona je takođe, sa svoje strane, jedan deo povezan sa drugim delovima u znatno širem prostoru □kulture□ gde je njena sopstvena vrednost u funkciji celine. U tom smislu ona je predmet proučavanja strukture, jednako unutrašnje i spoljašnje“ (Ženet, 1985: 30).

раслојавању“ постмодернистичког романа од *Библије*, преко средњовјековне књижевности па све до књижевних дјела двадесетог вијека. На овај начин, сходно ријечима Ренате Лахман, која појам интертекстуалног палимпсеста додатно разрађује, новонастали текстови не евоцирају свијет књижевне традиције него се при контакту текстова догађа истинска *семантичка експозиција* (Lahman, 2009: 107).

У нашој дисертацији идемо и корак даље и указујемо како интертекстуалност, као појам неодвојив од саме природе књижевности, а потом и теоријска алатка компаративног изучавања литературе, свој нови, примијењени живот остварује у настави књижевности као наставно-научна методологија. Утемељеност овакве практичне примјене наново смо пронашли у дјелима поменутих теоретичара и њиховом акцентованом односу према читаоцу. Барт заговарајући „смрт аутора“ све наде у будућност књижевности полаже на читаоца и сам процес читања¹⁸, слично њему, Рифатер своју теорију интертекстуалности темељи управо на теорији рецепције указујући како је живот књижевног дјела неодвојив од читаоца и његове способности за тумачење које зависи од претходног читалачког искуства (Riffaterre, 1980). Стога се и ми промоцијом интертекстуалне методологије у настави првенствено окрећемо читаоцу, односно ученику. У свеопштој кризи читања и незаинтересованости ученика за књижевност, посебно на ону која има предзнак старине или херметичности, наш рад даје прилог методологији која „отвара“ текст образујући „узорног“ (компетентног) читаоца¹⁹. Оног читаоца којег је на уму имао и Горан Петровић стварајући из преобимне грађе и прешироке маште своје књижевно дјело.

„Све у свему, покушавам да, у границама својих могућности, у један рукопис уградим што већи део језичког искуства. Што се тиче имагинарног читаоца, нисам

¹⁸ „Читање међутим не значи један паразитски чин, као реактивна допуна писању које ми украшавамо свим престижима стварања и пређашњости. Оно је рад (због чега би боље било говорити о лексеологичком – па чак и лексеографичком – чину, пошто ја пишем своје читање), а метода тога рада је тополошка: ја нисам скривен у тексту, ја сам у њему само без могућности опоравка: мој задатак је да покрећем, да преносим системе чији се проспект не зауставља ни на тексту ни на □ мени□ оперативно говорећи смислови које ја налазим нису доказани ни мојим □ ја□ нити од других, него њиховим *систематским* ознакама: за читање нема другог *доказа* сем квалитета и истрајности његове систематичности; друкчије речено, мимо његовог функционисања. Читање је, наиме, један рад језика. Читати значи налазити смислове, а налазити смислове значи именовати их; али ти именовани смислови су устремљени ка другим именима, имена се дозивају, окупљају се и то њихово груписање хоће поново да буде именовано: ја именујем, називам, преименујем: тако тече текст; то је једно именовање у настајању, неуморно приближавање, метонимијски рад“ (Барт, 1996: 522).

¹⁹ „Текст је вештачка творевина, с тенденцијом да производи властитог узорног читаоца“ (Еко, 2001: 34).

сигуран да се он може сасвим конкретизовати. Пре бих рекао да покушавам да пишем тако да текст на макроплану, као и микроплану, има нивое, да је слојевит. Дакле, имам на уму имагинарне читаоце. Свако од њих ће се кретати према сопственом опсегу предрасуда или интересовања. Некада самом површином. Некада залазећи дубље од самог аутора, јер је једна књига тек две шаке захваћене воде у односу на пучину језика и значења (Гиџић-Петровић 2002: 573).

Интертекстуалном методом нарушава се затвореност текста и он се ученику указује јаснијим и примамљивијим, као дио једне велике текстуалне мреже свјетске културне баштине. Омогућава се боља рецепција књижевног дјела, једноставнија могућност обнављања градива, лакша систематизација знања које се услијед тога успјешније проширује и постаје оперативније. Све наведено доприноси бољем квалитету наставе, између осталог и због веће активности ученика које ова иновативна методологија приводи истинским проучаваоцима књижевности (Turanjanin, 2010: 314). Оваква анализа књижевних дјела стога представља много више – иновативну могућност повратка ученика класицима књижевности и самим тиме очување хуманистичког образовања уопште.

Управо стога, у нашој дисертацији интертекстуална методологија је примјењена на проучавање библијског подтекста, као и подтекста средњовјековне књижевности унутар савременог српског романа, дакле оних литерарних области које се у настави, по правилу отежано перципирају. Намјера нам је да покажемо како се темељном интертекстуалном анализом постиже семантичко „отварање“ дјела ка његовом читаоцу. Овај метод се показао нарочито погодним за проучавање постмодернистичког романа с краја двадесетог вијека јер наглашава особине Петровићевог текста заснованог на литерарном прожимању са дјелима из различитих епоха. Петровићев роман је утемељен на дијалогу са *Библијом* и старом српском књижевношћу и без упућености у контекст нашег средњовјековља немогуће га је до краја разумјети. Минуциозним радом на тексту указаћемо на који начин библијски и средњовјековни подтекст функционишу унутар савременог књижевног дјела и којим поступцима их је Петровић привео своме штиву. Такође, показаћемо на који начин, захваљујући наведеним интертекстуалним везама, роман *Опсада цркве Св. Спаса* ступа у дијалог и са дјелима двадесетог вијека. На овај

начин дајемо прилог, у настави књижевности већ постојећој методологији, која своју праксу заснива на интертекстуалности као доминантној особини књижевности. Указивањем на дијалог књижевних дјела између временски удаљених епоха добијају се нови литерарни квалитети свих судионика интертекстуалне комуникације. Библијски и средњовјековни подекст је одабран као уже поље рада на тексту, најприје због пресудне улоге које заузимају у ткиву овог савременог романа, а потом и као показатељ како се, наведеном методом ова књижевна дјела, тешко разумљива и неинтересантна просјечном ученику, могу учинити смисаоно проходним и блиским. Напокон, релације које се успостављају са савременим романима (*На Дрини ћуприја* Иве Андрића, *Хазарски речник* Милорада Павића и *Страх и његов слуга* Мирјане Новаковић) и збирком цртица *Божји људи* Борислава Станковића, те приповијетком *Запис о даровима моје рођаке Марије* Момчила Настасијевића, омогућавају сагледавање књижевних дјела у великом систему који је у непрестаном литерарном дијалогу.

Роман *Опсада цркве Св. Спаса* на овај начин стиче текстуалну анализу која је његовој перцепцији недостајала, а интертекстуалност као нова наставна методологија добија на својој легитимности указивањем на практичну примјену њених постулата. „Интертекстуалност, примењена као херменеуство откривања смисла књижевног текста, уређује начин читаоачеве перцепције, препознаје структуре (поетске знаке) којима текст дугује квалитете поетичности и дијалогичности, кроз исходишта додира са другим текстовима, а тиме као метода омогућава читаоачево досезање највиших естетских и духовних домета савременог књижевног дела као □ плетива кодова□“ (ГолијанинЕлез, 2010: 96).

I БИБЛИЈА И ОПСАДА

Уводни дио нашега рада с пуним правом посвећен је интертекстуалним везама са *Библијом*. *Књига над књигама*, „као jedan od glavnih činilaca u našoj vlastitoj imaginativnoj tradiciji“ (Fraј, 1985: 16) изнова се показала незаобилазном у проучавању књижевног дјела, јер из *средишта нашег културног наслијеђа* позива на разговор са савременим списатељским остварењима. Једино уколико разговор или проучавање књижевног дјела започнемо са *Библијом* можемо очекивати напредак у нашем интертекстуалном дијалогу јер је ова света књига, уосталом, Алфа и Омега цјелокупне приче о интертекстуалној методологији. „Верујући да Библија недокучиво стоји у средишту хришћанског културног наслеђа, Фрај константује да она припада књижевности, али, имајући на уму њене филозофске, антрополошке, историјске и етичке димензије, и да је знатно више од тога“ (Радуловић, 2003: 26).

Роман *Опсада цркве Св. Спаса* Горана Петровића грана се у три рукавца од којих је основни опсада манастира Жиче од стране Бугара и Кумана, а два „споредна“ опсада Константинопоља и последњи рат у Босни. Управо централни дио романа створен је у дослуху са *Старим и Новим завјетом* и у великој мјери осмишљен је кроз седам библијских књига које Нортроп Фрај, према кључним садржајима, именује као *стварање, излазак, закон, мудрост, пророчанство, јеванђеље, апокалипса*.²⁰ Типологија као „говорна фигура која се креће у времену“ и „модус мишљења“ указује како историја функционише: догађаји из прошлости својом архетипском обновљивошћу оживљавају у нашој савремености. Тиме од некадашњих типова постају антитипови који тумаче смисао тих прошлих догађаја (Fraј, 1985). На овај начин цјелокупна форма *Библије* свој, како би канадски научник рекао, *антитип* остварује у постмодернистичком Петровићевом остварењу.

²⁰ „Садржај Библије традиционално се описује као □ откривење□, а чини се да у том откривењу постоји неки sled или дијалектичка прогресија, подударна с одмичањем хришћанске Библије од почетка до краја njene приче. Ја ту видим sled од sedam glavnih faza: stvaranje, revolucija или izlazak (Izrailj u Misiru), zakon, mudrost, proročanstvo, јеванђеље и апокалипса. Тежишта пет од тих faza су у Старом завјету, а двеју у Новом. Svaka фаза је не usavršavanje prethodne već njeno postavljanje u širu perspektivu. Naime, taj sled faza је други вид библијске типологије, при чему је svaka фаза tip naredne а antitip prethodne.“ (Fraј, 1985: 140).

Ова схема, дакако, није сасвим дослиједно спроведена у роману јер Петровићев текст није тек литерарни библијски пандан, већ је ситуација додатно усложњена интертекстуалним везама које се протежу од *Библије* до данас. Ипак, као што смо претходно упутили, унутар *Опсаде цркве Св. Спаса* могуће је препознати архетипске форме поменутих библијских „књига“. Надаље, унутар тако спроведене библијске композиције назначује се низ упадљивих и за разумјевање идејне садржине романа незаобилазних библијских мотива чије ћемо мјесто и функцију поступно и детаљно образложити²¹. „Примена Фрајеве методологије на тумачење књижевног текста отвара неограничене могућности и даје слободу интерпретатору будући да је апостофирани појам везан за сваку фреквентну, симболичку слику која се понавља и преображава па је само трагање за њеним рудиментима у модерној књижевности прави аналитички изазов“ (Радуловић, 2013: 27).

Постање

Ecclesia enim figuram mundi gerit

Текстуални еквивалент стварању свијета из старозавјетне *Књиге постања*, у роману *Опсада цркве Св. Спаса* представља градња жичке цркве (припрате) од стране браће Стефана Првовенчаног и Саве Немањића. Сава Немањић, потоњи Свети Сава, је у нашој традицији запамћен као узорни човјек, човјек подобја, који своју узорност постиже непрестаним трудом ка наликовању Господу. У средњовјековној књижевности овај христолитички труд је награђен благословом Господњим и акцензован вишим знањима, док су у народној књижевности потенцирана управо та виша знања и њихово коришћење за добробит људи. У роману је наш светитељ приказан управо кроз свјетло подобја, као човјек који кроз благодат Божју остварује оно што је другима немогуће. У сталном напору ка савршенству, он јесте зачетник и утемељивач свега сврховитог и доброг.

²¹ „Наглашавајући да постоје менталне блокаде при изучавању религијских традиција, он, истовремено се залажући за академско сагледавање проблематике, истиче значај модерног књижевнокритичког приступа светој књизи хришћанства преко следећих категорија: језик, метафора, мит и типологија. Фрај закључује да БИБЛИЈА значајно утиче на имагинацију писаца који припадају њеном културном наслеђу. Речи имају опште конвенционално значење, као и посебан смисао, који задобијају у контексту онога што читамо“ (Радуловић, 2013: 26).

У роману градњом припрате, предворја микрокосмоса, додијељена му је, заједно са братом, Стефаном Првовенчаном, улога демијурга који је материју из њене несврсисходности сопственим присуством посветио и и дао јој смисао и улогу²². Стварањем цркве он опонаша Господње стварање свијета јер црква својим устројством представља микрокосмос. Петровић је сјајно у свој роман уткао присутно традицијско вјеровање по коме је Сава и више од светитеља, заједно са Стефаном Немањом, потоњим Симеоном, духовни отац и заштитник нације, што је нарочито наглашавано у средњовјековној српској литератури. Сава бдије не само над будућношћу династије Немањић, већ над цијелим народом, државом, вјером и језиком. Опонашајући космогонију, он ствара васељену српске духовности „провалом светог у свет“ (Elijade, 2004: 36).

Тежиште се са макрокосмоса и устројства цјелокупне васељене премјешта на микрокосмос грађења цркве. Храмови најчешће и бивају конципирани према космолошком моделу универзума јер треба да одражавају устројство свјетског поретка. (*Rečnik simbola*, 2004).

„S jedne strane, za crkvu se smatra da podražava nebeski Jerusalem, i to još od antičkog hrišćanstva; sa druge, ona preslikava raj ili nebeski svet. Ali kosmološka struktura svete građevine traje još uvek u svesti hrišćanstva: ona je očita, na primer u vizantijskoj crkvi. Četiri unutrašnja dela crkve simbolišu četiri glavne strane sveta. Unutrašnjost crkve je Univerzum. Oltar je Raj, koji se nalazi na istoku. Glavna vrata svetilišta nazivana su takođe □Vrata Raja□. U toku pashalne nedelje ta vrata ostaju otvorena tokom cele službe; smisao toga običaja jasno je izložen u pashalnom Kanonu: Hrist je ustao iz groba i otvorio nam vrata Raja. Zapad je, naprotiv, područje mraka, tuge i smrti; večno boravište mrtvih, koji čekaju strašni sud i telesno uskrsnuće. Sredina građevine je Zemlja. Prema izvesnim shvatanjima, zemlja je četverougona i omeđena sa četiri ograde, koje pokriva kupola. Četiri dela unutrašnjosti jedne crkve simbolišu četiri glavne strane sveta. Kao slika Kosmosa, vizantijska crkva otelotvoruje i istovremeno sakralizuje Svet“ (Elijade, 2004: 47–48).

²² „Biblija je ep o stvaraocu, sa Bogom kao glavnim junakom“ (Fraj, 1985: 19).

Стварање храма, дакле, репродукује древну људску жељу да се креће у посвећеном простору, али створити свети простор могуће је једино уколико се обнавља понашање богова, у овом случају дјелање Исуса Христа (Elijade, 2004). Отуд сви поступци Саве Немањића бивају усмјеравани у правцу наликовања на Божје дјело.

„Стопа по стопа двојице ктитора.

Кола по кола ибарскога песка.

Љубав по љубав протомајстора.

Облица по облица сушеног буковог дрвета.

Молитва по тиха молитва духовника.

Ведрица по ведрица млечнога креча.

Труд по труд плећатих мраморника.

Притесан камен по камен храпаве сиге.

Одраз по одраз птица поднебица.

Опека по земљана опека.

Зрак по зрак благог јутра, поднева и предвечерја.

Стуб по поникли стуб.

Из стубова лук по вити лук.

Знак по знак крста.

Греда по хрстова греда.

Одјек по одјек бројних гласова.

Разливена оловна плоча по оловна плоча.

Одсјај по одсјај руменога сунца.

Све је то, спрва расуто по дворишту, лагано налазило своју службу у грађевини.

Не прође премного лета, на крају још остаде да се цео храм одене у пурпурни малтер. Не само због свечаности ове огњене боје већ и да се за хладноће не смрзне сига, као млада узабрана у околним каменоломима“ (Петровић, 204: 25–26).

Као што земља бјеше без обличја и пуста, и бјеше тама над безданом (1 Мој. 1,2), тако из низа појединачно несврсисходних елемената, датих у посве библијском маниру каталожког набрајања, настаје складан облик цркве као микрокосмоса у којој сваки елемент има своју службу. Иако се Петровићева књига не отвара градњом цркве, већ услијед привидно нелинеарно устројеног времена, прослављањем празника Васкрсења Христовог, осамдесетак година након изградње припрате у Спасовом храму, и мада догађаји унатар романа сежу још дубље у прошлост него је то изградња самог храма (Савино путовање у Никеју гдје је издејствовао аутокефалност српској цркви...), управо градњу храма узимамо као пресудни догађај почела радње романа. Наиме, Спасов храм представља кључно мјесто одвијања радње, али и више од тога – оваплоћује основни симбол Петровићеве књиге²³. Тиме се објашњава и велика, непрекидна посвећеност дјелу.

„Браћа су често навраћала, дане и дане проводећи у обиласку радова. Разлог оволике усходаности беше велика брижност њихова, али и то што су мајстори припрату подизали према мери Савиних и Стефанових стопала. Све саздано морало је бити размерено према овоме белегу. Уз стрпљиву стопу преосвештеног – прислањало се што у дужину иде. Уз крепку стопу великог жупана – стављало се што се у ширину пружа“ (Петровић, 2004: 25).

„Показује се да, мјерена стопама ондашњих српских мирских и свештених поглавара, а будућих светитеља, Спасова црква, у себи оваплоћује једну вишу хармонију. □Pošto se stopalo nalazi u neposrednom dodiru sa zemljom, verovalo se često da ono tlu po kome gazi prenosi ličnu snagu□ (Biderman, 2004: 372). Духовна снага коју двојица Немањића собом носе, требала је да буде залог трајности и дуговјечности саме грађевине. Отуд и пишчева жеља да савршенство ове сакралне творевине пренесе и на своје

²³ „И опет (Старац) је говорио, да је света Божија Црква сама по себи символ само овог чувственог света, имајући божански олтар као небо, а благољепије храма као земљу. На исти начин и свет је Црква: овде је небо слично олтару, а украшеност земље – храму“ (Свети Максим Исповедник, 1997:103).

књижевно дјело“ (Турањанин, 2012: 252). Имајући на уму поменуто Савину улогу, постаје јасно због чега је све било неопходно премјерити његовом мјером и омеђити његовом стопом – јер једино је у мјери потеклој од њега све садржано и јер се једино на тај начин творевина потврђује и оживљава.

На крају, сходно улози истинског Створитеља, неопходно је пружити поглед на творевину, премјерити је и закључити како је оваплоћени, новонастали свијет *добар*. „Тада погледа Бог све што је створио, и гле, добро бјеше веома. И би вече и би јутро, дан шести“ (*1 Мој. 1, 31*).

Архетипску ситуацију потоњи српски светитељ обнавља. „Када цркву распасаше од скела, Сава се запути у своју новоподигнуту келију да осмотри кроз прозоре...“ (Петровић, 2004: 26). И тек након финалног погледа ка својој у свему доброј васељени, могао ју је даровати народу своје заједно са *законом* којим ће њоме управљати, а потом се повући и одморити.

Излазак

Прије свега подсјетимо се да *излазак у Библији* представља εξόδος (*eksodos*) – излазак израиљског народа из Мисира, њихов тријумф којим, помоћу Божјом, надвладавају премоћнијег непријатеља. У библијској повијести посебно је апострофиран волшебни догађај Божје воље и Мојсијевог учешћа у раздвајању Црвеног мора, велике воде која Израил дијели од опасности и слободе. Велико искушење превазиђено је само чудесним Божјим дјеловањем.

„А Господ рече Мојсију: пружи руку своју на море, нека се врати вода на Мисирце, на кола њихова и на коњике њихове.

И Мојсије пружи руку своју на море, и дође опет море на силу своју пред зору, а Мисирци нагоше бјегати према мору; и Господ баци Мисирце усред мора.

А вративши се вода потопи кола и коњике са свом војском Фараоновом, што их год бјеше пошло за њима у море, и не оста од њих ниједан.

И синови Израилјеви иђаху посред мора сухим; и стајаше им вода као зид с десне стране и с лијеве стране“ (2 Мој. 26, 29).

У Петровићевој књизи *излазак* се може претпоставити у обрнутом виду – не изласком народа из непријатељске земље, већ одласком непријатељских сила из постојбине српског народа. Опасност од затирања народа, његовог имена и вјере српском народу пријети од Млетачке републике која своје претензије ка маленој ојачалој земљи испољава преко уговореног брака са венецијанском принцезом Аном Дандоло. Улогу незајажљивог фараона преузима млетачки дужд, а Сава Немањић улогу Мојсија. Разбор је Стефану помрачила вода из чаше направљене од одраза госпе Ане. Овдје је присутна алузија на нашу фолклорну традицију. Чаша се одашиље као залог тврдоће уговора везе, између унукe дужда Енрика Дандола и византијском принцезом већ ожењеног Стефана Немањића. Дакле, представља нешто попут „чаше молитвене“ познате из наше епске народне поезије, али дата у свом негативном виду, не као симбол постојаности брачног, породичног, а у овом случају и државног благостања, већ као магијско средство којим ће се владар и његов народ потчинити и искористити. Омађијан пићем из чудесне чаше, Стефан не мари за интересе сопствене земље, него своје поступке управља жељама Венеције. Традицијски подтекст се тако реинтерпретира у два смјера: с једне стране у развоју догађаја се прати библијски подтекст, а са друге, у свом обрнутом виду, српска епска матрица.

„Нерасудан куда плови, велики жупан српских земаља Стефан, лагано је плутао све ближе и ближе Западу, све брже и брже је заборављао мајчинске изворе, потоке и реке, већ је почео да размарава правилне канале, одавна нацртане на навигационим картама Републике св. Марка. Пошто је од Рима, уместо од Никејског патријарха, затражио краљевску круну, познало се да му је ум потпуно згњецан и да се он управља само према телу – умивано миловањима Ане Дандоло“ (Петровић, 2004: 81).

Улогу националног избавитеља на себе преузима Сава Немањић. Отпивши гутљај из млетачке чаше он својевољно на себе преузима визије и искушења која су сколала његовог брата, уздајући се једино у милост Божију и упућујући њему своје молитве. Та ноћ одлуке за српску земљу драматично је описана Аниним помамним, освајачким бунцањем са једне стране („– Подигните сидра! – Порините весла! – Путеви су отворени!

– Ево, за наше галије веза!“ (Петровић, 2004: 82)) и Савиним молитвеним напорима и његовом посљедњом мишљу упућеном ка Богу са друге стране. Господ не изневјерава свога љубимца, малену хрид чистоте која одолијева искушењима, па дворјани јутром славећи Бога јављају како је чаша напукла и опасност исцурила. Опасност је нестала, Господ је сачувао свој народ, а као знамен свему што се догодило, Петровић на српском небу освиће архетипску слику **потопљене** војске. „И избави Господ Израиља у онај дан из руку Мисирских; и видје Израиљ мртве Мисирце на бријегу морском“ (2 *Мож.* 14, 30).

„На ону ноћ одлуке, као после какве бродоломне буре, подсећала су по српском небу још једно изломљена весла, иверје катарки, преостали крици галебова и узвици галијота. Талас по талас, висина се избистри, а свод изравна. Доле, по рекама, један по један, свенуше отровни клобуци руменопровидних медуза“ (Петровић, 2004: 83).

Закон и мудрост

Трећу и четврту библијску фазу Нортропа Фраја, код проучавања романа *Опсада цркве Св. Спаса*, у тексту смо посматрали напоредо. То би у овој интерпретацији значило како закон људе приводи мудрости, односно да се мудрост постиже поштовањем закона. Стога је посматрање првог немогуће без другог и обрнуто. Наиме, Сава сходно улози демијурга, прије него што ће манастир напустити, игуману и свом наслијеђу оставља правило или закон како са новоствореним „свијетом“ надаље поступати. Ово правило је неопходно јер се њиме даје легитимитет творевини, њезино постојање се, и то постојање у *добро створеном*, потврђује. Законом се оваплоћени микрокосмос у потпуности подводи под окриље његова Творца и поштовање тог закона омогућава устројство и поредак Савином дјелу које ће бити постојано и неизмјенљиво.

„ – Видици са спрата припрате цркве Св. Спаса не иду само на четири стране света, већ се пружају и у сва четири главна смера времена – говорио је Сава рукоположеном игуману манастира Жиче. – Када у одаји не боравим, желим да свакога дана осмотриш кроз један од прозора и спрам онога што затекнеш да одлучиш на добробит братства и нашега рода“ (Петровић, 2004: 26–27).

Уочавамо да је закон који Сава оставља, да игуман, а касније његови наслједници на основу видика који се пружају на четири стране свијета, али и на четири главна смјера времена²⁴ управља и своје поступке. Осмотривши кроз један од прозора, игуман треба да своје поступке и намене братства усмјери ка добробити народа. Правило је наизглед једноставно. Али на уму треба да имамо да први прозор пружа видик доба садашњег, други и трећи осматрају вријеме прошло и будуће, а четврти просторно удаљено садашње вријеме. Закон не даје никаква специфична упутства која би игуману помогла у дјелању, јер своје поступке, али и свих осталих који се уздају у њега, мора да доноси и оправдава свакодневно. Закон једино налаже да ти поступци морају бити за добро братства и рода што подразумева да су изабраник Савин, али и изабраници његовог изабраника добри и *мудри*.

„Концепција мудрости у Библији, као што најјасније видимо у неким psalmima, polazi od individualizacije zakona, od omogućavanja zakonu, u njegovom ljudskom i moralnom vidu, da prožme i ispuni čovekov celokupni lični život. Zakon je opšti: mudrost započinje tumačenjem i komentarisanjem zakona, kao i njegovom primenom na konkretne i promenljive situacije. Takva mudrost ima dva šira načela. Na prvom mestu, mudar čovek je onaj koji se drži prihvaćenog puta, onog što su iskustvo i tradicija pokazali kao ispravan put. [...] Други елемент мудрости одвојив је од првог. Осећање континуитета, или истрајивост у исправном владанју, односи се првенствено на прошлост: мудрост окренута будућности јесте разборитост (Приче Солуновине 8:12), прагматично следење оних правца који одржавају човекову стабилност и равнотежу из дана у дан“ (Fraј, 1985: 157–158).

Дакле, од индивидуалних способности изабраника, ипак, зависиће куда ће се упутити народ Божји. Општост закона, нарочито правила које је одредио Сава Немањић, потоњи светитељ, представља широк рам могућности, унутар којег истанчану слику дјеловања тек треба уписати. Предача мудрост или савремена разборитост надаље преузимају главну улогу јер закон се, како то обично бива, може различито тумачити. Интересантно је то што према видјелима која се пружају из цркве треба упутити будућност цјелокупног народа, што је јасна порука да судбина нације не треба бити

²⁴О концепцији времена више говора ће бити у дијелу посвећеном интертекстуалним везама са *Новим зајетом*.

одвојена од његове цркве и вјере и да је условљена првенствено разборитошћу свештенства које је води. Сава се указује као идеални духовни вођа, који, ипак, дјела унутар мирског, свакодневног свијета правилом: „Почетак је мудрости страх Господњи, разума су добра сви што тако творе“ (Свети Сава: 2010: 23). „Mudrost, kao što je primećeno, nije znanje: znanje se odnosi na konkretno i aktualno, a mudrost je pre svega izvestan osećaj za potencijalno, za način nošenja s onim što se može dogoditi (Fraj, 1985: 158).

Једна од најважнијих *мудроносних* књига *Старог зајета*, и у исто вријеме једна од књига која је највећма утицала на свјетску књижевност, свакако је *Књига проповједникова* у којој се расправља о смислености живота. Она је свој одраз оставила и у Петровићевом роману.

„Међутим, да нема пута којим се може тек тако, олако проћи – потврдио је и један догађај, на неком наоко незнатном раскршћу. Наиме, на овоме месту, као да га је од Васкрса чекао, пред ноге Савине ничице паде човек одевен у широке хаље, лица сасвим скривеног капуљачом и њеном сеном. Великим речима славећи мудрост преосвештеног, непознати му рукама обгрли колена, не допуштајући да архиепископ и његова пратња начине макар још корак даље. Прође сам дан, заметну се ноћ, једва се разјутри, петлови су седам пута морали да се јављају, а прилика је упорно држала Саву, непрестане хвале говорећи. Да је који други био на томе раскршћу – одатле се довека не би померио, тако је бирано говорио непознати. Монаси су поседали унаоколо, удивљено слушајући, не прозирући шта их је обузело. У неко доба, плетиво заседе познаде само Сава. Он се прену, стрже странчеву капуљачу и сви видеше да под њом нема баш никога, да је она одећа сасвим пуста, само гласом сујете надута према људском обличју. У исти час, празне хаљине се склупчаше у прабини, раскршћа нестаде, пут се исправи, какав је туда од старине и пролазио. Тек у наредном селу, братија дознаде да је заправо прошла мимо места страдања, где бројни никада нису смогли снаге да се отму опаком загрљају таштине“ (Петровић, 2004: 24).

У наведеном одломку Петровић успјело тематизује мотив таштине, онакве какву на уму има Кохелет²⁵ из *Књиге проповједникове*. По повратку у отаџбину из Никеје, на

²⁵ Кохелет је главни приређивач *Књиге проповједникове*.

једном раскршћу,²⁶ Саву и његову пратњу засреће тајанствени човјек лица сакривеног капуљачом и њезином сјеном. Многим бираним ријечима зауставља мали поход који опчињен нечувеним говором не успјева да се покрене. Овај опис таштине сасвим је у дослуху са такође метафоричким језгром ове ријечи (хебел) која у товару својих значења носи пару, измаглицу и маглу. „□Таштина‘ тако стиће изведено значење □испразности‘, korensko значење Vulgatine *vanitas*. Iskažimo *Koheletovu* središnju intuiciju u obliku njegovog suštinskog paradoksa: sve je puno ispraznosti“ (Fraj, 1985: 160). Сујета, дакле, заводи говором – савршеним, а испразним, каква је уопште многоглагољивост. „Таштина над таштинама, вели проповједник, таштина над таштинама, све је таштина“ (*Проп.* 1, 2). Неминовном страдању се опет одупире, свакако чистији од свих, Сава Немањић. Замку испразности једини уочава и уклонивши опасност *исправља* пут којим се ваљало кренути. Интермецо о таштини свакако да није случајан, сем што носи и вриједну поетичку поруку аутора да бојазан од сујетних помисли и управљања њима дјело може сачувати погубне испразности, тако и указује да управо таштина наше путеве и намјере умножава до те мјере да се, заведени, уопште не успјевамо снаћи. Једино мудрост или боље рећи љубав према мудрости²⁷ може учинити да се замка таштине прозре и опасност превазиђе.

Пророчанство

Стари завет, ризница различитих књижевних врста, као најзаступљенији вид људског и умјетничког изражаја има пророчанство. Пророчанства се односе на све сфере људског живота и тичу се како савременика, тако и генерација које ће доћи. Док се нека од њих тичу критике властитог народа, опомена и пријетњи (*Књига пророка Амоса*, *Књига пророка Хошеа*, *књига пророка Михеја*), друга (или иста) се односе на пророчанства против туђих народа (*Књига пророка Амоса*, *Књига пророка Исаије*, *Књига пророка*

²⁶ „Simbolička važnost raskrsnice je univerzalna, a vezana je za ono ukrštanje puteva koje raskrsnica, onome ko se na njemu nalazi, predstavlja pravi centar sveta. Pošto su raskrsnice epifanijska mesta (mesta pojavljivanja i otkrovenja), posećuju ih duhovi čiju naklonost čovek mora da stekne“ (Gerbran, Ševalije, 2009: 768).

²⁷ „Ovde konačno vidimo da je pravi oblik mudrosti u ljudskom životu *philosophia* ili *ljubav* prema mudrosti, koja je stvaralačka a ne prosto eruditska. Vidimo takođe kako primitivni oblik mudrosti, koristeći prošlo iskustvo kao ravnotežnu motku za hodanje po zategnutom konopcu života, najzad izrasta, kroz neprestanu disciplinu i vežbu, u konačnu slobodu kretanja, u kojoj, po Jejtsovim rečima, ne možemo više da razlikujemo igrača od igre“ (Fraj, 1985: 162).

Михеја, Књига пророка Сефаније, Књига пророка Јеремије, Књига пророка Језекиља), затим се односе на опсаду, пад и обнову Јерусалима (*књига пророка Михеја, Књига пророка Јеремије, Књига пророка Језекиља, Књига пророка Исаије, Књига пророка Обадије, Књига пророка Захарија*), или имају апокалиптична виђења (*Књига пророка Исаије*)... Дакако, свака иоле истанчанија анализа показала би још читав низ мотива и тема у старозавјетним пророчанствима, и великог броја разлика између пророчких књига које се, наизглед, баве истим темама, али, истовремено, једноставно је утврдити и ред особина које пророке, ма о чему говорили, ставља у истоврсну заједницу.

Погрешно је тврдити како се пророчанства односе само на предвиђање догађаја који ће услиједити. С тим у вези је и неадекватно именовање старозавјетног профете нашом ријечју „пророк“ јер у српском језику немамо одговарајућу ријеч за хебрејску именицу *nabi'* (Harrington, 1977). Пророковање у нашем језику подразумјева да је посриједи говор о стварима будућим, што, кад погледамо старозавјетне књиге није увијек случај. Пророчанства у себе сажимају низ различитих говорних ситуација: критике како сопственог тако и туђег народа, савјете за поправљање и позиве за обраћање заједнице, туговања због народних патњи... па тек онда и говор о догађајима који ће услиједити. Између многобројних лажних пророка, о којима у *Библији* често наилазимо на упозорења, прави се препознају по истинском позиву од Бога који међу осталим људима, према врлинама његовим, бира свог гласника.

„Neposredno iskustvo Boga, objava Božje svetosti i volje čine proroka čovjekom koji □prosудује садашњост i гледа будућност u Božjem svjetlu i kojega Bog šalje ljudima da ih podsjeća na Božje odredbe te da ih vodi putem podložности Bogu i ljubavi prema njemu.“ Prorokova se poruka uvijek prvenstveno odnosi na njegove suvremenike. On je propovjednik koji govori pripadnicima svoje generacije. To on čini i onda kada прориче будућност. Ovo je važna napomena, jer svako tumačenje пророčkih tekstova koje пророковим suvremenicima ne bi ništa značilo zapravo predstavlja iskrivljeno tumačenje“ (Harrington, 1977: 198–199).

Сава Немањић је у нашој књижевној традицији свакад приказан као идеални репрезент православне духовности. Сопственом вјером и милошћу Божјом почесто је обдарен вишим, духовнијим знањима и прозиратељским видом, увијек на корист својој заједници. Духовнији и чистији од осталих, он је идеалан медијум преко којег Господ

исказује своју вољу и преко кога упућује своју поруку. У Петровићевом роману, видјели смо да је његова функција многолика и вишезначна. Осим улоге демијурга, о чему смо говорили на почетку, овај лик у себе сажима и ролу спиритуалног националног вође и *пророка*, какав је био Мојсије: „Али не уста више пророк у Израиљу као Мојсије, којег Господ позна лицем к лицу“ (5 *Мој.* 34, 10).

Говорили смо о закону који Сава оставља наслијеђу. Но, још од *постања* род Адамов је горко окусио како закон може бити заборављен и прекршен. Стога, будући светитељ, свјестан да је учинио све што је могао за напредак свог рода, оставља надање да ће се закон поштовати, али одмах затим прориче и шта ће се десити уколико се закон погази.

„Уздам се да видике нећете смрсити. У супротном, нека нам је Господ на помоћи, путеви су нам у чвор свезани, раздрешити их неће моћи стото колена од овога места“ (Петровић, 2004: 27).

Мада само пророчанство, као и закон, није детаљно образложено из њега се много може закључити. Пророчанство у *Библији* нуди обухватан поглед на човјекову ситуацију у који улази надграђена перспектива мудрости (Fraј, 1985: 165–166). Уколико се прекрши наизглед банално правило и на припрати цркве Св. Спаса се истовремено отворе два прозора, односно уколико се „смрсе боготкана времена“, невоља ће се на српски народ протегнути све до „стотог кољена“. Прозиратељска Савина улога ће остварити у роману своје потпуно испуњење. Када се закон, ипак, у наставку романа прекрши, Жича у потпуности бива разрушена, а сљедећи нововјековни рукавац романа (о посљедњем рату у Босни) на снагу ставља Савино пророчанство. Постаје јасно да је народ дубоко загазио беспућем и да му једино милост Божја може помоћи.

Овом посљедњом улогом у Сави се сажимају функције демијурга и националног вође – Мојсија, легендарног јунака и старозавјетног пророка. Са анахроном причом о Сави (Симеону и Стефану Првовенчаном) углавном се завршавају интертекстуалне везе са *Старим завјетом*. Њих ће, наравно, бити и даље али не у мјери колико је то било у претходном разговору о *Библији*. У нашој композицији вријеме је за новозавјетни дио који у даљој интерпретацији заузима кључну позицију.

Јеванђеље

Јеванђелска фаза започиње прослављањем Васкрса у жичкој цркви, највећег хришћанског празника којим је смрт поништена, а Божија истина засвакад пројављена. Као што у *Библији Стари завјет* представља најаву онога што ће се испунити *Новим завјетом*, тако је и у Петровићевој књизи период Саве и Стефана Немањића предодредио вријеме које ће доћи са њиховим крвним и духовним насљедницима, Драгутином и Милутином Немањићем. Пуноћа времена остварује се јеванђељском ером, „празником над празницима и свечаношћу над свечаностима“ – Христовим Васкрсењем. Јеванђелска фаза заузима, свакако, најзначајније мјесто у роману. Овом фазом се описује устројство саме монашке заједнице, њено нарушавање упливом нечастивог и из ње се, разумљиво, улази у апокалиптично доба. Овај дио тако показује шта, уствари, значи живјети по јеванђељу, тематизује низ библијских слика и парадигми.

Нова ера, хришћанска ера и почиње најзначајнијим догађајем, тако се и Петровићева књига отвара празником Васкрсења. На овом мјесту неопходно је рећи нешто и о самој композицији Петровићевог романа. Прије свега, напоменимо да је његова композиција изузетно сложена и разлиставаћемо је онако како се креће сама историја интертекстуалних релација. Роман је, наиме, подијељен у девет књига од којих свака носи назив једног од родова анђела – *серафими, херувими, престоли, господства, силе, власти, начала, арханђели и анђели*. Ову анђеоску хијерархију, којој ћемо се темељније посветити на другом мјесту, Петровић је преузео од Дионисија Псеудо-Ареопагита који је вишеструко утицао, како на развој црквеног догмата, тако и на саму књижевност. Нас, међутим, сада више интересује наредна композициона подјела овог постмодернистичког штива. Наведених девет књига дијели се потом на дане којих укупно има четрдесет што је опет знаковит библијски број.²⁸

²⁸ „Четрдесет је **број slutnje, pripreme, kušnje** или **kazne**. Први је аспект недвојбено мање познат, иако је важнији. Може се рећи да тим бројем библијски pisci обилежују главна збивања у повјести спасења; њиме су означене узастопне Боље интервенције, што једна другу најављују. Попут Saula, David vlada четрдесет година (*II Samuel, 5, 4*); Salomon такође (*I Kraljevi, 11, 42*). Savez s Noom sklopljen је кад је минуло четрдесет дана од потопа. Бог је позвао Мојсија кад му је било четрдесет година. Четрдесет дана boravio је Мојсије на врху Sinaja. Isus је propovijedaо четрдесет мјесеци; ukazивао се својим ученицима четрдесет дана prije uzačашća (*Djela, 1, 3*).

Jednako је често istican аспект kušnje i kazne: nevjerni су Izraelci осуђени на четрдесет дана lutanja pustinjom (*Brojevi, 32, 13*). Четрдесет дана kiše kazna су grešном čovječanstvu (*Postanak, 7, 4*). Isus је , као predstavnik

Додајмо наведеном и вјеровање утемељено у нашој народној религији по којем четрдесет дана након Васкрса представља свето вријеме у којем је могуће мијешање прошлог са садашњим временом, сходно томе, и јунака различитих епоха, и већ имамо кључ за улазак у припрату Петровићевог интертекстуалног храма.²⁹

Васкрсењем, односно *првим даном* од наредних четрдесет дана, роман иде у сусрет читаоцу. Овакво устројство вишеструко је значајно у композицији Петровићеве књиге, као што је важан и завршетак у који улазимо са крштењем. Писац на различите начине тематизује сакрално вријеме у које се улази са првим даном, даном Васкрсења Господњег. „А по вечеру суботном на освитак **првога дана** недјеље дође Марија Магдалина и друга Марија да погледају гроб“³⁰ (*Мат.* 28,1).

„Дан Господњи“ се назива и **првим даном**, или **осмим даном**. Првим стога што од њега започиње ново време нове творевине, а осмим – стога што је ново време (изван времена које је потчињено броју седам) заправо вечно, „невечерње“ време, које се не ослања НА СМРТ... Тај **Дан први** и **Дан осми** постао је у цркви основа читавог литургијског живота и њена **есхатолошка суштина** (Шмеман, 2009: 40).

За хришћане доба након Васкрсење је у потпуности ново и невиђено иако је слућено и најављено старозавјетним текстовима. Оно носи живот преображен побједом над смрћу, дакле собом носи пуноћу савршене радости. Прослављањем овог највећег хришћанског празника, вјерници поново улазе у вријеме које је Христос посветио; оплакују његове патње и распеће, славе и радују се његовом Васкрсењу. „Те činjenice su značajne jer nam otkrivaju tajnu ponašanja religioznog čovjeka u odnosu na Vreme. Pošto je sveto i jako Vreme *izvorno Vreme*, čudesni trenutak u kojem se prvi put u punoj meri ispoljilo, čovek će nastojati da se periodično vrati u to izvorno Vreme. Ta obredna reaktualizacija *illud*

novog čovječanstva, doveden u hram četrdesetog dana nakon rođenja; svladao je iskušenja kojima je bio izložen četrdeset dana i uskrsnuo nakon četrdeset sati provedenih u grobu.“ (J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1983, str. 90.).

²⁹ „А пошто Васкрсом, како се верује, започиње, а Спасовданом се завршава, циклус током којег душа, према веровањима, борави на земљи и вазноси се на небо и у том времену, према фолклорној традицији, која се у роману вишеструко користи, душе умрлих могу посећивати своје ближње, односно *овај* и *онај* свет се прожимају, мешају и повезују, то је, ограничавањем радње на поменутих четрдесет светих дана, омогућено довођење у везу и људи, односно јунака, из различитих времена, као и повезивање живих и оних који су некада живели“ (Карановић, 2004: 179).

³⁰ Подвукла Б. Т.

tempus, prve epifanije neke stvarnosti, jeste u osnovi svih svetih kalendara: praznik nije „spomen“ na mitski (i prema tome religiozni) događaj, već njegova reaktualizacija“ (Elijade, 2004, 60).

Васкрсење је, у роману приказано у свом литургијском виду, са једне стране, а са друге, управо у свеопштем прослављању радости коју је велики празник пројавио. Не заборавимо да је православна литургија сасвим утемељена на библијском тексту и представља јединствену компилацију како старозавјетног тако и новозавјетног штива. Горан Петровић тако, тематизујући службу Господњу, у овом уводном дијелу романа, обиљеженог првим даном у свој текст обилно уклапа и једну и другу свету књигу, како у тематско-мотивском слоју, тако и у особеном стилу *Библије*.

„И у тај свети час, након бдења и навршене полуноћнице, са славом положише плаштаницу на часну трпезу у олтару.

И како сви стадоше исходити у троструки свечани опход околу Божијег дома, носећи копља са стегом златовезеног Христовог знамена, црква остаде празна.

И друго се мноштво узбуђено тискаше свуда по манастирској порти, тражећи место ближе песми, што је скупа са опходницима све гласније кретала уза само подножје зидова.

И ово беше – та је песма лагано ражаривала огњене искре које бораве у пурпурној боји овога храма.

– Васкрсење твоје!

– Христе Спасе!

– Анђели поју на небесима!

– И нас на земљи удостој!

– Да чистим срцем тебе славимо!“ (Петровић, 2004: 9)

[...]

„Али мада се троструки опход окончао, врата се спрва не отворише, баш како ни ученици Христови нису одмах поверовали. Него се умножи, од свих певан, псалам Давидов:

– Да васкрсне Бог!

– И разаспу се непријатељи његови!

– И да беже испред лица његова они који га ненавиде“ (Петровић, 2004: 10).

Писац сам наводи извориште свог подтекста, који, међутим, донекле измјењује и прилагођава своме тексту. Наиме, у *Псалмима Давидовим* као старозавјетном штиву, које, као и остали старозавјетни текстови, за хришћане значи прејудицирање новозавјетних збивања и најављивање Христа, васкрсење се у том виду не помиње. Бројна су мјеста у *Псалмима* гдје се Господ призива у помоћ, и његовим именом заклињу непријатељи, али наведени одломак је у дослуху са чувеном *Пјесмом побједе*.

„Устаће Бог, и расуће се непријатељи његови, и побјећи ће од лица његова који мрзе на њ“ (*Псал.* 68, 1).

Док библијски текст говори о времену будућем и неминовној казни његових непријатеља кад Бог „устане“, дотле Петровићев текст, изриче своју жељу, или захтјев и клетву да се непријатељи његови распу. Већ ту је примјетна инверзија мотива. Док је у *Псалмима* Господња будућа побједа непорецива и сасвим извјесна, код Петровића је овај исказ дат у форми „да се деси“ или „нека се деси“ као благослов за вјерујуће или клетва усмјерена против мрзитеља Бога. Као да су вијекови уметнути између ова два текста донекле измијенили и појам вјере па је непорециво очекивано дјелање замијенило молебно очекивање. Видјећемо да је ова наизглед мала измјена библијског архитекста пресудна за разумјевање идејне основе романа. Господ допушта, упркос молбама, да се догоди похара Константинопоља и Жиче као и велико страдање у Босни.

„Ми, дакле, кажемо да је време постало очекивање и испуњење. У основи тога опита и те **реалности** стоји празновање Пасхе. У извесном смислу сав живот Цркве у времену јесте једно дуго странствовање од Пасхе до Пасхе: у опиту Пасхе оно има свој почетак, а такође и свој завршетак и испуњење. Да би се он схватио, и још главније осетио, треба доћи у православни храм у пасхалну ноћ и припојити се онима који празнују. Обилазећи цркву, крсни ход се зауставља пред затвореним вратима храма. И ето, при возгласу □ Христос васкрсе □ и при одговору □ Ваистину васкрсе □ врата се отварају и започиње пасхално славље. За ту ноћ свети Григорије каже да је □ светлија од дана □ , а

сами православни је зову □светлом ноћи□ . Може се подробно описати њен □ устав□, могу се проанализирати све њене молитве: уосталом, тако нешто је другостепено: Овде светли, ликује и слави сама **радост**, радост која је **дарована**:

□Уђите у радост Господа свога!

Богати и сиромашни заједно ликујте...

Сви примите богатство благодати... Нека нико не оплакује своје сиромаштво

будући да се јавило опште Царство□“ (Шмеман, 2009: 44–45).

Радост која се уништењем смрти пројавила човјечанству Петровић тематизује „великом, победном“ пјесмом и свјетлошћу „као неугасивим огњем“ које освајају пасхалну ноћ. Цјелокупна васељена прославља Господа и силу коју је својом смрћу и Васкрсном побједом дао људима. Радост је то која се у изразу приближава псалмодији.

„А толико их дође за овај празник над празницима и свечаност над свечаностима, да велики број остаде ван манастирског дворишта. И још, одасвуд, друмом, преким пољским путевима, стрмим горским стазама, долазише они данима одаљени, према заповестима срдаца својих. Па ипак, нико од свих, ни достојни јерарх, ни предани монах, ни убоги божији човек, чак ни онај метљивих очију, не би помислио да је постранце била тескобна ноћ. Јер звона нашироко размицаху глуво доба, а титраји стотине воштаница стицаху се у чисту светлост, што је пуноћом пресезала јасни дан. Нигде не беше кутка таме у који би се склонила сен. Одсјаји олова са купола нависоко држаху мрак. Пред западне двери, од свакога који је имао гласа, пристизаху радосни повици:

– Христос васкрсе из мртвих!

– Христос васкрсе из мртвих!

– Христос васкрсе из мртвих!“

[...]

И још се свему, као у каквим чудима, придружише и царићи рогозари у крошњама дрвећа. Срицаху и они. Из правца пчелињака допираше густ бруј. Влати трава се огласише

да зру. Јата млађи размрсише стајаћу воду рибњака у непрекидан струј. Одиста, беше то извршење како и казују тајанствене речи канона: □Свако створење нека слави празник васкрсења! □“ (Петровић, 2004: 9–10).

„У том ноћном пасхалном слављу, за разлику од других богослужења, нема □ кретања □ у смислу постепеног откривања смисла и истине усхођења Цркве. Наиме, у њему је **све испуњено: у њему** је јављено Царство Божије. Оно је један непрекидан порив радости, радост због радости, радост као живот. После те радости и смењујући пасхалну ноћ наступа јутро и започиње нови дан. Време опет започиње, премда већ изнутра испуњено том радошћу“ (Шмеман, 2009: 46).

Радост Васкрсења у роману није предуго потрајала. Већ трећег дана, или на Свијетли уторак, игуман манастира Григорије кроз прозор садањи на даљину уочава војску предвођену бугарским кнезом Шишманом како креће пут манастира Жиче. Скољен великим страхом покушава да пронађе начин како би се манастир и братство спасили пред најездом много бројнијег и надмоћнијег непријатеља. Како то обично бива у тренуцима колективне несреће, она се проживљава у заједничкој тузи и апатији која не доноси ништа конструктивно и дјелатно. Петровић је ову флуидну атмосферу безизлаза која је свевременска и универзална изврсно препознао и представио у свом роману.

„Велики лелек збираше се у многим грудима, једни се већ хватаху за косе, другима сузе клонуше низ образе, чамотиња туге здвоји многе усне, суморни јад околи свачије срце, нада се расплину у малене безнадице. Трпеза, не броји ли се мук, опусте. Оно мало умних речи расу се по поду у малодушност најгоре врсте“ (Петровић, 2004: 58).

Рјешење проналази најстарији од свих, отац Спиридон, који је још са Стефаном Немањом зборио и који је живио од разговора са Богом. „*Молитви је свуда место*“, његова је јасна и језгровита порука након које слиједи и објашњење.

„ – Молитви је место свуда – тихо је поновио отац Спиридон, у трпезарији се све умирило, чуло се из покрајка шта је чатац накјуче чатио. – Али, овде нам је да разберемо како пошаст да дочекамо. Храшће се пред бујицом не уклања. Ратници нисмо да уставу мачевима срежемо. Жреци нисмо да клетвом дивљу воду скренемо. Од лелека малена корист. Зато, да поступимо као монаси Ватопеда пред гусарском навалом. Не налазећи

другог спаса, они преко ноћи вољом раздвојише цркву од тла и скупа с њом прелетеше на врх једне врлетне горе. Зашто да и ми не учинимо исто? Умолимо вишњег да овоме цвети нашег отачаства подари стабљику, довољно високу, не били смо се издигли изнад домаћаја страшног нападача“ (Петровић, 2004: 59).

Петровић овим одломком преноси хришћанско страсно вјеровање да молитва значи истински разговор са Богом. Иако је у роману Господ приказан као *deus absconditus* – скривени бог, јасно је да се ништа не дешава без његове воље и дозволе. Овим одломком нарочито је наглашена огромна снага коју вјера и заједничка молитва собом носе и узевши за прототип ватопедско чудо, писац за мисаону окосницу, уствари, узима језгровиту Христову поруку: „Још вам кажем заиста: ако се два од вас сложе не земљи у чему му драго, за што се узмоле, даћи им Отац Мој Који је на Небесима, јер где су два или три сабрани у Име Моје онде сам Ја међу њима“ (Мат. 18, 19–20). У заједничкој молитви, све своје мисли упућују Господу у нади за избављењем. „Надањем веселите се, у невољи трпите, у молитви будите једнако“ (Рим. 12,12.). Молитва и то *заједничка молитва* братство и манастир приводи чуду. Грчка ријеч *λειτουργία (liturgia)* коју и ми користимо за службу Божију, у свом изворном значењу представља опште дејство којим група људи испуњава своје призвање и којим се испуњава Божија воља (Шмеман, 2009). Сједињени молитвом људи остварују свету тајну евхаристије³¹. У таквом евхаристијском доживљају свијета искључује се натприродно и природно. „Постоји природа и творевина као јединствена реалност, која долази од Бога и која се □ узноси□ (приноси) Богу. Постоји потпуни сусрет, *до поистовећивања*, небеска и земаљске реалности („Ми који тајанствено представљамо Херувиме и Животворној Тројици трисвету песму певамо“, кажемо у свакој Литургији) (Зизијулас, 1997: 215).

„И мада је био пети дан по Васкрсу, један од педесет дана када се све до Духова не клечи, сам игуман Григорије паде у храму на колена и сви за њим учинише исто.

³¹ „Није случајно то што је Црква дала Евхаристији име □ Заједница□ Наиме, у Евхаристији можемо наћи све димензије заједнице: сам Бог заједничари са нама, ми улазимо у заједницу са Њим, учесници тајне улазе у заједницу једни са другима, и творевина у целини преко човека улази у заједницу са Богом. Све се ово одиграва у Христу и Светоме Духу који доноси последње дане у историју и пружа свету преокус Царства“ (Зизијулас, 2011: 7).

И како се велико милосрђе искаже од Господа, би наређено ђаконима да се чита, а протопсалтима да се поје – што више псалама.

И појци, из обе певнице, испунише цео храм песмом.

И прозбе сугубе јектеније отпочеше молбом да Бог услиши заједничко мољеније – за добро свих, за избављење, чак и за ступајуће насилнике.

И свака од прозби завршаваше се троструким појањем:

– Господи помилуј! Господи помилуј! Господи помилуј!

Напољу све више беше оних који знојних чела одбацују облице, не зато да одустану, већ да их замене песмом и молитвом. Цео се скуп, глас по глас, јединио са растом што је допирао из Спасовог дома“ (Петровић, 2004: 61).

Петровић у роману снажно указује на духовни идеал коме ваља стремити. Заједништво у вјери и слога у дјелању чине да се деси и *што бити не може*. Света тајна евхаристије постоји само у заједници, заједници вјерног народа са Богом. Једино на тај начин вјера се остварује у свом смислу и својој пуноћи и отвара врата свих могућности према библијским ријечима: „ако можеш вјеровати: све је могуће ономе који вјерује“³² (Мар. 9, 23).

Библији је сасвим саображен и стил овог одломка. Обратимо пажњу на анафорско понављање везника „и“ у свакој реченици, на ритмичност и звуковност цјелокупног израза.

Романескна дубока утемељеност у библијском тексту надаље се очитује у понављању низа библијских слика оличених у Христовим чудима. Као што се празником Васкрсења обновило свето и митско вријеме Исусове побједе над смрћу, тако се

³² „Хришћани нису само међусобно сједињени, него су, пре свега, *једно у Христу*, и тек то јединство или заједница са Христом омогућује истинско јединство између људи у *Њему*. Средиште јединства је *Господ*. А сила која остварује и устројава то јединство јесте *Дух Свети*. Тако Црква није заједница људска, земаљска, него пре □ Божанска Заједница □; у времену, свакако, она је итекако □ видљива □, дужна да још буде □ у свету □, у ком смислу ју је могуће поредити са другим људским заједницама, али она је исто тако свештена заједница, која није више □ од овога света □, нити је чак □ од овога века □, него припада □ будућем веку □ [еону] који она објављује и унапред остварује“ (Флоровски, 2004: 372–373).

обнављају и библијске парадигме из Његовог живота.³³ Микроскосмос Цркве је већ остварен, свето вријеме се врхуни у слави Васкрсења, обнављају се догађаји из времена док је Христос ходио по земљи. Баш као и у јеванђелским причама, и у Петровићевом роману узети оздрављају (*Мат.* 9, 4), слијепи прогледају (*Мат.* 9, 27–30), а ниједи проговарају све у славу Творца (*Мат.* 9,33). Све се дешава према древној Спаситељевој ријечи: „...по вјери вашој нека вам буде“ (*Мат.* 9, 29).

„Ван дворишта, болезни и слаби нађоше снаге. Један, од рођења штрб, одузетих удова, дрхтаво подиже обе руке. Други, слеп, прогледа, слутећи да ће видети чудо. Трећи, немо свезано језика, проговори исто:

– Гос-по-ди-по-ми-луј!

А онда, када се чинило да ће ноћ својом тамом додатно притиснути све на тлу, када се залудним чинио и мање вероватан посао од започетог, нешто шкрину у олтарском делу цркве и храм се за тај једва чујан звук одвоји од земље. Возглас се јаче вину, а певани псалм се разли:

– Господе, Господе, крепки спаситељу мој, заклони главу моју у дан ратни!

– Не дај, Господе, безбожнику што жели, не дај му да докучи шта је наумио, да се не узнесе!³⁴ (Петровић, 2004: 61).

³³ „Хришћанство иде још даље у вредновању *историјског Времена*. Пошто се бог *otelotvorio*, преузео је *историјски условљену људску egzistenciju*, и сама Историја је постала погодна за посвећивање. *Illud tempus* које Јеванђеља призивају јесте јасно изражено историјско Време – Време када је Pontije Pilat управљао Јудејом – али то *Vreme je bilo posvećeno Hristovim prisustvom*. Савремени хришћанин који суделује у литургијском Времену враћа се у *Illud tempus* у којем је живео, изdahнуо и васкрсао Исус, али више није рећ о митском Времену, већ о Времену када је Pontije Pilat vladao Јудејом. Хришћански свети календар такође преузима бесконачно исте догађаје из Христове egzistencije али ти догађаји су се одвијали у историји, они нису више чињенице које су се одиграле на *izvoru Vremena*, □ на почетку □ (са том одликом што за хришћанина Време почиње изнова са Христовим рођењем, јер otelotvorenje заснива нови положај човека у Kosmosу). Ukratko, Историја се показује као нова димензија prisustva Бога у свету. *Istorija* ponovo postaje *sveta priča*, само што је у примитивним и архаичним друштвима имала митску перспективу (Elijade, 2004: 81–82)

³⁴ Псалтир је библијска књига која је интегрални дио српске духовности и културе. Дијелови из *Псалтира* саставни су дио сваке литургије, а се ишчитава у манастирима у току седмице. Свети Сава у *Карејском типуку* установљује правило по коме се у његовој испосници у току једног дана *Псалтир* ишчитава у цјелости и та молитвена традиција се одржала до данас. Псалми наведени у роману (*Псал*, 140, 7-8) не пјевају се случајно у моменту опсаде манастира. То су они псалми који се, по св. Арсенију Кападокијском читају да би Бог умирио побуну која изазива зло.

Управо снага молитве чини да се у манастиру догоди чудо. Кад је безвјерје утихнуло дешава се да је снагом евхаристије, силом заједничке молитве у Христу „немогућа“ жеља досегнула испуњење. **Црква се уздиже на небеса.** И иако је у питању метафора у фактографском смислу, у оном духовном, ријеч је о истинском успењу и све што се дешава опет је у дослуху са новозавјетним текстом и Христовим ријечима: „Јер вам кажем заиста: □ако имате вјере колико зрно горушичино, рећи ћете гори овој: пријеђи одавде тамо, и прећи ће, и ништа вам неће бити немогуће□“ (Мат. 17, 20). Ово је кључна сцена у књизи и управо разумјевање овог догађаја помаже да се схвати устројство цјелокупног романа и да се прозре аура његове духовне суштине.

„Црква се стаде љуљати лево и десно, као да би од своје сенке да се отресе. Неки убоги Блашко, божији човек који се од празника затекао у манастиру, дохвати један њен крај и стаде је вући, снажно, мада је у њему живело само нејако дете.

– Помагајте! – узвикну он.

У први мах збуњени, неколицина ближих прискочи у помоћ. Зачу се шкрипа уз подножје, као да се одраз од темеља растаје. У пукотине између Спасовог дома и његове сени утиснуше се пој и молитва – цела се грађевина подиже за усклик. Унутра, игуман и монаси још усрдније наставише јектеније. Начета се сенка стаде парати свуда од цркве. Размак, спрва мали, набрекну од сложено говорених и певаних речи. Храм се стресе. Тргу. Неодлучно застаде. Појци подметнуше и бруј. Нешто пуче. Потом звекну. Уз туп удар, у трави завршише громадни обручи Земљане теже. Црква Св. Спаса се ваздигну навише.

Тек тада настаде пометња. За домом Спасовим кренуше и трпезарија, међерница, странопријемница, оставе, делови ниског манастирског бедема са призиданим келијама. Борове и храстове као да је нека сила у лук сапела, они се, одапети – винуше, скупа са гнездима, шишаркама и бусовима земље. Мала се црква Св. Теодора, Стратилата и Тирона, вишеструко лакша од веће, испе тако високо високо да је мораше конопом везати за главни храм. А он, претежак за такав лет, оста да лебди тек стотинакхвати изнад зденца, упорно непомичног, са жалосно потонулим рукохватом траве бистрице.

Пред сам залазак сунца, Жича се љуљушкала у ваздуху као да је онако пурпурна – више земље озидана од старине“ (Петровић, 2004: 61–61).

Иако на први поглед изгледа да је писац смјело и успјело у своје дјело унио фантастичан рам за радњу која ће се надаље одвијати у очућеном надземаљском простору, у питању је изврсна метафора којом је описао истинско евхаристијско битисање. Литургија, односно евхаристија или служба захвалности Господу, узходи цијелу Цркву и вјерну паству, која сједињена у Христу и представља дом Божји, на небеса. Петровић, дакле, овдје само наизглед ствара фантастичну слику. У својој духовној религиозности он, уствари, пројављује једну од светотајинских истина. Након сабрања народа у цркви и остваривања заједнице у Христу, Црква прелази из *овог свијета у свијет будућег вијека*.³⁵ Христово Вазнесење омогућује и његовим сабраним вјерницима приступ на небо јер је пројављено „да је Црква усхођење на небо и улажење у небеско светилиште и, најзад, да Црква себе испуњује и истински постаје □ оно што јесте□ једино узлазећи на небо“ (Шмеман, 2009: 28). Искреном здруженом молитвом отвара се пролаз на небо, које је по ријечима св. Јована Златоустог, управо Христос учинио проходним, што Петровић сјајно тематизује у свом роману. Овако „узашла“ црква не представља људско странствовање од његовог реалног устројства, већ напротив, значи његово враћање сопственој природи и заборављеном едемском окриљу. Злокобни поход завојевача стиже надомак Цркве, али пошто она више не припада овом свијету, не успјева да јој науди.

Да је поменути догађај одиста кључни у роману посвједочава и мото којим је писац обиљежио своју књигу:

И викаху један другоме говорећи:

свет, свет, свет је Господ над војскама;

³⁵ „Да би се схватила Евхаристијска Литургија, треба најпре увидети да [својом природом] представља **хођење** или **странствовање**. Она је хођење и усхођење народа Божијег, тј. Цркве **на небо**, у небеско светилиште, где се вазнео Христос и нас савазнео са собом. То усхођење започиње када верујући напуштају свој дом и станиште како би се □ сабрали у Цркви□, тј. јавили се свету као ново јединство, нова реалност, чије присуство и испуњење управо представља Црква“ (Шмеман, 2009: 25).

пуна је сва земља славе његове (Књига пророка Исаије 6, 3)³⁶.

Мото је узет из старозавјетне *Књиге пророка Исаије* и то из оног дијела који говори о Исаијиним виђењу славе Господње и позивања да пророкује. Мото представља водиљу текста који обиљежава, читаоцу пружа смјер ка пишевој путањи мисли, такође освједочава атмосферу цјелокупног штива који слиједи, али често зна да новонастало дјело акцентује посве другачије него што би се очекивало. Горан Петровић користи онај дио Исаијиног текста што прославља Господа, који пјевају серафими, ватрени анђели са шест крила, у славу Бога, а који се користи у светој литургији. Ова пјесма у свом служабном црквеном виду представља композицију поменуте анђеоске пјесме коју је забиљежио пророк Исаија, а седам стољећа након тога поново чуо јеванђелист Јован на острву Патмос (*Откр.* 4,8) и похвалне пјесме коју је одушевљени народ пјевао Христу приликом његовог уласка у Јерусалим (*Мат.* 21, 9) (Клеман, 1997) и „преднајављује наше сједињење и равночесност са бестелесним умним силама“ до које ће доћи у свијету *будућег вијека* (Исповедник, 1997: 115).

„Небо и земља се старају (jerusalimski hram postaje svoj небески duplikat) и заслепљујућој визији онога који је пре свега *svet*, што је израз који, ако имамо у виду стих 5:16, укључује и transcendentnost и pravednost. Овде је наглашена transcendentnost (он је *uzvišen* и vlada celim svemirom); у другом делу поглавља биће наглашена његова pravednost. *Serafimi* (hebrejska riječ је serapim и potiče од sarap што значи gorjeti) својим речима и поступцима показују да су одговарајућа реакција на svetost strahopoštovanje, služenje и klanjanje“ (Veb, 2010: 66).

Пјесма серафима се у роману понавља у свом *дословном* виду и након уздицања манастира. Мада мото, наравно, обиљежава цијелу књигу у свом свједочењу славе Господње, понављање трисвете пјесме на поменутом моменту успења, нарочито акцентује важност овог мјеста како у устројству самог романа, тако и у оваплоћењу пишеве духовне идеологије. То је сасвим разумљиво, ако се на уму има да се „уздицањем“ цркве,

³⁶ Интересантно је овдје истаћи једну подударност: Петровић на различите начине својим романом реинтерпретира *Књигу пророка Исаије* (цитатом, алузијом, реминисценцијом), а Исаија је био омиљени писац Данила Другог (Радојичић, 1963), чији *Зборник*, видјећемо то детаљно у наредном поглављу, Горан Петровић вишеструко користи у *Опсади*. Може се закључити да се романом оживљава не само средњовјековни подтекст, него се преносе и литерарни афинитети.

вјерни народ, заклоњен иза сопственог молитвеног лелуја, спасава од реалне опасности. У својој *духовној Нојевој барци*, пук бива издвојен од мирске огријеховљености и благодарењем и славословљем Господа конструише нову живу заједницу са војском анђела.³⁷

„Потом, отац Григорије крену у Савину катихуменију више припрате. Тамо он, још једанпут, осмотри манастирско имање. Мраморни оквир је удисао нови, већи видик. Крај прозора што је гледао ка садањем на близину летеле су птице и пчелиње кошаре, прхтали су шестокрили серафими.

– Свет, свет, свет је Господ над војскама, пуна је сва земља славе његове! – викаху један другоме говорећи“ (Петровић, 2004: 63).

Видимо да је стварност потпуно преображена и да је људски свијет већ видљиво прожет упливом духовних, анђеоских сила. То више није само најаву будућег вијека, када ће оплемењена људска природа бити ипостасна анђеоској.³⁸ Успостављање је то и унапријеђење односа које је човјек имао са творевином прије „грехопада“ (Нелас, 1997: 256). Овим заједничарењем у прослављању Бога вријеме будуће је већ присутно и нема острањенија у суживоту људи и анђела...

„Благодарећи тајни Евхаристије, свецела Црква – земаљска и небеска – сабира се у јединство вере и заједницу Светога Духа. Црква сабира у себи и небеске силе (Ангеле, Архангеле, Херувиме и Серафиме) и људе: и свете и грешне, и живе и упокојене, јер је сваки човек, чак и када умре, жив у Христу. □ Тако смо многи једно тело у Христу, а

³⁷ „О, дарови Христови!.. Горе – серафими кличу трисвету песму; доле – људско мноштво узноси Богу ту исту песму! Настаје заједничко славље небеских и земаљских бића: једно благодарење, једно весеље, једна и јединствена хорска песма. Овај небоземни хор је створило неизразиво снисхођење Владике Господа, саставио га је Дух Свети, а склад његових гласова успостављен је благовољењем Очевићем. Заносни ритам његових напева потиче одозго: они настају тако што Сама Света Тројица удара у невидљиве дирке духовног инструмента, а одмах затим почиње да одјекује сладосна и блажена мелодија, анђелска песма, симфонија која се никада не завршава“ (св. Јован Златоусти према: Јеромонах Григорије Светогорац, 1997: 25).

³⁸ „Трикратно понављање узвика □ Свет□ којег садржи божанска химна, а која бива од целог верног народа, преднајављује наше сједињење и равнoчeснoст са бeстeлeсним умним силама, које ће се пројавити у будућем веку, када ће природа човекова, због истовeтнoсти неизмeнљивог и постојаног кретања око Бога, научити да у пуном сагласју са горњим силама пева и освeћује Јeднo Трипoстаснo Божанствo трикратним певањем □ Свет, Свет, Свет□ “ (Исповeдник, 1997: 115).

појединачно уди смо једни другима □ (Посланица Римљанима, 12,5)– учи апостол Павле. Да, ми смо сви одговорни једни за друге: зато и можемо да преживимо на овој земљи, јер се Ангели и Свети моле и молитвено нас заступају пред Богом. Ово јединство свих у Телу Христовом се назива *заједницом Светих*“ (Макариополски епископ др Николај, 1997: 66).

На исти начин, светом тајном евхаристије, могуће је објаснити „фантастично“ устројство времена у роману *Опсада цркве Св. Спаса*. Вријеме је у постојању цркве силом Божје благодати заустављено у јединственом прожимању прошлости, садашњости и будућности. Поново је на дјелу светотајинско јављање унутар Петровићеве романескне метафоре.

„Кроз први прозор, онај на којем је боравила ластавица васељенског патријарха, Сава виде све како и јесте. Ластавичије гнездо, манастирско двориште, борове, храстове, трпезарију, међерницу, келије братства, странопријемницу, малу цркву, стаје, ковачницу, оставе, торове, ребњак и пчелињак. Био је то прозор онога садањег.

Кроз други и трећи прозор, оне у којима су чекале византијске царице, Сава виде шта је било и шта ће бити. Кроз други је гледао догађаје прошле, како је Фридрих Барбароса триред целивао Стефана Немању и како су Латини заузели и опљачкали Константинопољ. Кроз трећи прозор Сава је гледао догађаје будуће, како један од његова рода ослепљује сина, други у тамницу затвара оца и како се над његовом земљом надвија мукли облак неверника.

Најзад, кроз четврти прозор, онај на коме се одмарао двоглави орао византијског цара, такође је Сава могао видети све како и јесте, али све како јесте не одмах испод, него испред на неколико даљина. Тако је гледао, као да је ногама тамо, шта чине подвижници околу Витлејема, колико је бродовља укотвљено у пристаништу Дубровника и шта је у вечерњем тањиру угарскога краља“ (Петровић, 2004: 26).

„Литургијски простор је створени простор и литургијско време је створено време. Унутар овог литургијског времена и простора се остварује несливено сапрожимање земаљског са небеским животом, историје са вечношћу“ (Нелас, 1997: 262). То је оно „надвременско јединство“ које се остварује тајном евхаристије и преко које се црква указује као „жива слика вечности у времену“ (Флоровски, 1986: 65–66). Уопште није

случајно да *магичне* прозоре, који гледају на четири смијера времена, у дом Спасов доноси управо Сава Немањић. Свакад најрепрезентативнији лик српске Цркве и, уопште нашег духовног наслијеђа, он се указује и као устројитељ истинског евхаристијског, литургијског времена. Не заборавимо, опет, ни знаковиту везу са нашим народним наслијеђем, гдје управо Сава у људско битисање уноси свјетлост, духовност, обоженост (*Свети Сава гради прозоре*)³⁹. Дакако, случајно није ни то што управо из Никеје у Србију стижу на пурпурним самарима прозори и њихови спиритуални видици, сходно истинској хришћанској духовности пристиглој нам из Византије. „Историја и време, који се обично сматрају или као нужно зло или као □ претсобље □ вечности, у Светој Евхаристији се укрштају са вечношћу, која на тај начин престаје да буде нешто што је пре или после времена, и у једном мистичком прожимању прошлости, садашњости и будућности настаје управо она димензија у којој време, као поље остварења предвечног плана Божијег о нашем спасењу може да нађе своје потпуно прихватање и освећење. (Зизиулас, 1997: 215)

Захваљујући оваквом устројству времена радња романа и јесте очуђена сазнањима која су људима иначе недоступна. Све док је евхаристијско вријеме на снази, Срби су у предности над непријатељима јер посједују виша знања, знања које се пружају кроз различита времена. Нарушавањем молитвене саборности, угрожава се заједница, самим тим и света тајна евхаристије, виша знања се расипају заједно са некадашњим видицима и Срби пред налетом историје остају беспомоћни. До тога долази поступно и наравно, ђаволским упливом.

Нечастиви, оличен у лику Андрије Скадранина⁴⁰, у манастиру се појављује већ за вријеме прослављања Васкрсења Господњег. Јавља се као трговац временом, рујевином, оловом и перинама и свој негативни уплив у хармонично литургијско живовање Цркве остварује прилогом који даје манастиру кроз руке дохијара Данила. Он, наиме, прилаже пет сребрењака, али они се даривањем волшебно претварају у злокобних тридесет. Овим

³⁹ „Пође једном Свети Сава да учи народ побожности и вјери. Идући по свијету наиђе на људе гдје са четири вола уносе свјетлост у кућу. Он их запита: □ Шта то радите браћо? – Ево начинисмо има три дана кућу, па никако се у собама не види □ . – □ Три дана са ова четири вола уносимо свјетлост, па свеједнако. До пред врата се види, а кад у кућу мрак □ . Свети Сава се помоли Богу те им рече: □ Е, људи божји, требачинити прозоре, - ево овако. □ Па им онда начини прозоре, а они му се много захвале“ (*Педесет легенди о Светом Сави*, 2011: 68).

⁴⁰ Његовим ликом ћемо се детаљно бавити у оном дијелу наше дисертације посвећене интертекстуалним релацијама са средњовјековном књижевношћу и романима двадесетог вијека. Овдје ћемо се дотаћи његове улоге само онолико колико је био пресудан за окончање јеванђелске фазе у роману.

се у нашу интертекстуалну зиданицу снажно призива библијски подтекст и Јудина издаја (*Мат*, 26, 15), јер ма шта несрећни дохијар чинио са новцима, давао милостињу или их чак бацао, у кеси се поново налази несрећних тридесет сребрењака. Примањем проклетог новца у манастир, дохијар Данило се и не хтијући извргава његовом утицају и ђавољим кованицама откупљује сопствену душу. Његово коначно подвођење под власт нечастивог приказано је сликовитим спрјечавањем монаховог успињања лествицом спасења.

„А испод Савине келије и игуманових занесених уздања, у припрату је тихо ступио Андрија Скадранин, трговац временом, рујевином, оловом и перинама. Крстио се једним од празних рукава, оним којим се служио само у храмовима на Источним странама. (Истини за вољу и сви други рукави му беху празни, осим она два којима се прихватао за новац). Између погнутих верних, присутних само у молитви, он се готово крадом приближио оном месту где је била насликана сцена лествица што спасавају душу и воде међу небеса. Живопис је приказивао старе и младе монахе како се напорно успињу. Један од њих, смиреног израза лица, налазио се на самој горњој степеници, великодостојан. Многи други су се пели. А неки су тек, при почетку, пружали прве кораке. Око лествице су летели искежени ђаволи, тргајући монахе за расе, покушавајући у ад да их оборе. И мада се већина држала чврсто, непољуљана, неке је само једна рука спасавала од пада у тавно искушење.

Дакле, све између народа заокупљеног мољенијем, господин Андрија се привукао овом живопису и подигао свој штап. Нико није видео како он чини кратак замах и свом снагом погађа руку монаха, баш оног што се, уз муку, само њом држао за једну пречагу лествица. У свечаном појању нико није чуо ни ударац штапа о насликану шаку. Само се црквом, напрасно, пронео језиви јек, као када се неко суноврати врло дубоко“ (Петровић, 2004: 68).

Овим је Данило пресудно потпао под утицај нечастивог јер како је писано „нико не може два господара служити“ (*Мат*. 6, 24) и од овог тренутка он почиње да се одваја од братства. Тај окужени уплив нечастивог лагано се развија у роману постепеним нарушавањем молитвеног сабрања сумњом у Божју праведност која се очитује мотивом *жеђи*. Недостатак воде представља највећу опасност приликом сваке опсаде, но Петровић је, како то и иначе чини, овај мотив значајно продубио настављајући да прати свијетлу

метафоричку нит *Библије* и жеђ се појављује у свом симболичком виду као недостатак вјере и жудња за Богом. Првобитни вапај ожедњелог народа Господу, расипа се у очајање које одговор и рјешење почиње тражити ван Цркве, у гаткама, сановницима и знамењима. Недостатак вјере своју допуну изискује из оног што је вјери опозит. По библијским ријечима: „Јер два зла учини мој народ: оставише мене, извор живе воде, и ископаше себи студенце, студенце испроваљиване, који не могу да држе воде“ (*Јер.* 2, 13). У свему се виде лоши знаци. Немир, страх и малодушност освајају народ, као што је освојен и дохијар Данило који губи свијест и бунца о тридесет Јудиних сребрњака. Осликани Јордан на фресци у манастиру је отекао са зида што се узело као још једно од лоших знамења. Узалудан је био и глас оца Спиридона да не слушају зле гласове који воде у безнадицу и да живописани Јордан није пресушио него се братству на пут растворио. Народ скољен страхом и очајањем почиње за своје стање да сматра одговорним игумана. Као и обично, неопходно је пронаћи кривца, не да би се невоља превазишла, него да би се страху и гњеви дало одушка. Игуман Григорије, као насљедник Светога Саве, осим дужности служења манастиру, има одговорност и према цијелој нацији. Сљедујући светосавским путем, он, како се сјећамо с почетка нашега рада, корача Мојсијевим стопама, преживљавајући сем Господњих побједа и разна искушења. Тако се и овим опсадним стањем безвјерја обнавља архетипска старозавјетна слика осуде и гњева народног над Мојсијем.

„И народ се свађаше с Мојсијем говорећи: дај нам воде да пијемо. А он им рече: што се свађате са мном? Што кушате Господа?

Али народ бјеше ондје жедан воде, те викаше народ на Мојсија, и говораше: зашто си нас извео из Мисира да нас и синове наше и стоку нашу помориш жеђу?“ (*2Мат.* 17, 2–3)

У роману је ова атмосфера нарочито поцртана екстатичким узвицима гњевног народа који, не пронашавши уточиште у вјери, за своје недаће мора да нађе кривца. Ништа се не множи тако брзо као несрећа и све је мање оних који уз игумана желе да стану.

„– Па само што нисмо скапали од жеђи!

– Красте нас осуле!

– Пликови нам се отворили!

- Очи попуцале тражећи облаке кишноше!
- Реци, старешино, зашто нас испе тако далеко од земље, а небу ништа ближе?!
- Где си нас извео, игумане!
- Много је, нису сви за оволико искушење!
- У праву су они што су се постранце разишли!
- Ако је коме до остајања, нека остане! Нас спуштај доле, натраг, у низину, да Бугарима и Куманима дамо шта ишту!
- Нама колико преостане! За више и нисмо!
- Шта сутра да чинимо ништавни?! Мртви Господа не спомињу, из гроба никога не славе!“ (Петровић, 2004: 175).

Унезвјереним народом без молитвеног упоришта једноставно је завладати. С тим је рачунао и нечастиви. Незадовољни народ врло лако постаје опасан и тражи начин да своју фрустрацију испољи на ономе за кога мисли да је одговоран⁴¹. Иако непоколебљив у својој вјери игуман постаје све усамљенији. Ипак, настоји да призове разуму своју паству. Покушава да их савјетом врати правом путу уздања у Бога. „Савјет је у срцу човјечијем дубока вода, али човјек разуман црпе га“ (*Прич.* 20, 5).

„– Браћо, не тумарајте. Молитвом у сreteње Господу идите. Мирно лежите, спавајте и устајте. Он види и чује када га зовемо. Господ нас чува од безумне силе“ (Петровић, 2004: 175).

Но, малодушност се, изгледа, дотакла и њега. Петровић повезује његову сумњу са увелом брадом у којој се чува анђеоско перо, заоставштина Светога Саве. Сумња у Божје старање тако се повезује са могућношћу губитка Савине баштине, а тиме и благодати која

⁴¹ „И свађаше се народ с Мојсијем, и говораху: камо да смо помрли кад помријеше браћа наша пред Господом!

Зашто доведосте збор Господњи у ову пустињу да изгинемо овдје и ми и стока наша?

И зашто нас изведосте из Мисира да нас доведете на ово зло мјесто, гдје не роди ни жито ни смоква ни грождје ни шипак, а ни воде нема за пиће?“ (*4 Мој.* 20, 3–5).

је с њом долазила. Савјет овог пута даје духовник краља Милутина, Тимотеј, указавши да спасоносни извор мора пронаћи у себи.

„Брате Григорије, како ствари стоје, задуго не можемо рачунати на земне изворе. И они на небесима, кушају нашу вољу, ћуте. Мада ово не бих смео да ти кажем, преостаје ти само најтеже, наћи извор у себи. Ако је ваљан, ако си добро трагао, с јаком вером, бујнуће брада, сплешће се влати изнова, перо ће остати у поседу Жиче и Србаља!

- Извор у себи?! – подиже клонули поглед отац Григорије.

- Да, тако је! Но, пази, чувај се! Извора је у сваком човеку исувише. Знај, сваки од њих не толи исту жеђ. Опрезан буди, где ћеш да клекнеш, одакле ћеш воде да захватиш“ (Петровић, 2004: 124–125).

Писац је још једном у дијалогу са новозавјетним текстом који продубљује смисао реченог. Овога пута ријеч је о знаменитом разговору Исуса и жене Самарјанке.

„Дође жена Самарјанка да захвати воде; рече јој Исус: дај ми да пијем.

(Јер ученици његови бијаху отишли у град да купе јела.)

Рече му жена Самарјанка: како ти, Јеврејин будући, можеш искати од мене жене Самарјанке да пијеш? Јер се Јевреји не мијешају са Самарјанима.

Одговори Исус и рече јој: да ти знаш дар Божиј, и ко је тај који ти говори: дај ми да пијем, ти би искала у њега и дао би ти воду живу.

Рече му жена: Господе! ни захватити немаш чим, а студенац је дубок; одакле ћеш дакле узети воду живу?

Еда ли си ти већи од нашега оца Јакова, који нам даде овај студенац, и он из њега пијаше и синови његови и стока његова?

Одговори Исус и рече јој: сваки који пије од ове воде опет ће ожедњети;

А који пије од воде коју ћу му ја дати неће ожедњети довијека; него вода што ћу му ја дати биће у њему извор воде која тече у живот вјечни“ (Јован. 4, 13–14).

Врло је интересантан Петровићев однос према библијском подтексту. Сходно библијском праузору он гради једноставне метафоре, које у истој једноставности развија до параболе, даље слиједећи своју наизглед једнозначну путању, да би истинско, **дубинско** разрјешење дао на самом крају. Другим ријечима, преплићући дословно значење жеђи приликом опсаде, са духовном жеђи сваког словесног човјека он свог читаоца ставља у позицију жене Самарјанке која чује а не разумије. Говорећи о вишим духовним стварима једноставним, а симболичним библијским језиком, он за тренутак скреће поглед са суштинске људске потребитости и указује на народску приземну једнозначност. Истина је увијек једноставна. Управо једноставност поруку заогрће невјерицом, па читалац тек на крају, откључавањем романескне слике библијским текстом, стиже до истинског значења.

Развијајући наведену метафору жеђања за Господом даље, он даје слику монаха који дубе облак не би ли пронашли „воду живу“. Био је то облак на ком су преноћили анђели – господства. „Да ли као Божји знак или тек случајност – на једном његовом крају познавало се где су ноћила господства, место је било улегнуто према њиховом обрису и као посуто каквом златном прашином. Већина је, ипак, веровала у ово прво. Многи су животима јамчили да су и у сну чули многокрило шуштање, баш као да се господства, дошаптавајући дуго намештају по легалу“ (Петровић, 2004: 208–209). Облак се свакако може довести у везу са Христосом јер се он на облаку узноси на небо („И ово рекавши видјеше они гдје се подиже и однесе га облак из очију њиховијех“ (*Дјел.* 1, 9).), а на облаку ће са поновним доласком пристићи („И тада ће угледати сина човјечијега гдје иде на облацима са силом и славом великом“ (*Лука.* 21, 27).) Иако монаси у облак улазе са мотикама, рашљама, трнокопима и љествама, као истински прегатоци у потрази за водом, Петровић нам ипак испушта понеку смјерницу за правилно разумјевање текста.

„Готово све беше као да се грађење изводи на тлу. Тек што би лаици измакли за педаљ или два, пели би се монаси да молитвама подупру стране, да обрушавање не квари достигнуту висину. Отом би се мирјани опет спуштали у издубљену рупу“ (Петровић, 2004: 209).

Иако врло кратак овај одломак је изузетно знаковит јер говори о устројству хармоничног постојања и суживота људи на земљи. Симболичким копањем у облаку указује се на преплитање свјетовних и освећених живота. Док су мирјани окренути

дјелатном и активном, дотле њихов рад освећују и помажу својом молитвом контеплативни духовни људи. У роману се потрага за водом, као потреба за Господом, приказује као тежак и опасан посао копања у облаку, рекли бисмо дубљења у себи. И молитва, „потпорна молитва“, како то знаковито вели писац, једина је сигурност на том напорном путу. Упркос тегобности и неизвјесности пут се наставља јер је жудња за Богом неизрецива. „Као што кошута тражи потоке, тако душа моја тражи тебе, Боже! Жедна је душа моја Бога, Бога живог, кад ћу доћи и показати се лицу Божијему?“ (*Псал.* 42, 1–2).

Молитвено прегнуће је имало смисла јер се слућена *вода* коначно указује. Петровић ову слику у роману нарочито наглашава, истичући важност у разумјевању цјелокупног романа. Наиме, у средишту облака монаси, на острвцету усред жућене воде, проналазе старца-испосника⁴² удубљеног у молитву. Занијет у умну молитву или молитву срца⁴³, чини се да старац не чује узбуђене монахе, но, мада им се не обраћа, они у духу чују пријекор јер га прекидају у вијековној молитви. Ипак, жељено је постигнуто. Старац, не прекидајући молитву и без икаквог видљивог одговора помаже ојађеном братству. На манастир се излива обилна киша која доноси живот и *раст*, како је и наслављено сљедеће поглавље. Још једном се интертекстуални сашаптај остварује преко *Књиге пророка Исаије*. Након претрпљених мука народ и природа се радује у добру Божијем.

„Радоваће се томе пустиња и земља сасушена, веселиће се пустош и процвјетати као ружа.

Процвјетаће обилно, и веселиће се радујући се и попијевајући; слава Ливанска даће јој се и красота Кармилска и Саронска; та ће мјеста видјети славу Господњу красоту Бога нашега.

Укријепите клонуле руке, и кољена изнемогла утврдите.

Реците онима којима се срце уплашило: охрабрите се, не бојте се; ево Бога нашега; освета иде, плата Божија, сам иде и спашће вас.

Тада ће се отворити очи слијепима, и уши глухима отвориће се.

⁴² Врло сугестивно је и то што, прије него што угледају старца, монаси на површини воде виде трагове стопала која указују на нечије необично присуство. На дјелу је изнова снажно библијски, новозавјетни подтекст. Освјетљава се веза са Христовим ходом по води, али и веза са маловјерјем осујећеним покушајем апостола Петра да у истом сљедењу Христу. (*Мат.* 14: 25–31) Попут Петра, ни пристигле монахе вода не држи на површини.

⁴³ Молитву срца анализираћемо у дијелу о средњовјековној књижевности.

Тада ће хромац скакати као јелен, и језик нијемога пјеваће, јер ће у пустињи проврети воде и потоци у земљи сасушеној.

И сухо ће мјесто постати језеро, и земља сасушена извори водени, у стану змајевском, по ложама њиховијем, биће трава, трска и сита.“ (Иса. 35, 1–7)

Исту радост тематизује и Горан Петровић описујући раст, заједнички раст природе и човјека.

„Најпре је гранула Ђурђевска субота.

Потом су прездравили бусенови трава.

Овенуле влати оживеле свуда по горњем дворишту, а онај се скрајнути лаз разбујао у испашу довољну за укупно манастирско благо.

Погурени храстови се исправили, не могу се домашити једним погледом.

Боровина замирисала.

Јелашје понело хладом.

У размацима каменова трпезарије јавнули се листови боквице.

Јужно од келија никао бели слез.

У малим прозорима вирак, видовчица, видичак.

Ближе стајама искрсли густе бокори копитњака.

Родила жалфија.

Навалила калина, ситница, пречица.

Нагрнуо благовањ, здравац.

И босиљ.

У само јутро, двадесет првог дана, јато поднебица у кљуновима донело некакво семење, па га спустило свуда у подножје велике цркве.

Птице нису честито замакле, храм се нашао опасан младим струковима богише.

Не марећи за опасност, народ се размилео до горњих потока кишнице.

Мајке понеле нејач да умију.

Друге жене да на брзави штогод проперу.

Многи је само клекнуо и заронио целу главу.

Са једног неначетог места захватало се и носило болезнима у ксенодохоју.

Подрумари искотрљали бачве до обале, па их после, онако пуне, низ падину од бусенова – само отиснули ка међерници.

Стратор, монах задужен за манастирске мазге извео благо на појило.

У сваки отисак копита мазги, слетео по врабац, да се окупа.

Уз горњу воду, подно стабла на небу никле раките, придремао стари отац Спиридон.

Како уоколо храма, раст се осетио и у самој цркви Св. Спаса.

У портику, препис повеље зачињавца Ананија, слово по слово, расветлио беле црнине.

Дуж осушеног корита живописаног Јордана отворили се источници, немирни се таласи изнова стиснули између две камене обале.

Ближе томе месту освежило на реку.

По зидовима срасле пукотине.

На представи Рођења Богородице – бокал се у руци св. Ане испунио до саме ивице.

Вода се поново заљескала у купама, крчазима, кондирима, зделама и другом насликаном посуђу.

Из белог мрамора, на гробу блаженопочивајућег архиепископа Јевстатија Првог, изникла лазаркиња.

Живост се развећала и међу вернима.

Повратило се малаксало уздање.

Засветлеле искре у очима.

Оснажила молитва.

Утростручиле жиже кандила. Подошао пој.

Устотинио пуцкетав жаж воштаница.

Храмом Св. Вазнесења ојачао бруј.

Зраци се посвуда скрстили, као послани од Господа“ (Петровић, 2004: 217–218).

На крају цијелог низа слика у славу живота, које се дозивају својим са библијским панданом, као што смо то већ напоменули, Петровић даје разријешење своје разбокорене алегорије. Оно је, дакако, јеванђељско.

„У средини катихуменије, на очи игумана жичког Григорија, опет се растворило и лагано разлистало свето Четверојеванђеље.

Пчеле се окупиле баш на оном месту по Јовану. На месту опомене, где Христос говори Самарјанки: □Сваки који пије од ове воде опет ће ожедњети. А који пије од воде коју ћу му ја дати, неће ожедњети довијека; него вода што ћу му ја дати биће у њему извор воде која тече у живот вечни□“ (Петровић, 2004: 219).

Овим се потврђује наша претходна теза да је Петровић своју снажну алегорију жуђења душе за Богом складно довео разријешењу кроз јеванђељску кључаоницу. Прича пунину свог смисла захвата са непресушног библијског источника. Тек након укрштаја са библијским текстом, роман остварује неопходну *експлозију вишезначности* јер управо захваљујући древном подтексту истински смисао постаје нестварно једноставан и близак.

Жеђ у роману представља духовну жеђ за Богом, а са малодушношћу и отпадништвом од Њега она се само појачава. На исти начин разријешава се и потрага за водом као насушном потребом. Сишавши дубоко у нутрину бића проналази се потребити извор живе воде. Горан Петровић га представља као старца занијетог у молитву срца. Источник за којим се трага иманентан је човјековој природи, али да бисмо га пронашли потребно је молитвено се оплеменити. Једино на тај начин дубоко испод испразности свакодневице и свагдањих људских брига указује се свијетло лица Бога живога.

Духовна борба се наставља... Ћаво од свог наума лако не одустаје. Он гази Савино правило и у манастирској припрати отвара прозор ка будућности, којем није био ред тога дана. Тиме је нарушен *закон* који је светац дао и на снагу ступа *пророчанство* што мијења судбину цјелокупног народа.

„Не ништа се страшније није могло догодити. Завет је био погажен. Боготкана времена смршена. Краљеви Драгутин и Милутин као занавек надалеко од храма. Да буде још горе, наместо садањег на даљину, био је раскриљен прозор будућег времена, онај што је на ред долазио тек сутрадан, у недељу по Ђурђевдану, на дан св. Јакова. Отворено пре рока, будуће није било ваљано дозрело – развило се тек неколико година унапред манастира“ (Петровић, 2004: 263).

Дохијар Данило се указује као пресудни лик у даљој борби добра и зла. Потпуно измијењен, „ваљда грех издаје највише измени човека“ (Петровић, 2004: 280), са проклетим дукатима у њедрима, он маленој молитвеној устави задаје посљедњи ударац. У роману је његова издаја приказана као насилно одвајање Спасовог храма од црквице Св. Теодора Тирона и Теодора Стратилата, но у свом симболичком виду то значи његово лично отпадништво од евхаристијске заједнице. Сасвим преображен, он нарушава молитвену саборност манастирског братства јер му више не припада. Нечастиви тако већ окрњеној заједници лако може да науди. Управо стога он је и могао пореметити евхаристијско вријеме у коме се садашње доба прожимало са прошлим и будућим. Непостојање литургијског времена Цркву враћа из вјечности у свагдање огријеховљено вријеме. Црква више не припада небу и враћа се на овоземаљско тле гдје постаје једноставан плијен бугарским и куманским завојевачима. Из доба вјечности склизнуло се у историјско вријеме. Овим се коначно завршава кружни пут Јудине омче, овога пута намакнуте на судбину српског народа. Уништењем манастира Жиче и цркве Св. Спаса као микрокосмоса у роману се и завршава јеванђелска фаза и прелази се у посљедњу фазу апокалиптичног доба...

Апокалипса

„Посљедње вријеме“ у роману *Опсада цркве Св. Спаса* најављује се већ самом појавом злогласног кнеза Шишмана и његових помагача. Приказани су на коњима, са свим обиљежјима зла и таме, сасвим у дослуху са Јовановом књигом *Откривења*.

„Испод копита вранца пршташе камен, намах се облећи у белутке, као да се путем ваља вода великог Потопа“ (Петровић, 2004: 32).

Поређење злокобних коњаника са водом великог Потопа још је једна знаковита најава краја једног и почетка новог времена које коначно долази са апокалипсом⁴⁴. Слична је и представа таме што пристиже Шишмановим доласком која се подудара са архетипском библијском сликом („И отвори студенац бездана, и изиђе дим из студенца као дим велике пећи, и поцрње сунце и небо од дима студенчева“ (*Откр.* 9, 2)).

„Независно од положаја сунца, свуда око Шишмана, попут катрана, цедила се тмола сена. Лучаница уроњена у ову смолу – горела је потпуним мраком, округ десет стопа, макар да је било и подне средином лета“ (Петровић, 2004: 32).

Видински кнез и његови сљедбеници собом носе опсаду, рушење и смрт и управо преко ових апокалиптичних мотива успоставља се веза и са причом о Константинопољу и бомбардовањем у Босни. Старе вриједности, претходни поредак, све бива избрисано најездом рушилачких хорди – од жичке цркве (што је тек најава једног тешког времена које ће наступити за Србе), преко Цариграда, па све до најновијег времена у Босни⁴⁵.

Оно што наступа посљедњом *књигом* романа јесте успостављање новог времена и живота, финале апокалипсе – Нови Јерусалим.

„Iako se čini da Knjiga otkrivenja naglašeno predstavlja kraj Biblije, zapazamo da je to upadljivo otvoren kraj. Ona sadrži iskaze kao što je □Evo sve novo tvorim□ (21 :5); ona opisuje Boga kao alfu i omegu, početak i kraj svih mogućnosti verbalnog izražavanja. U njoj je vizija vaspostavljanja vode života praćena usrdnim pozivom da se od nje pije“ (Fraj, 1985: 176).

Попут библијске књиге *Откривења* и крај романа *Опсада цркве Св. Спаса* је упадљиво отворен. Нагласимо, прије свега, да крај романа не улази у композицију од четрдесет дана, кроз које су се смјењивали претходни догађаји. Он, напротив, стоји издвојен у деветој књизи *Анђела*, обиљежен насловом *Конац или почело*. Овај оксиморонски наслов најбоље појашњава природу ове анђеоске књиге – она означава истовремени завршетак једног и почетак другог доба.

⁴⁴ „Grčka reč za otkrivenje, *apocalypsis*, ima metaforički smisao raskrivanja ili skidanja poklopca“ (Fraj, 1985: 173).

⁴⁵ „Уништењем природног поретка симболизује се у ствари уништење начина његовог виђења, који човека ограничава на свет познатог нам времена и историје“ (Исто, 175).

У овој, последњој књизи романа тематизује се крштење Богдановог и Дивниног сина у манастиру који се управо обнавља. Крштење, према хришћанском учењу, представља смрт старог и рађање новог живота посредством Духа Светога⁴⁶ чиме сугестивни наслов постаје разумљив јер „управо се у крштењском тајинству пројављује схватање воде као **живота**, као смрти, и као **новог рођења**“ (Шмеман, 2009: 54). Крај старог доба јесте наступио, али водом крштења оваплоћено је ново доба и благословено будуће устројство живота. Услијед тога крај књиге и јесте њен нови почетак.

Но, овдје је учитано још једно схватање обнове творевине са почетком који се рађа из њезиног краја. Прије самог крштења, приповједачев поглед се пружа по манастиру који се обнавља. Обновљена црквица Св. Теодора Тирона и Теодора Стратилата, још у вријеме Данила Другог, при њеном „приземљењу“ бива посвећена апостолима св. Петру и Павлу, дакле мијења и своје име, што је у роману потцртано, па се подтекст из *Откривења* освјежава и новим референцама. „И написаћу на њему име Бога својега, и име Новог Јерусалима, града Бога мојега, који силази с неба од Бога мојега, и име моје ново“ (*Откр.* 3, 12). Ново устројство цркве остварује се у свом материјалном виду обновом манастира, потом новим именовањем, а затим и кроз најважније поновно духовно сабрање – Нови Јерусалим. До истинске обнове Цркве долази управо кроз светотајинско примање новог чеда у окриље православља. „Крв и вода што потекоше из ребара Распетог Господа када га један од војника прободе копљем (*Јов.* 19, 34) јесу симболи Крштења и Евхаристије, а то су свете Тајне кроз које се рађа Црква“ (Григорије Светогорац, 1997: 23–24). Овом светом тајном Црква је, не само обновљена, већ и поново рођена⁴⁷. „Целокупна историја

⁴⁶ „Једино вода крштења испире grijеhe и подjeljuje се само једном, јер се по њој ступа у друго стање; у стање новог човјека. Odbacivanje старог човјека или, радије, смрт једнога повјесног раздобља, могуће је успоредити са потопом, јер и он симболизира ишчезнуће, брисање: једно доба нестaje, друго настаје.

Budući да вода има својство очишћења, извршит ће чак soteriološki upliv. Uranjanje препорада, доводи до поновног рођења у смислу у којем је оно и смрт и живот. Вода брише повјест јер уводи биће у ново стање. Uranjanje се може успоредити с полагањем Христа у гроб: након silaska у земљину utrobu, он uskrsava. Вода је симбол обнављања: вода крштења изријеком води у *novo рођење* (*Ivan*, 3, 3-7)“ (Chevalier; Gheerbrant, 1983: 757).

⁴⁷ Као што се Пасхом, на почетку романа ушло у први дан творевине, тако је крштењем Црква обновљена поново ушла у Царство Божије. „Ја сам већ говорио да се у древности крштење новообраћених вршило на Пасху, састављајући у извесном смислу срж великог пасхалног славља, а не тек његов део. Стога је довршетак крштења био улажење новокрштених у Евхаристију, у тајинство нашег учења у Пасхи Христовој“ (Шмеман, 2009: 58).

човечанства ће тежити поновном уцеловљењу верујуће заједнице, а њеним остварењем ће се и завршити у вечности Небеског Јерусалима, који је фигура раја“ (Радуловић, 2013: 29).

Посљедња реченица романа стога и представља почетак литургије и узношење благослова Царству Божијем коме обновљена, нова Црква поново припада⁴⁸.

„Благословено Царство Оца и Сина и Светога Духа.“ (Петровић, 2004: 316).

Анализовањем архетипских библијских слика које обитавају у Петровићевом роману можемо дати и неколико закључака о улози који унутар њега имају. Библијски подтекст у роману припада *илустративној цитатности* јер, без обзира да ли је дословно цитиран или се огледа у архетипским сликама, представља испуњење „receptivnog obzora kulturnog kanona“ (Ораић-Толић, 1990: 45) на који писац рачуна. „Biblijska је citatnost ilustrativna jer је Riječ Božija apsolutni semantički uzor, jer је tekst, gdje је ta riječ zapisana, apsolutna citatna riznica за sva pitanja života i smrti“ (Ораић-Толић, 1990: 58). Већ самим мотоом романа, преузетим из *Књиге пророка Исаије*, постаје јасна пресудност познавања свете хришћанске књиге за разумјевање романа *Опсада цркве Св. Спаса*. Мото даје тоналитет цјелокупном роману, у овом случају обиљежава га херувимском пјесмом прослављања Господа, и тиме уводи читаоца у ткиво савременог текста у којем библијски подтекст има привилеговану улогу. Видјели смо да је „митолошки универзум“, остварен кроз антитипове библијских књига од *постања до апокалипсе*⁴⁹, уствари, скелет на којем

⁴⁸ „Литургија започиње свечаним славословљем: □ Благословено Царство Оца и Сина и Светога Духа сада и увек и у векове векова □ . Од самог почетка назначен је циљ нашег странствовања: **Царство Божије**. На језику **Библије** (којим и говори Црква) благословити Царство значи објавити, исповедити и прихватити га као коначан циљ читавог нашег живота и последњу и највишу вредност целокупног нашег постојања. Благословити значи прихватити, заволетити и устремити се ка Царству свом душом. Црква је друштво и сабрање оних којима се у Царству Божијем, које је јавио Христос, открило само назначење и суштина живота“ (Шмеман, 2009: 26).

⁴⁹ „*Biblija* је најбољи пример начина на који се mitovi, по одређеним друштвеним притисцима, združuju да створе mitologiju. При другом погледу на ову mitologiju види се да је у средњем веку и касније представљала огroman mitološki univerzum, који се у времену простире од postanja до apokalipse, а у метафоричком простору од raja до pakla. Mitološki univerzum је vizija stvarnosti у смислу људских interesovanja, nada и anksioznosti, а не primitivan oblik nauke“ (Fraj, 1985: 190).

се формира композиција романа, али и мисаона потка свих одјелака само наизглед семантички фрагментарне Петровићеве књиге. Надаље, основни догађаји у *Опсади* поентирани су библијским текстом, имплицитно – какав је случај са издизањем манастира на небо и позивањем на *Јеванђеље по Матеју* или директно у описивању утољавања (духовне) жеђи цитирањем параболе о жени Самарјанки из *Јеванђеља по Јовану*. Уочили смо и читав низ алузија, реминисценција, цитата и мотива из *Старог* и *Новог зајета*.

Након свега наведеног, не можемо се сложити са Александром Јерковим који тврди да библијска слика уздизања манастира молитвом вјерујућих почива на цинизму, иронији и гротески (Јерков, 2001). Сматрамо да је Петровићево интертекстуално упућивање на *Библију* различито од средњовјековног оријентисања на читаочево конвенционално знање ове свете књиге (мада и оно припада илустративној цитатности), али исто тако и од иронијске постмодернистичке осјечености, каква би се по инерцији можда могла очекивати. Оно је свједочанство једног изразито духовног виђења свијета, у највећој мјери произашлог из јеванђелског окриља, а да притом није изгубило ништа од своје савремености или свевремености. Напротив.

„Ако је човекова повезаност са Богом и Божја повезаност са човеком универзална, свевремена, вечна по трајању и васељенска по свеобухватности, а истовремено и индивидуализована у сваком човечјем сину, онда је симбиозу Бога и човека могућно у уметностима дочарати у различним, оригиналним колико и у канонизованим уметничким формама. На један начин и у посебним формама у средњем веку, на други у ренесанси, а на трећи у модерном добу и модерној уметности“ (Радуловић, 2008: 31).

Библијски подтекст у *Опсади* представља први, па стога вјероватно и најважнији слој овог интертекстуалног палимпсеста. Јасно је да се суштина дјела, без његовог познавања не може прозрети, нити прећи свој пут од текстуалне структуре до „персоналног духовног бића“⁵⁰.

⁵⁰ „Кад егзистира као аутохона духовно биће, књижевно дело у себи сублимише и измирује историју и вечност, материјалну природу и божанску духовност, културу и васељену. Као духовно биће, књижевно дело је природно-духовни реалитет и истовремено културни феномен, аутохона и спонтана духовна реалност и плански смишљен производ људског рада. Истовремено је и пуки символ света и метафора стварне људске егзистенције – и реалан, непосредан процес у којем се свет и живот поново рађају и духовно самообнављају. При томе то духовно биће-дело никад не престаје бити објекат-текстова структура, али

II СРЕДЊОВЈЕКОВНА КЊИЖЕВНОСТ И ОПСАДА

Једноставно је из говора о *Библији* и њеној књижевној аури која наткриљује Петровићево дјело отпочети причу о средњовјековној књижевности. Везе између *Старог* и *Новог завјета* и старе српске књижевности, поникле у оквирима византијског духовног круга, вишеструке су и многозначне. Преводом дијелова *Библије* на словенски језик овлаплоћује се наша литература чији самостални живот извире управо из библијских парадигми, фигура, симбола алегорија и језика. Све до данас утицаји ове јеврејске и хришћанске свете књиге су пресудни за развој свјетске књижевности, међутим, утицај који су имале у периоду средњовјековља не подводи се само на област књижевности.⁵¹ Говорећи о старим српским библиотекама Димитрије Богдановић истиче како је најважнију књигу средњовјековља представљала управо *Библија* са једне стране као сакрална, литургијска књига, а са друге као извор, инспирација, подстицај и потврда самосталног стварања (Богдановић, 1997).

„Не само што је Свето писмо најчитанија књига: оно је и књига која је стални извор мотива, узор стилских фигура и књижевног израза, оквир идеја; оно прожима мање-више свако литерарно остварење средњег века, чинећи његову окосницу, или му даје извесну боју, мисаону интонацију и обележје које том делу, потом, обезбеђује друштвену и духовну егзистенцију“ (Богдановић, 1997: 11).

Стога је немогуће однос који роман *Опсада цркве Св. Спаса* успоставља према *Библији* раздвајати од релација које има према старој српској књижевности; њихово раздвајање је и у нашој дисертацији условно и ми ћемо се у току компаративног рада на текстовима средњег вијека и Петровићевог романа стално освртати на *Библију*.

Користећи интертекстуалност као провјерену методолошку алатку компаративне критике и приводећи је настави књижевности, као што показујемо, изузетно погодан

објекат који се непрестано, у сваком читаоцу поново и на посебан начин преображава у субјекат, у персонално духовно биће“⁵⁰ (Радуловић, 2008: 103–104).

⁵¹ „На начелу ilustrativnoga citiranja hebrejske Biblije i antičke klasike srednjovjekovna je kultura stvorila kanon na kojemu i danas, unatoč nastojanjima 20. stoljeća da se napravi prazna kulturna ploča, počiva europska i svjetska civilizacija“ (Oraić-Tolić, 1990: 62).

едукативни метод, не смијемо занемарити да управо средњовјековна књижевност потенцира међутекстуалне односе у литератури као њен природан начин функционисања и постојања (што ће се обновити у периоду постмодернизма чега је врсан представник управо Горан Петровић и роман којим се бавимо).

„Текстови се спајају и мењају, нарастају и прерастају у нове, да се у току свих тих промена на њима изређају многи познати или непознати аутори. Средњовековно књижевно дело је апстракција у низу конкретних облика: ми говоримо о □ житију светог Саве□ или □о служби светом Сави□ као о строго дефинисаном делу некога познатог или непознатог аутора, а у ствари постоји читав сплет разних текстова у међусобном односу, веома измењених и подложних редакцији средине која текстове користи. Сваки од тих појединачних текстова има своју судбину, у могућности је да се удружи са другима као и да се осамостали, у динамичном обликовању и преображавању жанра“ (Богдановић, 1997:121).

Овај опис несумњиво иде под руку са интертекстуалним теоријама Жерара Женета и слѣдбеника. Богдановић је, и не хтијући, описао идеал књижевног стваралаштва по Ролану Барту. Неважно да ли су у питању познати или непознати аутори, они су у неком од слојева палимпсестног текста већ покопани. Текст је тај који живи и расте, прекраја и удружује се са низом других текстова у њиховом узбудљивом и неизвјесном суживоту.

Скренули смо пажњу на ову интересантну подударност, не због постмодернистичке игривости из које гледамо на нашу књижевну прошлост, која нам је ову дрскост дозволила, него да бисмо још једном указали како је интертекстуалност као особина иманентна књижевности и да нагласимо како је управо та особина, подразумевана у средњем вијеку, најпогодније методолошко оруђе које се може користити при проучавању веза средњовјековне са савременом књижевношћу. Тако ћемо се у овом одјелку дисертације поново враћати на неке раније поменуте дијелове романа, како бисмо их у средњовјековном кључу подробније испитали.

Стару српску књижевност не чине само дјела која су у периоду средњег вијека у српским државама писали српски писци. Сасвим равноправно у животу наше

књижевности средњег вијека опстајава преводна књижевност⁵² византијске духовне баштине. Та луча источноромејске духовности под којом се формирала српска средњовјековна књижевност, својом спиритуалном свјетлошћу се простире и до наших времена; не само кроз понирање у традицију писаца сензибилитета једног Горана Петровића, већ и њиховим сталним присуством и потребитошћу у нашој савремености о чему свједоче нова и нова издања писаца попут Светог Јована Лествичника, Максима Исповједника, Симеона Новог Богослова и других.

С тим у вези, на почетку овог одјељка о интертекстуалним релацијама романа *Опсада цркве Св. Спаса* и старе српске књижевности, окренућемо се управо спиритуалном духовном обзорју које су нам отворили византијски списатељи и указати на њихову улогу у Петровићевом роману. Контекст који испитујемо врло је сложен јер подразумјева непосредне и снажне везе нашег савременог романа и *Библије* о којима смо већ говорили, али и оне посредне које са светом књигом успоставља преко старе српске књижевности и, најзад, релације са средњовјековном књижевношћу које израстају из византијског окриља и наше националне посебности.

Писац, духовник, теолог и филозоф незаобилазан за разумјевање како филозофије скоро читавог нашег средњовјековља, тако и устројства Петровићева романа је

Псеудо-Дионисије Ареопагит

*Велики писци – а Псеудо-Дионисије је свакако велики
писац – увек су савремени.*

(Светозар Радојчић)

Свакако један од најзагонетнијих, али и најутицајнијих мислилаца средњег вијека, Псеудо-Дионисије Ареопагит је својим дјелом *Areopagitika* или *Corpus*

⁵² „Преводна књижевност је стога неутуђиви и конститутивни део сваке словенске националне књижевности средњег века па и српске: то је онај пресађени и потпуно усвојени део светске литературе који одређује биће и природу, естетику и поетику старе српске књижевности“ (Богдановић, 1991: 30).

Areopagiticum (крај V, почетак VI вијека), пресудно утицао на развој философије, теологије, умјетности и естетике како источног тако и западног европског духовног простора. „Неће бити претјерано ако се каже: изван утицаја Ареопагитика остаје несхваћена сва историја средњовјековне мистике и философије“ (Флоровски, 1986: 19). Данас га знамо само преко псеудонима преузетог од првог атинског епископа и светитеља из првог вијека нове ере који се помиње још у *Библији*⁵³. Псеудо-Ареопагитово дјело на српски језик, по жељи серског митрополита Теодосија, преводи инок Исаија, иначе познат по дирљивом запису који је оставио о Маричкој бици. „Исаијин превод је уједно и први целовити превод Дионисија Ареопагита код Словена. Стога је врло брзо почео да се преписује и са српске на бугарску и руску редакцију да се преноси. Тако је Исаијин превод временом постао саставни и нераздвојни део духовне традиције свих православних Словена“ (Трифунковић, 1980: 29).

За нас је Псеудо-Ареопагит важан јер „из njegovog napora da poveže neoplatonizam, helenske misterije, hrišćansku objavljenu teologiju i nadahnutu mistiku“ (Nešković, 2000: 176) израста један особит вид православног монашког интелектуализма који код нас свој посебан израз добија кроз *Зборник* архиепископа Данила Другог, али и друга средњовјековна дјела. Кроз његово учење поникло из неоплатонизма произашла је снажна струја исихазма која је, нарочито у нашој књижевности четрнаестог вијека, имала свој процват. Унутар *Ареопагитике* налазе се дјела: *О именима божјим*, *Мистичка теологија*, *О небеској хијерархији*, *О црквеној хијерархији*. Слиједећи науку *Светог писма* Дионисије промишља путеве богопознања, устројство космоса и поретка на небу и у Цркви. Хијерархија је једна од његових најзначајнијих и уједно најопштијих учења. Читав свијет се указује у неоплатонској идеји хијерархије која значи пут уподобљавања Богу и правац који води сједињењу с њим.

Најупадљивија веза дјела Дионисија Псеудо-Ареопагита и *Onscade* уочава се у композицији романа. Као што смо раније већ напоменули, роман је оформљен у девет књига од којих свака носи назив једног од анђела: серафими, херувими, престоли, господства, силе, власти, начала, арханђели и анђели. Ову *небеску јерархију* у своме дјелу

⁵³ „А неки људи присташе уза њ и вјероваше; међу њима бјеше и Ђонисије Ареопагитски, и жена по имену Дамара, и други с њим“ (*Дјел*, 17, 34).

систематизује Псеудо-Ареопагит давши преглед анђеоских редова распоређених у три тријаде гдје серафими, херувими и престоли чине прву јерархију јер стоје најближе Господу, господства, силе и власти другу, док трећу и човјеку најближу јерархију, чине начелства, арханђели и анђели. „Ниједан хришћански писац пре Дионисија није применио такав модел...“ (Лаут, 2009: 62). Саобразивши композицију свога романа сходно постојећој хијерархији⁵⁴, Петровић чини много више: он преузима основно Псеудо-Ареопагитово начело о устројству космоса који постоји у одређеном и непромјенљивом поретку.⁵⁵ У роману је, углавном, представљен манастирски живот и устројство монашке братије, али осликава се и земаљска хијерархија чије је вођство оличено у краљу Милутину, али и византијској аристократији и још више њиховим суровим борбама за престо. Монаси припадају једном другом поретку и представљају живот у сталном настојању да се у врлини приближе Богу, док земаљску хијерархију, према Псеудо-Дионисијевом учењу предводе анђели и заклањају од човјека пут до Бога. „Циљ јерархије јесте могуће уподобље Богу и сједињење са Њим“ (Псеудо-Ареопагит, 2012: 54).

У суштини, сходно византијском државном идеалу представљена је стална усмјереност једне власти на другу или једне хијерархије на ону другу. Када краљеви Милутин и Драгутин хитају да помогну опкољеној Жичи, они то без имало колебања, мада неуспјешно, чине услијед одговорности проистекле од Господа.⁵⁶ Они су не само господари земље и убирачи пореза већ истински заштитници свога народа, његови просвјетитељи и заступници пред Богом. Ову слику, преузету из житија, Петровић у роману додатно разрађује нарочито када је у питању краљ Драгутин.

⁵⁴ „Циљ живота је у општењу с Богом, у обожењу... Због тога циља је и установљена хијерархија. Обожење је уподобљење и сједињење с Богом. Уподобљење али не и стапање, – непремостива граница Божанствене неприсутности остаје увијек ненарушена“ (Флоровски, 1986: 30).

⁵⁵ „Јерархија, по мом мњењу, јесте свештени поредак, знање и делатност, која по могућности уподобљава боголикости, и према од Бога датим озарењима, да се сразмерно управља за могуће богоподражавање. Благодостојна лепота /τό δὲ θεοπρελές κάλλος/, као проста, као блага, као начело сваког савршенства, и када је сасвим туђа свакој разноликости, своје светло предаје свакоме по достојанству, те оне, који су се начинили њеним учесницима, усавршава кроз Божанско тајнодејство, саобразно својој неизмјењивости“ (Ареопагит, 2010: 19).

⁵⁶ „Оно што је нарочито интересантно и што свакако завређује једну посебну студију, јесте пројављење ставова владара у вези његове одговорности која проистиче из јасне и недвосмислене свести о томе да он (владар) милост добијену од Бога испољава према васцелом отачаству, тј. управо онако као што се богопознање анђела о коме крајње сликовито казује свети Дионисије, псеудо-Ареопагит, преноси са виших ка нижим чиновима анђела (Продић, 2012: 264).

Осим тога кроз цијели роман провлаче се два теолошко-философска учења која је утемељио Псеудо-Ареопагит – катафатичко и апофатичко богословље, као начини спознаје Господа и вид учествовања у његовој творевини. Катафатичко или „приричуће“ богословље нас приводи некаквом знању о Господу⁵⁷, и то је несавршени пут, док нас апофатичко богословље води потпуном незнању, а „то је пут савршен и по својој природи прикладан искључиво Несазнаном, будући да свако (са)знање за свој објекат има нешто бивствујуће, Бог је пак с оне стране свега бивствујућег“ (Лоски, 1986: 34).

Слиједећи онај несавршени, катафатички пут ка Господу, божанска промисао се спознаје онолико колико нам то Он допусти. Блискост са Творцем остварује се преко анђела и виђења која представљају епифанију. Видјећемо да у свакој од наведених *анђеоских* књига се појављују управо они редови анђела по којима је књига именована. Иако је анђеоско присуство дато у виду наизглед узгредне напомене, приповједачког коментара, скице за рам цјелокупног описа дешавања у манастиру, учачамо да је њихова улога у роману итекако значајнија, чак и пресудна за разумјевање философије цијелога дјела. Људско живовање је стално прожето анђеоским присуством као потврдом вишег, савршенијег свијета и Господњег учествовања у животу његове творевине. О Божјем присуству се сазнаје преко анђеоског пројављивања. „Небески и земаљски свијет овдје као да се додирују и добија се низлазна љествица озарења и откривења... Бог као да умањује своја озарења и чини непознатим нешто од својих тајни сходно нижем мјесту бића. По Дионисијевом схватању то је несумњиви поредак“ (Флоровски, 1986: 30).

Анђели активно учествују у животу људи почевши од прве „књиге“ у којој се прославља милост Господња пјесмом шестокрилих серафима („Свет, свет, свет је Господ...“) о којој смо више говорили као о мотоу романа, преко сваке наредне књиге гдје се тематизује: суживот монаха и анђела (Књига друга – *Херувими*), могућност њиховог сагледавања (Књига трећа – *Престоли*, Књига четврта – *Господства*), анђеоска блискост људској природи (књига пета – *Силе*), њихово саосјећање и помоћ људском роду (Књига шеста – *Власти*, Књига седма – *Начала*), увиђање непријатеља да је добро

⁵⁷ „Katafatičko bogoslovlje koje sadrži učenje Pseudo-Dionisiјеvo nije tipično. Ovde se do boga ne dolazi na osnovu saznanja pojava u svetu, tačnije bog se ne određuje svojstvima teofanija ili stvorenja. Reč je o katafatizmu božanskih imena ili teologiji božanskih imena. Ne imenuje se bog, već samo božanske sile, energije i tvorevine jer bog ishodi ka čoveku samo na taj način“ (Nešković, 2000: 185).

могућно побиједити једино прекидом контакта анђела и људи (Књига осма – *Арханђели*) и, напакон, препознавање анђеоског лика у живој слици човјека (књига девета – *Анђели*).

У роману је нарочито интересантна представа анђела – господстава дата кроз виђење једног монаха. Сходно тврдњама Псеудо-Ареопагита да је људима дато да виде само посљедњи, најнижи ред анђела, тако и ово „сагледавање“ није физичко него у духу једног слијепог монаха и стога се граничи са апофатичким богословљем.

„Спрва помислих да сам прогледао! А онда схватих да не разазнајем остало, ни сопствену руку, што сам је испред себе подигао, ни сламу на којој сам лежао, ни оквир прозора кроз који сам зурео, ни Штапце, ни Волујаре, ни Месец звезду, него само круне, жезла, оклопе и венац од пламтећих пера! Када би се крила сакупљала, топла светлост је трнула, ноћ је опет падала на моје очи! Када би се крила ширила, блескало је толико јарко да по при пут у свом ћоравом животу нисам жудео да видим летњи дан, сунце над гором, нити ишта, ишта друго!“ (Петровић, 2004: 209).

„Топла свјетлост“ коју слијепи монах осјећа, а не види потиче од озарења духовне и умне свјетлости Божјег исијавања о чему је надахнуто писао Псеудо-Ареопагит. „Бог је светлост (Јн. 1,5) и онима који су се сјединили с њим даје из сопственог величанственог сјаја у складу са њиховом чистотом“ (*Поуче Св. Симеона Новог Богослова*, 2011: 29). Врло је сугестивно то што анђеоско пројављивање „сагледава“ слијепи монах јер се тиме вјешто алудира на Псеудо-Дионисијеве „зраке Божаственог мрака“, на свјетлост која се не може сагледати. „□ Неприступна свјетлост □ Божанства је мрак, тешко гледив због неизмјерности извирућег свијетљења... Овдје Дионисије, близак Проклу чак и језиком, обнавља новоплатонску метафизику свјетлости“ (Флоровски, 1986: 23). Иако се у свијести стално има Господње присуство, дјелатност људска управљена је ка његовом прослављању, њему се упућују жеље и молитве – али он је свакад несагледани Бог. Управо анђели својим дјеловањем људима чине непрозирним његов свијет. „Ако пак неко каже, да се неким светима јавио Сам Бог непосредно, тај нека зна из јасних речи Св. Писма (*1 Јов. IV, 12. Пост. XVIII, 1*), да Божију скривеност нико није видео, и никада и неће видети; већ да се Бог јављао светима у извесним виђењима која су Га достојна, и сагласна са својствима оних, којима су била послата света виђења“ (Псеудо-Ареопагит, 2009: 22).

Из тога произлази и сљедећи богословски пут спознавања Господа који Псеудо-Ареопагит нарочито високо вриједнује, а који је у Петровићевом роману посебно детаљно описан. Ријеч је о апофатичком или мистичком богословљу према коме се, у тежњи за спознавањем Бога, прихвата истина да је људским несавршеним чулима то немогуће и да та *спознаја* достигавши „граничне врхунце сазнатљивог“ уствари представља мистичко сједињење са Господом без разумјевања његове природе (Лоски, 1986: 35). Ово „одрично“ богословље, дакле, за своју идеју нема Господа чулно доживљеног и спознатог у његовој спољашности, јер је Он изнад сазнања, већ нутрином душе доживљеног. „Тако се бог истински сазнаје negiraњем могућности сазнања његове суштине и poricanјем сваке sličности sa bilo čim realnim“ (Nešković, 2000: 186). Управо из ових Псеудо-Ареопагитових ставова развило се снажно учење исихаста које је вишеструко утицало на православну и нашу српску књижевност и културу.⁵⁸ О исихазму као духовном опредјелењу његових јунака у роману се нарочито детаљно говори.

„И сам монах Сава, доцније архиепископ српски, поред киновијског начина живота, свакад је био рад, увек када би му прилике допуштале, приклонити се живовању на начин скитски. Тиховање је христољубиви обично спроводио у својој испосници, недалеко од лавре Студенице, тачно између сталног понора и непресушне висине, тамо се подвизао у спокоју, стичући светачке врлине.

Српски анахорети су овај начин живота, што води **изворном Богопознању**, учили од Симеона Студита, званог и Симеон Нови Богослов. Временом се исихазам утврдио у околини неких манастира, посебно на Атосу. Подвижник би се раздвајао од братства и путем покајања одлазио у какву врлет, где би се мимо света и људи – потпуно предавао умној молитви као својој јединој делатности. Сво кретање тела сводио би молчалник на најмању могућу меру, укључујући дисање, узимање хране, говор, па и сваку мисао која није водила Богоопштењу. Нарочито предан безмолвник надао се сједињењу ума и срца, а

⁵⁸ „Оптимистичан у погледу могућности аскезом преображеног људског бића, сав у настојању да превазиђе границе људског и оствари божанску лепоту у овом свету, исихазам је морао да буде веома продуктиван на пољу уметности речи као и слике, откривајући унутрашње вредности и збивања човекове душе, спајањем контемплације са интроспекцијом у једну јединствену □ теорију□ (сазрцање, посматрање). У књижевности, исихазам води стилу □ уравнотеженог психологизма□ љуико год и □ плетенију словес□“ (Богдановић, 1991: 179).

напокон и виђењу Божанске светлости, попут оне коју су апостоли видели на Таворској Гори.

Трагајући за усамљеним местима – подвижници су се временом све више удаљавали од места општежића. Спрва само супротице од сваког људског насељења. Потом су пукој даљини додавали и разне друге препреке, градећи скитове у тешко приступачним пределима, у каквој ужареној пустињи пуној привиђења, у гори превисокој и за птицу белоглавог орла, у шуми толико густој да и зверад залута... Скромни стан им је често био вртлог сувог ветра, влажна пећина или дуб којем је време изјело садржај година. Па ни ово каткад није било довољно. Желећи потпуно осамљење, где им тиховање не би узнемиравало баш ништа ино, неки подвижници су се склањали у воду, у раселине под земљом или сам ваздух. Тако је чувени Симеон Студит неко време свијен провео у мехуру на дну Средоземног мора, Нићифор Самотњак је многе адске пукотине затиснуо псалмима, а Григорије Синаит се још као млад испео у један облак који је давао богат дажд свуда где су боравили правоверни“ (Петровић, 2004: 206–207).

Овим одломком јасно је предочена цијела теорија исихазма по коме се до „истинског Богопознања“ долази што већим удаљавањем од брига овога свијета, самовањем и ћутовањем, а нарочито пребивањем у умној или Исусовој молитви, односно молитви срца. Интертекстуални подстрек и инспирацију Петровић је свакако могао пронаћи у Теодосијевом *Житију св. Саве*⁵⁹ који на сличан начин образлаже подвизништво

⁵⁹ „Јер они добри оци, ако због тела и није згодно да се зову анђели, уистину бејашу Божји људи; од свега се ослободише ради Бога. Нису имали земљеделства, не занимаху се куповином за живот, нису обрађивали винограде и њиве, него је сва њихова брига – молитве, и сузе, и да умом вазда приањају к Богу. Ови, дакле, у високим горама настањени с јеленима, небо као цркву, а Христа у души изображена гледајући, колибе тесне травом украшене имађаху, у којима трпљаху, шумом дрвећа и птичијим цвркутом поучавани, а уз то од њих и позивани да хвале Бога. Чистим и мирисним ваздухом напајани, безбрижношћу увек увеселавани, рекао бих, жудњом за Богом уздизани високо са земље, много богатијим од богатих сматрали су се. Једни становаху у раселинама стена и у пећинама земље, и на морској стени као птице савивши гнездо сеђаху, кишом и ветрима шибани, сунцем и врућином паљени, зимом и мразом мрзли, убоги беху и ништи, без икакве удобности и пушења дима, немајући ништа што би крадљивци могли украсти осим потребног валсеног рубља, а и овога нису имали довољно за покој тела, већ колико треба за покривање наготе чији стид сазнасмо непослушношћу праоца. Храна је њихова била по могућству, како чија, једни мало хлеба и ретко узимаху, а други плодовима дрвећа и растињем биља дивљега потребу задовољаваху. А пиће њихово бејаше из камена планинскога слатка текућа вода што гаси жеђ. И не бејашу порабоћени многим спавању. Видевши да су сви ови једном засвагда оставили свет и оно што је у свету, нити се више брину за светско, и живот њихов беспорочан и безметежан, бесплотан и бестелесан, скоро анђелски, задиви се, и насликавши у души својој њихове напоре и бриге и њихову блажену обузетост Богом, и написавши на хартији срца, дубоко уздахнувши, и јадајући се због својег закашњења, заплака, и к ногама преподобних падаше“ (Теодосије, 1970, 149–150).

исихаста. Овакво *тиховање* је апофатички начин савреног учествовања у Божјој творевини.⁶⁰ О Сави Немањићу говори се као о својеврсном утемељивачу исихастичког подвизавања код нас, а ово се тврдња продубљује низом примјера у роману. Сава на пијаци прекорјева монахе да се олако предају смијеху и празноме говору и он једини се одупире волшебном нападу многоглагољиве таштине... Ипак, сјајни примјери исихастичког живовања представљени су двојицом епизодних ликова чије смо се улоге дотакли говорећи о библијском подтексту. Први је старац Спиридон који манастиру помаже савјетом да је молитва најснажнија одбрана од непријатеља и да она може узнијети манастир изнад непријатељског домашаја. Интересантан је његов опис који изгледа као преузет из житија преподобних пустињака и најстрожих исихастичких подвижника.

„Намах сви окренуше главе и опазише најстаријег међу њима, оца Спиридона оног што је још са благородним Стефаном Немањом зборио, оног што је пазио на речи, а не попут неких поскуда трохе остављао. Млађи искушеници су чак веровали да су му уста срасла, Већ врло дуго нико га није видео ни да једе, а они који су се тога и досећали – памтише да је само о највећим празницима трбуху угађао сувом корицом јарменог хлеба. Међу братством се увек причало питање које је Спиридону, још пре десетину лета, поставио сада блаженопочивајући архиепископ Јевстатије: □Ава Спиридоне, већ одавно разабих од чега живите, ни воду не пијете, само с јесени и пролећа покиснете?!□ Кажу да је монах нетремице посматрао архиепископа, па напоскон рекао: □Живим од разговора са Богом□⁶¹“ (Петровић, 2004: 59).

⁶⁰ „Бог се не сазнаје издалека, не размишљањем *о Њему*, већ несхватљивим сједињењем, *ενωσις с Њим*. То је могућно само путем *екстазе, исхођењем* из свих граница искорачавањем. А то означава укорачивање у неки свети мрак, у □ мрак незнања□, у □ мрак ћутања□ ... Ово □ исхођење□ је истинито сазнање; али сазнање без ријечи и појмова и стога несаопштиво сазнање, доступно само ономе ко га достиже и има, – па чак и њему самом доступно не потпуно. Јер га нико ни самом себи не може описати... Више сазнање се открива □ у мраку незнања□ у који ступа душа на висинама; – □ највише сазнање Бога је оно које се достиже кроз незнање, путем сједињења које надилази разум, *када се разум*, одвојивши се од свега постојећег и затим напустивши самог себе, *сједињује са зракама* које сијају горе одакле и гдје се он просвјетљује у несхватљивом бездану премудрости□ ... Она није ум, ријеч, мудрост, јер је *узрок* ума, ријечи, мудрости... То је област тајанственог ћутања и мука...“ (Флоровски, 1986: 22).

⁶¹ Тешко се на овом мјесту не присјетити блаженопочившег патријарха Павла за кога је својевремено владика Иринеј Бачки рекао како живи „на хлебу и на небу“.

Ликом Спиридона потврђује се главно правило исихаста – живот у побожном, ничим неузнемираваном ћутању. „Разборито ћутање“ је врлина којом се *неосетним напредовањем и скривеним пењањем* досеже једанаеста пречага на монашком путу усавршавања (Лествичник, 2008).

„Врло је сродна бдењу аскеза *ћутања* (σιωπή), која је у ствари једна врста бдења, израз духовне будности и пуне религиозне концентрације. О њему Лествичник говори у Grad. XI О многоговорљивости и ћутању. Ћутање је, пре свега, мера предострожности, јер се тиме спречава велики број зала који настаје путем □ језика□ . Осим тога, ћутање је израз једне духовне заокупљености медитацијом својих грехова, неба, Бога. Оно је нека врста губљења додира с људима, али је зато мистички разговор с Богом. Стога се пријатељ ћутања приближава Богу, и разговарајући с њим тајно, бива осветљен од њега“ (Богдановић, 2008: 94).

Сличан, али још упечатљивији је опис загонетног старца којег монаси проналазе у облаку гдје води свој усамљенички, безмљвчани живот управљен једино сједињењу са Богом.

„Таман су помишљали на повратак, када им се указа једно острво, као грађено од пешчане магле. Дабоме, то није било довољно за чуђење. Осим невеликог копна, ту се, на њему, налазио и старац седе браде и косе, склопљених капака, погнут, у клечећем ставу, руку склопљених у знак молитве. Мада се није могло видети да миче уснама, мада се по власима није могло приметити ни да дише, свуда околу њега, у правилним размацама, могло се јасно чути:

– Господе Исусе Христе, сине Божији, помилуј ме.

– Господе Исусе Христе, сине Божији, помилуј ме.

– Господе Исусе Христе, сине Божији, помилуј ме“ (Петровић, 2004: 211–212).

Одломак је врло сликовит иако остаје непознаница да ли је старац у облаку заиста Симеон Студит, раније поменут у исказу о исихастима, као старац који из облака у ком живи излијева „богат дажд“ на правовјерне. Молитва срца у коју је занијет осмишљава његово постојање. У клечећем ставу, слопљених руку, дуге сиједи браде и са тек неколике

сјеменке и плода за храну, по којој се једино разликује од анђела, он је праслика молитвеног усамљеничког богоопштења. Тајанствени старац из облака постиже апофатички богословски идеал, он је прототип савшеног молитвеног ћутовања⁶². Захваљујући умној молитви остварује се жуђено сједињење са Господом.

„Дионисијево пак мистичко сједињење је ново стање/могућност (состоиние), које претпоставља помак унапред, читав низ промена, прелазак из створеног ка нествореном, сажимање нечега таквог чега субјекат раније по самој својој природи није имао. Стварно, не само да човек излази из себе (што се дешава и у Плотина) већ он у потпуности припада Несазнатљивом и у том сједињењу постаје обожен, јер сједињење овде значи обожење“ (Лоски, 1986: 40–41).

На исти начин, извор који игуман Григорије треба пронаћи у себи, који смо раније оправдано образложили преко библијског подтекста, своју утемељеност има и у исихастичкој молитви која извирући из срца попут источника духовне енергије испуњава цијело биће молбеника. Катафатичко и апофатичко богословље тако представљају исти пут у два различита смијера – у првом Бог низходи ка нама у својим енергијама, а у другом ми се усходимо ка њему у коначном сједињењу (Лоски, 1986).

Плетеније словес

Из Псеудо-Дионисијевог дјела, вјероватно посредно преко Даниловог зборника, који је у старој српској књижевности најбољи примјер исихастичке литературе, а који је Петровић обилно користио као подтекст своме роману, проистиче и снажна повезаност са посебним списатељским стилем средњег вијека – *плетенијем словес* или *плетењем*

⁶² „Молитва духа, исихастичка умна молитва, највиши је ступањ аскезе, по мишљењу Јована Лествичника. Она је по своме дејству (κατά τήν ἐωέρυειαν), одржавање космоса“ (κόσμου σὺστασις). Аскет путем ове молитве улази у тајанствене токове светског бића, постаје судеоник божанског промишљања. Молитвом аскет утиче на збивања у свету. Она је „побожно тиранисање Бога“. Она је извор и основ сваке врлине, узрочник благодатних дарова, храна за душу, озарење ума, бесконачни подвиг, огледало духовног напретка.“ (Богдановић, 2008: 98).

ријечи.⁶³ Овај стил је обиљежио књижевно стварање током цијелог нашег средњовјековља, а нарочито снажну заступљеност имао је у четрнаестом вијеку.

Саображавајући стил свога романа изразу „плетенија словес“, Петровић нарочито продубљује везу са византијским и српским средњим вијеком – Дионисијем Псеудо-Ареопагитом и Данилом Другим. Раскошни стил романа, необична ритмичност и музикалност израза, архаична лексика су основно средство онеобичавања које Ђорђевић стога и назива *основном материјом приче* (Ђорђевић, 1998). Плетеније словес његује посебно обазрив однос према ријечи, што је разумљиво када се у виду има исихастичко живовање у оквиру којег је овај стил и доживио своју пуноћу. Средњовјековна књижевност је наглашено ритмична, мелодична, често и кад су у питању прозни састави, прожета изванредним лиризмом и нарочитом звуковношћу која из тог лиризма произлази. Услијед тога, и у Петровићевом роману, велика се пажња посвећује звуковним фигурама (асонанца, алитерација, полиптотон, парегменон, етимолошка фигура, параномизија, асиндет, анафора...) које појачавају експресивност израза, одлично уводе у атмосферу саме радње и цијелом роману дају једну изразито лирску ноту. Са друге стране стара српска књижевност је дубоко мисаона, прегнантног израза и наглашене метафорике, па су у *Опсади* изузетно заступљене и стилске фигуре попут метафоре, поређења, оксиморона, хиперболе, парадокса, антитезе, ироније... Петровић није тек обновио стил старе српске књижевности, он је са њега пажљиво склонио патину анахроничности, својим га пјесничким сензибилитетом осавременио, усложио и претворио у необичну и фину *лирику* савремене српске прозе. У наставку рада анализираћемо најупечатљивије стилске фигуре романа како бисмо указали на савремени стил плетења ријечи, чија је инспирација

⁶³ „Псеудо-Дионисијева проза омогућава да се боље схвати сама функција овог стила, која је у психолошком, колико и чисто интелектуалном, мисаоном дејству. Реч никада не може да буде сасвим адекватна смислу; само речи које оспоравају једна другу, како би рекао Аверинцев, само метафоре које се супротстављају једна другој и асоцирају по супротности, стварају поље сила које посредно рађа у уму читаоца потребни смисао или потребну слику. 'Плетеније словес', уз то, на психолошком плану, као да хипнотише, а из тога проистиче парадоксални резултат – занемеле мисли, крајње садржајног и богатог ћутања. Речи се у свом међусобном потирању поништавају и добија се 'речито ћутање', ћутање као гносеолошка категорија или симбол сазнања. Нећемо заборавити да је ћутање као животни став, 'исихија', у XIV веку и доктринарно уобличено у читаву теологију мистичког или, савременијим језиком – мада не најтачније речено, интуитивног сазнања, на основу које 'исихија' представља услов другог, вишег и највишег ступња, који се зове 'теорија' (θεορία), а ова је – посматрање, непосредно виђење или гледање ('οπτασία), што значи, у крајњој линији, естетски феномен“ (Богдановић, 1991: 66).

у великој мјери средњовјековна. Посвећивање стилским фигурама није случајно и из још једног разлога. Оно је и осврт на „обнову реторике“ у двадесетом вијеку, за коју су у највећој мјери заслужни управо Ролан Барт и Жерар Женет уз Жана Коена и Цветана Тодорова (Ковачевић, 2000: 287).

Алитерација

Изразита звуковност постиже се стилском фигуром алитерације. У роману се посебно истичу искази у којима се удвајају струјни сугласници.

„Свако Савино слово је чврстине камена“ (Исто, 2004: 19).

„Сава и сам славослови Господа“ (Исто, 2004: 82).

Потенцирање сугласника „с“ у наведеним примјерима, а у спрези са Савиним именом, доводимо у везу са Силуановим записом који је утемељен на алитерацији „Речи славе Сави сплете Силуан“ (Силуан, 1970: 101). Тиме је у културном памћењу читаоца забрујао и сав традицијски материјал који чувени Силуанови стихови собом носе. Цитати из *Oncade* освајају уједначеном звучношћу, која као да се ослања на византијско појање. То је посебно наглашено у другом примјеру гдје је алитерација у спрези са асонанцом (понављање самогласника „а“ и „о“).

И код осталих навода функција јесте увођење нарочите звуковности чиме се прозни састав приближава лирском и чиме се у великој мјери постиже знаменита поетичност Петровићевог израза.

„Далеки **разбој доврши тишак шару**, па гласније **заштропта**, све **тврдо збијајући** у **тканицу времена**“ (Петровић, 2004: 15).

„Наизменице крену**ше шкргут, шкрипа, шклопот, шобот**“ (Исто, 2004: 88).

„... **све су двери биле тврдо затворене...**“ (Исто, 2004: 255).

Полиптотон

Специфичну врсту плетења словес представља понављање ријечи истога коријена, тзв. *извитије словес* које тексту даје „posebnu melodičnost i uzvišenost“ (Mulić, 1975: 65–66). У фигури извитија словес тако спадају полиптотон, парегменон, етимолошка фигура као подврста парегменона, параномазација и њезине подврсте хомојарктон, хомојотелеутон и хомојоптотон.

Интересантно је да је полиптотон једна од доминантнијих звуковних стилских фигури *Oncade* и да се, скоро по правилу, твори према устаљеном обрасцу:

- Остварен са приједлошком везом „над“ кроз примјере који се огледају најприје у библијским, а потом и у средњовјековним цитатним узорима.

„**Празник над празницима и свечаност над свечаностима**“ (Петровић, 2004: 9). Ово је позната формула којом се од средњовјековља, па све до данас означава празник Васкрса, у том смислу га налазимо и у Петровићевом роману.

Израз „**цара над царевима**“ (Петровић, 2004: 232) који се у роману очекивано односи на Христа, потекао је из старозавјетног штива⁶⁴, али се у средњовјековној књижевности његова употреба нарочито наглашава, углавном са једнаким упућивањем на Сина Божијег, осим у *Александриди* гдје означава христјанизованог Александра Македонског⁶⁵. У старој српској књижевности овај израз, у истом значењу, често је замијењен и са исказом „Господ над господарима“⁶⁶ или „Господе господара“⁶⁷.

Бројни примјери парегменона остварени су

Са приједлошком везом „на“:

⁶⁴ „Ти си, царе, цар над царевима, јер ти Бог небески даде царство, силу и крепост и славу“ (*Дан*, 2, 37).

⁶⁵ „Ако причекаш мало док се небеске планете сврстају у поредак, родићеш цара царевима, велеумнога човека“ (*Роман о Александру Великом*, 1970: 14).

⁶⁶ „Јер он је једини Бог богова и Господ над господарима, створитељ свега видљивога и невидљивога створења, неприступна светлост и живот свега, који је утврдио небеса мудрошћу и основао земљу на ничем“ (Данило II, 1970 а : 297).

⁶⁷ „Но ти, Боже богова и Господе господара, даруј ми разумну реч за отварање уста мојих да узмогнем по достојању предати божаственом писању све о животу овога блаженога светитеља, кога твоја моћна десница узведе на овај свети и божаствени степен тобом уздигнута престола“ (Данилов Ученик, 1970: 52).

„са бусена на бусен“ (Исто, 2004: 91, 116, 165, 245),

„с камена на камен“ (Исто, 2004: 67, 91),

„с краја на крај“ (Исто, 2004: 100),

„рођени удара на рођеног“ (Исто, 2004: 139).

Са приједлошком везом „за“:

„сан за сном“ (Исто, 2004: 49),

„прича за причом“ (Исто, 2004: 166),

„дан за даном“ (Исто, 2004: 166, 271, 199),

„круг за кругом“ (Исто, 2004: 250).

Са приједлошком везом „до“:

„удар до удара“ (Исто, 2004: 60),

„хвала до хвале“ (Исто, 2004: 230),

„убој до убоја“ (Исто, 2004: 241),

„огањ до огња“ (Исто, 2004: 251),

„душа до душе“ (Исто, 2004: 255).

Њихова функција је, сем стварање једне посебне атмосфере обновљивости догађаја и презасићености израза, и оваплоћење особене библијске ритмичности, чији је стилски пандан средњовјековна књижевност. Према Мулићевим ријечима „po svemu sudeći, djela o kojima je ovdje riječ više su bila namijenjena slušanju nego čitanju; pišćeva logičnost u izlaganju podređena je njegovoj općoj težnji da nas osvoji tajanstvenošću višeznačnosti, da nas zanese aliteracijama i asonancama, ritmičkom usklađenošću riječi i glasova što se ponavlja u stanovitom redu“ (Mulić, 1975: 67). Управо у том смислу се наш писац користи полиптотомом, али и свим осталим фигурама звучности. Звуковност и ритам освајају читаоца који „ne sme da □diše□ van rukopisa“, „on mora da oseti svaki, poseban

damar svekolikog živog ili neživog sveta jednog teksta“ (Radosavljević, 1998: 11). Зарад истог ефекта употребијене су и друге сродне фигуре звучности чије ћемо најрепрезентативније примјере навести како би се пишчева „магија за ухо“ што боље осјетила.

Парегменон

Стилска фигура која повезује ријечи исте коријенске морфеме, како би једнакошћу звука скренула пажњу на коријен и главни појам (Ковачевић, 1998 : 146), у Петровићевом роману је додатно онеобичена јер, у тежњи за што већој мелодичности израза, писац неке од ријечи из истог лексичког стабла ствара у сопственој језичкој радионици.

„... препуштена **смерању** сопствених **намера**“ (Исто, 2004: 13),

„... али сваки **видик** напослетку доспе у предео којим столују **невиди**“ (Исто, 2004: 16),

„... да их пустимо да својом **невером** потру или раслабе **веру** оних горе“ (Исто, 2004: 117),

„Ево, **прах** си, и у **прах** ћеш се претворити када ти потоњи час застане у **прашчаника** грло“ (Исто, 2004: 138). Наведени примјер настао је као парафраза познатог библијског цитата⁶⁸.

„Ништа за **причу**, а све мање за **препричавање**“ (Исто, 2004: 240),

„**Мрки мрак** зинуо из низине“ (Исто, 2004: 251),

„Уз **искривљена** видела и сами постајемо **криви**“ (Исто, 2004: 271).

⁶⁸ „Са знојем лица свог јешћеш хлеб, докле се не вратиш у земљу од које си узет; јер си прах, и у прах ћеш се вратити“ (1 Мој, 3, 19).

Етимолошка фигура

„**Звоне звона, живим звоном**“ (Исто, 2004: 15),

„од **свега и свачега**“ (Исто, 2004: 116),

„**тврдо тврди**“ (Исто, 2004: 173),

„**Оволишко у овој** причи, **онолишко у оној**“ (Исто, 2004: 187).

Параномазија

„**Висока се вика** и широк удар до удара разлегосе повише и подаље од манастира“ (Исто, 2004: 60),

„Први метеж, што **мрси** кораке и **мисли...**“ (Исто, 2004: 52),

„Чула ће **утолити** тек кад се **утопи**“ (Исто, 2004: 80),

„**звон унезверен**“ (Исто, 2004: 89),

„...право ка месту **Заклопита Лука**⁶⁹, где је намерила да начини **заклон** манастиру, а **заклоп** војсци Бугара и Кумана“ (Исто, 2004: 90),

„По први пут могао је да **уведе** чак и **везане** године“⁷⁰ (Исто, 2004: 199),

„Само у причи узберем **јабуку јабланку...**“ (Исто, 2004: 231),

„Да не доспе у **клетву** или **клевету**“ (Исто, 2004: 231),

„**Кресивом о камен. Кресивом о кремен**“ (Исто, 2004: 251).

⁶⁹ „Заклопита Лука“ се као топоним појављује у *Жичкој повељи* Стефана Првовенчаног као дар манастиру Жича.

⁷⁰ Наведеним примјером параномазије остварена је изврсна игра ријечи. Наиме, увожењем „везаних година“, при чему се, с једне стране мисли на непрекидни низ година од 1914. до 1918, а са друге, на, за српски народ године тешког ропства и страдања.

Асиндет

За Петровићево приповиједање везано је и често каталошко набрајање, стилска особина библијске књижевности, која је скоро обавезно остварено асиндетском формом. Функција каталога је у постизању увјерљивости исцрпним и свеобухватним набрајањем свега виђеног, али и постизањем психолошког ефекта истинске најезде разнолике војске Бугара и Кумана.

„Велики храм, мала црква, страно-пријемница, келије, трпезарија, стаје, борови, храстови, јеле, бусови земље, све што се нашло у ваздуху...“ (Исто, 2004: 89),

„После ове тројице наступала је тушта стрелаца, оклопника, лаких коњаника, стегоноша, оружара и пешака. Потом је долазила тма саветника, водоноша, куvara, видара, нешто доушника, јајокрадица, сплеткара, наложница и шкопаца“ (Исто, 2004: 96),

„Први је лично надгледао радионицу за израду малих драгоцености, дарујући осиротеле или похаране манастире свећњацима, путирима, дискосима, копљима, звездицама, рипидама, кашичицама, антиминосима, кадионицама, петохлебницама, дарохранилницама и другим светим сасудима“ (Исто, 2004: 139)⁷¹,

„Ћубасти гњурац. Царић рогозар. Штипче. Сула. Обична ластавица. Тетреб. Мала бела чапља. Гак. Вољак. Кусица. Небоглед. Корморан. Велики ронац. Гугутка. Кашикара. Галица. Конопљарка. Лабуд грбац., [...] Жутокљуни лабуд. Пловка ластарка. Рђасти дрозд. Патка њорка. Пловка звиждарка. Попић. Кржуљица. Црна лиска. Муљача. Полојка. Потрк. Пупавац. Дуговрата рода. Домаћа кокош. Властелица. [...] Каменичар ковачић. Папагај. Креја. Барска кокица. Прудник мигавац. Прудник пијукавац. Црвендаћ. Птица фаeton. Оштригар. Зијавац. Жута пастирица. Шумски звиждак. Чешљугар. Златна вуга...“ (Петровић, 2004: 272–274).

Овим се постиже за плетеније словес типична „пространост у приповиједању“ гдје се како каталошким набрајањем, тако и таутолошким спреговима и гомилањем

⁷¹ „И овде такође приложи сваке црквене правде: свештене сасуде, златне и божаствене иконе, драгоцену кандила, кадионице и свећњаке, и остало, све набројено злато и сребро...“ (Данило II, 1970 в: 390).

синонима не повећава конкретизација израза већ се он замагљује, уопштава и апстрахира, све у функцији „изображавања основне мисли дјела“ (Mulić, 1975: 64). Коришћењем асиндета приликом овог стилски маркираног набрајања израз се чини пренапрегнутим, згуснутим у значењу, а ритам убрзаним. Улога је тако асиндетских каталога, а предочили смо тек неколико од великог броја из *Onsade*, уз све наведено, и у наглашеној звуковности којим се, услијед брзог и уједначеног ритма текст приводи култном, обредном штиву.

Метафора (Превод)

Цјелокупни роман *Onsada цркве Св. Спаса* изникао је из метафоре и као метафора функционише⁷². Ситуација је, међутим, додатно онеобичена специфичним устројством и улогом коју Горан Петровић даје овој стилској фигури. Ријеч је о конкретизацији тропа или како је у литератури о Петровићевом опусу више пута истакнуто *материјализацији метафоре* (Мешцерјаков, 2005: 475). На овај начин апстрактни феномени добијају своје опредмећење, наизглед, излазе из емоционалне и психолошке сфере и постају чулима доступни и провјерљиви⁷³. Тиме се постиже увјерљива онеобичајеност Петровићевог литерарног свијета несумњиво проистеклог из самог језгра метафоре.

„Еклисијарх је са неколицином искушеника усрдним молитвама затискивао веће пукотине“ (Петровић, 2004: 89),

„Прва је везла, док је друга, чувена преља Градиња, уплитала ланени конач са некаквом старом песмом“ (Исто, 2004: 92),

⁷² „Metafora podrazumeva opažanje sličnosti između dva inače sasvim odvojena značenjska polja pri čemu se osećaj odvojenosti čuva u činu njegovog prevazilaženja pomoću mašte. [...] Iz ovog razloga metafora se smatra pravim obeležjem stvaralačkog jezika pomoću kog on prekida normalni tok svakodnevnog doslovne upotrebe (Noris, 1990: 133).

⁷³ „У Петровићевим делима реч је и о једном посебном, готово сензуалистичком покушају да се свет дотакне руком, да постане пре свега доступан тактилним чулима, опишљив, колико год да је апстрактан (дакле, да постане близак превасходно чулу додиром), тако да готово сви апстрактни феномени добијају своје опредмећење, а тим лаким фантастичарским исклизнућем и једну додатну, метафоричну и симболичну вредност. Та специфична чулност, конкретност доживљавања материјалног и иматеријалног света, и оним најапстрактнијим појмовима обезбеђује и пружа, основну комуникативност, могућност да се физички доживи“ (Ристовић, 2004: 684).

„Трава је мало влажна, али прехладити се не можеш, обичај је да на њу распростремо топао разговор“ (Исто, 2004: 107),

„Спустише Љубена на простирку, под главу му поставише свите уздахе и друге брижне речи“ (108),

„Капа од живог риса скочи са главе видинског господара, пегава звер искези губицу, очас шчепа прстодушне игуманове гласе, стаде их дивље трзати зубима, раскида им смисао, тло попрска сврха“ (Исто, 2004: 110)

„Али, једне вечери, уз вино, трпезари изнесоше и моје приче. Онако пресне, без икаквог зачина, па још у скромној земљаној посуди“ (Исто, 2004: 233).

У средњем вијеку метафора или *превод*, како се тада називала, значила је ријеч с једног на друго пренесену и то у четири облика: „или са живог на неживо пренеси, или са неживог на живо, са живог на живо, као када неко цара назива □ пастирем људи□ [...]. И са неживих на неживе“ (Трифуновић, 1990: 281–282). Метафором, као и осталим фигурама плетенија словес, израз се настоји апстраховати у највећој мјери и из конкретног и овоземаљског пренијети у више духовне сфере. Када Данило Други у *Житију краљице Јелене* каже да се узорни хришћанин *опасао крепости вере*⁷⁴, тиме фигуративно жели указати на његову врлину утемељену у вјери у којој непрестано пребива и која уобличава његов живот. Но, када Горан Петровић у *Опсади* описује звиждук Милутиновог слуге Гојка, од којег у невољи праве поводац и стављају *око паса*, ријеч је о сасвим другачијем типу метафоре у којој се не тежи апстракцији већ, стилски врло ефектној, буквализацији. Исказ се не завршава на једној метафоричној слици, већ се развија низом других слика опредмећеног тропа којим се потврђује и појачава пишчев стилски изражај, а метафора приводи алегији.

„Надаље, поредак се кретао тако што се држао за поводац од дебелог звиждука неког Гојка, познатог у краљевој служби по големом гласу, узвиком је могао да сапне

⁷⁴ „Такав, опасавши се крепости вере срдачне и истинитом љубављу ка Господу, подупирући се умном лествицом на висину врлине, имајући улепшано лице светлије од сунца и чистије од снега, и обучен у хаљину, коме је похвала не од људи, но од Бога“ (Данило II, 1970 а: 297).

девет разобаданих биволица, и још да му остане за бугарштицу. О овај звиждук беху привезане коњске узде, а пешаци околу паса“ (Петровић, 2004: 142).

Дакле, не само да се од звиждука у Петровићевој имагинацији може направити поводац; цијели поредак војске креће се држећи се за њега, о њега се вежу коњске узде и људи око паса, а исказ се употпуњује хиперболичном тврдњом како је својим „големим гласом“ Гојко могао да сапиње и бијесне биволице. Метафоричне слике се ређају једна за другом допуњавајући се у необичној изражајности постварења тропа.

За разлику од фигура звучања, гдје смо могли видјети низ подударана са стилем плетенија словес, метафора показује другачије тенденције. Увођењем материјализоване метафоре нарушава се апстракција умјетничког приповједања средњовјековног стила. Писац не тежи уопштавању већ конкретизацији коју постиже опредмећењем духовних појава, а слике свог индивидуалног израза развија до алегорије која, такође, постаје материјализована.

Алегорија (Инословије)

У роману се јавља низ изразито развијених алегорија, најважније стилске фигуре средњовјековља, често датих са својим разријешењем на крају. Такав је примјер из друге књиге *Опсаде* у причи *Искушења монаха Саве*.

„Има острва које море прогута кад му се прохте, без обзира на њихову вајну величину. Но има и малих хриди које заувек одолевају. Издалека гледано, јер ближе прићи за сваког другог, обичног, било би преопасно – све до свитања трошиле су се саблазни, расипали се вали. Малена хрид чистоте сламала их је у друге правце“ (Исто, 2004: 82),

Разријешење наведене алегорије представља Сава Немањић од кога у роману зависи опстанак државе и рода и које он, захваљујући својој непоколебљивој вјери, успјева да спаси. Знаменита је алегорија красног дрвета и птице из *Хиландарске повеље* Стефана Првовенчаног, такође дате са разријешењем на крају – Светом Гором и Савом

Немањићем⁷⁵. И у једном и у другом случају Сава је дат као симбол безазлене чистоте и непоколебљиве вјере.

Сљедећа алегорија увод је у необично живовање Богдана, који је зачет у сну, а јаву живи захваљујући сталној будности своје помајке.

„Сваком је дата одређена мера сна или јаве. Неко је употреби лагано, неко журно, али се ова количина накнадно не може увећавати или умањивати, она је непроменљива. Пре или касније корито времена опусти. Обале остану, но између њих ништа више не тече. За неко доба, још живе напуштене траве, мехурићи издисаја риба, трагови ракова и љуштуре седефних пужева, па и њих ток заборава лагано однесе ка једном далеком мору, где нико није доспео, а да претходно није нестао“ (Петровић, 2004: 99–100).

У наведеном одломку се метафора „корито времена“ развија описивањем обала, риба, ракова и шкољки који ту пребивају. У суштини, око ове метафоре о пролазности, поникле из хераклитовске изреке „παντα ρει“ (*panta rei*), као око мисаоног зрна таложе се нове метафоричне слике до потпуне алегорије чије разријешење је дато у причи о Богдану.

Са друге стране, поједине алегорије представљају кључ за отварање и разумјевање важних догађаја романа.

„Извора је у сваком човеку исувише. Знај да сваки од њих не толи исту жеђ. Опрезан буди, где ћеш да клекнеш, одакле ћеш воде дахватиш“ (Исто, 2004: 125).

Поменута алегорија своју допуну добија библијском парадигмом о жени Самарјанки која је уједно разријешење велике слике о духовној жеђи манастирског братства. И ова алегорија, користећи се снажним библијским симболом извора воде, у свом књижевном памћењу дозива се и са старом српском књижевношћу⁷⁶.

⁷⁵ „Овај мишљу беше узнесен и жељаше: као да стоји на узвишеном месту, у пролетње време, у веселу дану, тј. сунчану; виде издалека равну ливаду, красну изгледом, лепу створењем. Сред ње стајаше дрво дивно, округласто гранама, пуним лишћа, преукрашено цвећем и пуно плода, благи мирис одајући. А сред дрвета настанила се беше птица слаткогласна, кротка у седењу, тиха у песмама, весела у цвркутању, јасна у шаптању, једна од мудрих птица љубавних, слатки његов детић, који је некада био мени везом рођења брат, звани Сава монах“ (Првовенчани, 2001: 73).

⁷⁶ „Јер не знаћаху да неће тражити јелене, већ извор живота, Христа, да њиме напоји ујелењену душу своју, распаљену огњем од чежње љубави његове“ (Теодосије, 1970: 140)

Сам средњовјековни назив за алегорију, *инословије*, предочава и њезину истинску природу. Она је, дакле, говор који није буквалан већ говор о другом, али са јасним упућивалачким знаком да се говорећи о једном, заправо мисли на друго, али на тачно одређено „ино“. Њезино препознатљиво метафоричко језгро омогућава да се слика у потпуности прозре и засија својом стилематичношћу. „Svaka је figura prevodljiva“, вели Женет, „i носи u sebi i свој превод, vidljiv ispod datog teksta, који се прозире као кроз филгран, као на palimpsestu“ (Ženet, 1986: 242). Тако и превод за наведене романескне алегорије проналазимо у средњовјековној књижевности или пак *Библији* и антици, што значи, темељним ослонцима средњовјековне књижевности. Могло би се закључити да као што је свака чињеница Старог завјета уједно фигура Новог (Еко, 1992: 112), тако се и чињенице старе српске књижевности као фигуре преносе у роман *Опсада цркве Св. Спаса* Горана Петровића.

Поређење

Након метафоре, поређење је најупадљивија стилска фигура *Опсаде*. Готово да нема странице гдје одређена слика није остварена компарацијом. Управо по овом обиљежју, *Опсада* стилски подсећа и на *Лествицу* св. Јована Лествичника. Из обиља примјера издвојили смо оне који своју интертекстуалну, мотивску заснованост изводе или из *Библије* или из средњовјековне српске књижевности.

„Жича се пунише мирисом тамјана, као раним миром мироносица што се тражећи мртваца поклонише Живом.

Жича се пунише светлошћу, као неугасивим огњем.

Жича се пунише великом победном песмом.

И тихом причом...⁷⁷ (Исто, 2004: 11),

⁷⁷ Овај примјер је нарочито сугестиван, не само због позивања на *Библију* и Христово васкрсење, већ због нарочитог устројства ових компаративних јединица које цијели исказ приводе пјесми. Поредбени предмет (Жича) дата је кроз анафорско понављање што доприноси звуковности одломка. Из овакве лирске

„Испод копита вранца пршташе камен, намах се облећи у белутке, као да се путем ваља вода Великог потопа“ (Исто, 2004: 32),

„Сред келије, као какав цвет, раствори се и разлиста свето Четверојеванђеље“ (Исто, 2004: 52),

„медара и воскара жичког одликовало је памћење широко као уцветала ливада“ (Исто, 2004: 53),

„Мора да је из даљине цела Жича изгледала као велики, благо узњихан, светлосни стог“ (Исто, 2004: 118),

„Ниже Жиче опадао је густ бруј, као да се стабљика Божијега цвета отреса под ударима нападача“ (Исто, 2004: 160),

„Мала је црква, једнобродна грађевина од редова тесаног камена и опеке, као нека лађица кривудава пловила увис“ (Исто, 2004: 168),

„Отац Григорије, као да је распет, а јамачно је то и био неизвесношћу исхода, грозничаво стаде смишљати како да помогне“ (Исто, 2004: 169),

„Зраци су се посвуда крстили, као послани од Господа“ (Исто, 2004: 218).

Занимљиво је да је већина поређења којима је инспирација *Библија* или средњовјековна књижевност остварена компарацијом познатог са мање познатим, гдје мање познати појам потиче из наведеног архитектста, али употријебљен као очекивано препознатљив културно-књижевни код. У том смислу се мирис тамјана пореди са миром мироносица са Христовог гроба, свјетлост свијећа са неугасивом пасхалном ватром, силина ступања коња са водом великог Потопа, двоумљење игумана Григорија са Христовим распећем... Ту се од читаоца подразумијева да наведене слике има похрањене, ако не у религијском, а оно у свом културном памћењу. Надаље, примјећујемо и низ поређења флоралне инспирације што је више манир средњовјековне књижевности, гдје су

формулације, међутим, излази синтагма „тихе приче“, чиме се нарочито подвлачи. Прича је важнија од живота – недвосмислена је порука Петровићевог романа.

цвијетом знали описати изглед и урес⁷⁸, него *Библије* у којој цвијет или трава значе једино пролазност⁷⁹. Улога поређења јесте да појам о коме говори представи што потпуније и сликовитије. Својим великим поредбеним потенцијалом Горан Петровић сасвим успијева у томе, нарочито када, користећи се библијско-средњовјековним мотивима свој израз оплемењује симболичким наносима које ови древни архитектсови подразумевају.

Антитеза (Изоколон)

Роман је остварен кроз упадљиве контрасте: са једне стране су монаси окренути Богу и молитви, а са друге Бугари и Кумани, огрезли у материјалном и помагани нечастивим; снажним контрастом су представљени и браћа Немањићи, Драгутин и Милутин, као и Андрија Скадранин и Блашко; антитетски је осликан повод за крсташки поход и његов завршетак; а на крају, супротстављени су један другом и сухопарни стил новинских извјештаја с краја романа према разбокореној потки средњовјековне приче. Разумљиво је, стога, да се антитеза, као стилска фигура у *Опсади*, испољава не само на идејном нивоу крупнијих сегмената романа, већ и на нивоу реченице.

„Некада сјајем шивена одећа задоби изглед убоге хаље“ (Исто, 2004: 107),

„Бугари и Кумани били су доле, монаси и манастир горе, а негде средином извијала се невидљива стабљика Господове воље“ (Исто, 2004: 110),

„Дан и ноћ! Ноћ и дан! Да их толико избројим не могу, али у нас је ноћ све дужа, све крупнија, а у монаха као да некуд опада, краћа се, скупља“ (Исто, 2004: 162–163),

„Велика је то прича за вашу малену земљу“ (Исто, 2004: 200),

⁷⁸ „И опет већу част приложи таквоме здању, сву изографисавши је као и травне цветове и много украшене, тако да су је сви богољубиви гледали украшену у лице“ (Данилов Ученик, 1970: 86)

„Јер овај благочастиви кропљен росом духовне благодати, као неки добромирсни цвет преложи се на слатки и блажени сан“ (Данило II, 1970 в: 406).

⁷⁹ „Јер је свако тело као трава, и свака слава човечија као цвет травни: осуши се трава, и цвет њен отпаде;“ (1 Пет, 1, 24).

„Зар поезија може да буде и дивно ткана копрена на наказном лицу каквог историјског догађаја“ (Исто, 2004: 226),

„С језика зна да кане птичије млеко, миље, свакаква лепота и лекарија за саму душу. Али, још чешће, знају с језика да се цеде и бале од највеће опачине“ (Исто, 2004: 231),

„Оно што му се с почетка добрим чинило, сада као лоше види“ (Исто, 2004: 233).

Црно-бијело антитетско, најчешће изразито етичко представљање, у складу је са средњовјековним погледом на свијет. И у нашој житијској књижевности христољубиви српски владари су у оштром контрасту према непријатељима који су обично нечастивим помогнути или обманути. Древним *изоколоном* представљен је и вјечити човјек одабир између „царства духа и царства ћесара“ и пролазност видљивог познатог свијета.⁸⁰ Тако је и у средњовјековном и у савременом тексту антитеза употријебљена са истим циљем, да се међусобним супротстављањем и позитивне и негативне особине што упадљивије истакну. Смјењивање контрастних парова доприноси напрегнутости израза плетенија словес и читаоца, и сад као и раније, подстиче на снажну мисаону дјелатност која га приводи спознавању виших спиритуалних истина.

Градација

Најважнији догађаји *Oncade* представљени су поступним напредовањем климакса и градације кроз различите опсаде Петровићеве приче. Ипак, ова фигура нарочито бива упадљива и успјела када је остварена на простору микротекста и стога пренапрегнута у изразу и обилна значењем.

„Пронашли смо свакојак гласе. Лоше нам вести говоре. У земљу нам приспела грдна невоља“ (Исто, 204: 92),

⁸⁰ „Јер овај наш сујетни живот није живот, но љута смрт. Данас овде, а сутра онде, данас владар, а сутра поданик, данас богат, а сутра ништи, данас судија, а сутра суђен“ (Данило П, 1970 б: 340).

„Од силине удара, вид му напрсну, слух му се растресе, а на уста му излете сав остали живот“ (Исто, 2004: 118).⁸¹

Хипербола (Лихновноје)

Интересантно је да хипербола у *Опсади* губи на своме значењу преувеличавања. До тога долази јер ова стилска фигура најчешће прати Петровићеву материјализовану метафору која својим необичним спојевима потиरे постојање нечега што превазилази људске снаге . Све је (по)ствар(е)но и све је могуће.

„Да је који други био на томе раскршћу – одатле се довека не би померио“ (Исто, 2004: 24),

„Ако у Видину за некога ко живи у Трнову, довече нешто лоше каже, тај би тамо освануо напречац мртав“ (Исто, 2004: 33),

„Знате ли да у овим горама има пљачкаша више од жирова“ (Исто, 2004: 41),

„...тамо где су наспрамне куће толико близу да суседи једни другима кроз прозоре придржавају хламиде“ (Исто, 2004: 132),

„Непун тоболац њихових стрелица може да наниже све наше животе“ (Исто, 2004: 143),

„Чинило се, да имају довољно дугачко уже, и пун месец би са свода свукли надоле“ (Исто, 2004: 167),

„А сам краљ се вратио тако жедан да му кревет разместише у раздељку набујале Мораве“ (Исто, 2004: 191),

„Узвиком је могао да сапне девет разобаданих биволица“ (Исто, 2004: 142).

⁸¹ „...разлучујући грешнике, једне у крајњу таму, спремљену ђаволу и његовим анђелима, а друге у огањ вечни, трећи ће бити послани међу црве који не спавају, а четврти биће предани грози“ (Данило II, 1970 а: 302).

Наведени искази утемељени су у хиперболи, али је значењски суштински изневјеравају захваљујући препознатљивом Петровићевом стилском дискурсу околног текста, тј. поствареној метафори, као доминантној фигури *Onsade*. Зато није претјеривање када приповједач каже да се са злокобног раскршћа било ко сем Саве Немањића не би довијека помакао. Мада овакав хиперболични израз постоји у говорном језику, у роману он је буквализован објашњењем које слиједи: „Тек у наредном селу, братија дознаде да је заправо прошла мимо места страдања, где бројни никада нису смогли снаге да се отму опаком загрљају таштине“ (Петровић, 2004: 24). Тако израз самостално функционише као хипербола, али посматран као дио једне шире стилске цјелине, он губи на својој основној одлици изразитог преувеличавања. Слично је и са осталим примјерима. Слуга Смилец, на кога се сљедећи исказ односи, а коме је зла нарав била „главна одлика“, заиста посједује моћи које у први мах упућују на хиперболу.

Ова појава је карактеристична како за *Библију*, тако и за средњовјековну књижевност. Говорећи о Господњој моћи, снази вјере или светитељским чудима потиरे се ограничена човјекова природа према новозавјетној сентенци „Јер у Бога све је могуће што каже“ (*Лука*, 1, 37). Овим поступком хипербола формално постоји, али се идејно поништава што, опет, не умањује њен снажан емоционални ефекат који има како у библијском или средњовјековном, тако и у савременом књижевном тексту.

Оксиморон

Честа стилска фигура средњовјековља, оксиморон, своју је примјену пронашла и у *Onsadi*. Мада је „оштроумна лудост“ на први поглед бесмислена, она је увијек бременита значењем и наглашено знаковита. Петровић је у свом роману успио (услијед свог захтјевног устројства, данас прилично ријетку фигуру) да оствари кроз спојеве који употребом нису истрошени и који остварују неочекивана и свјежа значења.

„...како се његов храм нашао на **почетку краја**“ (Исто, 2004: 36),

„Он заповеди да се запале бакље које **горе мраком**“ (Исто, 2004: 119),

„... пут се испреда могао видети **највише никако**“ (Исто, 2004: 141),

„... привлачили Жичу ка самом **дну висине**“ (Исто, 2004: 167).

Оксиморон својим неочекиваним синтагмама, најчешће изразито супротстављених појмова, снажно заокупља читаочеву пажњу која се од оштроумне конструкције преноси и на цјелокупни исказ. „Ти изузетни, често на први поглед невјероватни, комплексни догађаји, ситуације или стања у оксиморону □ изненада□ проналазе свој прави (неријетко једини) израз, до чије семантичке интерпретације по правилу долазимо тек када се шире упознамо са свим или са већином елемената што чине дату ситуацију“ (Ковачевић, 2000: 96).

Парадокс

Низ је парадоксалних слика у роману, нарочито успјело остварених уз Петровићеву опредмећену метафору. Смисао и улога парадокса у *Опсади* у потпуности одговара оним из средњег вијека.

„У исто време, поетика парадокса, дубоко заснована на философско-гносеолошким темељима, има свој важан психолошки ефекат. Парадокс ствара стање психолошког удара, којим се разара уобичајеност, руши свет баналних, позитивних категорија, и отвара пут не само ка другом и друкчијем него и ка обрнутом свету; прави свет је тада пред нама 'као у огледалу', 'као у загонци', нејасан, али ипак видљив и присутан, наслућен довољно да се за њим може жудети, да се са њим може успоставити жив, активан, емотивни однос“ (Богдановић, 1991: 66).

„Нађи слепог човека који широко види и од њега купи шта он у тами тка“ (Исто, 2004: 16),

„Пречицом хита у сусрет непријатељу“ (Исто, 2004: 90),

„Мушко нисмо, ал и женско недостаје, умирући рађамо се међусобно“ (Исто, 2004: 102),

„Војска која је сигурна у свој успех, увек ће каснити за војском која се том успеху само нада“ (Исто, 2004: 113),

„Колико журе, неће дочекати ни своје унуке“ (Исто, 2004: 117),

„Прозирао си иза ствари, од тога си изгубио вид“ (Исто, 2004: 151),

„За чуђење, што нам је нешто ближе – све више губи на поузданости“ (Исто, 2004: 186).

Иронија (Поруганије)

Иронијом се писац користи при описивању неразумности цариградске власти, бахатости крсташких нападача или често и бритоко у опису савремених дешавања. Иронија је у причи о српском средњем вијеку изузетно ријетка и дотиче се једино славољубивости краља Милутина.

„Због високих трошкова и наследне морске болести, последњих неколико василеуса није обнављало ромејску флоту, па је постојала одлука да се у сигурност овог ланца никад не сумња“ (Исто, 2004: 133),

„Ту и тамо оринтолози су наилазили на чеке, својеврсна обележја куражи и вештине претходног господара. У трави су затицали бројне зарђале чауре и скисле патроне, спомен на величину негдашњег боја. На дну једног сврачијег легла звездакања ордења, сјај еполета и ленти“ (Исто, 2004:148),

„Лица су им жуљала, у преговорима обавезни, стални осмеси“ (Исто, 2004: 176),

„У дворској ризници у Скопљу имао је множину прича ради забаве или пак оних што га узносе. Од таквих што га величају, дељено је народу о већим празницима да се препричавају уз дивљење. А и сваком страном посланству је штогод слично даровано“ (Исто, 2004: 190–191),

„...понижавајуће понуде да тај или та, свуда по жељи добростојећег послодавца, веома повољно даје пуне часове уважавања“ (Исто, 2004: 239).

Иронија се у роману реализује на различите начине. Ваљаном схватању ове фигуре потпомаже иронично устројство самог исказа, као у првом примјеру, гдје су

Византинци сопствену немоћ „отклањали“ неразмишљањем о њој или приповједачев сигнал да су стални осмијеси „жуљали“ лица изасланика... Други начин остварења *поруганија* ишчитава се из контекста, као што је случај у сљедећем цитату о наводној куражи и ловној вјештини Јосипа Броза Тита чије се име у роману ниједном не помиње, али се јасно ишчитава из колективног сјећања на медијску презасићеност познатим ловачким перформансима. Реченицом о лентама, еполетама и ордењима на дну сврачијег гнијезда иронија се нарочито заострава, указујући на неутемељеност и пролазност статусних симбола бивше власти. И иронија и сарказам, као њена пренаглашена варијанта, исказ боје повишеном емоционалношћу која читаоцу помаже да се определили и у тексту изабере своје идејне фаворите. Док код ироничних исказа, које у роману оставља приповједач, читалац по правилу има отклон према према онима на које се ти искази односе, код сарказма, супротно, читалац је обично на страни оних којима је саркастична изјава упућена.

Сарказам (Поиграније)

Саркастичне изјаве у роману дате су или директним говором или наводима говора самоувјерене и дрске властеле Константинопоља, као и осине, безобзирне бугарске војске.

„Шта би и радио у оноликим одајама Валхернске палате, када му је и самица толико велика да не може да прикупи расуд“ (Исто, 2004: 135),

„Разговарајући са Латинима само кваримо матерњи говор“ (Исто, 204: 135),

„И оно дериште на грчком плаче“ (Исто, 2004: 180),

„За такве је да гребенају вуну или да пилићима вашке бишту“ (Исто, 2004: 191),

„Ено, у трави никла кудрава тиква са носем, устима и очима! Гледај чудо, игумане, нигде вреже, а уздуж и попречно има да роди цела порта“ (Исто, 2004: 212),

„Било би то као да царића хоћеш да сместиш у гнездо смрдивране“ (Исто, 2004: 228),

„Наложнице по Трнову говоркају да је њему и дечачки накурњак превелик, једна се још смеје откада је тај прцвољак видела“ (Исто, 2004: 247),

„У замену ћу дати десет канурица вуне, па плети и парај колико ти је воља“ (Исто, 2004: 287).

Сарказам у роману повријеђује устаљени ритам ткива текста, чиме, уствари, и постаје наглашено стилоген. Ова изузетно емоционална фигура, на експресивности добија коришћењем управног говора. Сарказам је увијек употријебљен у својству деградирања објекта говорења, али како сваки исказ више упућује на говорника него на адресата, тако се дешава обрнуто и говорници постају антијунаци. Са тим је рачунао и маг српског стила, Горан Петровић, када је бугарско-куманску војску језички обиљежавао.

Симбол (Символ)

Цјелокупан говор у роману *Опсада цркве Св. Спаса* јесте метафорично-симболичан. Низ је симбола које са мотивске позиције у тексту, писац специфичном употребом надограђује до нивоа симбола или у појмове већ бремените симболичким значењем интерполира нова, каткад опречна значења. Изашавши из религијског тумачења у ширу антрополошку сферу, средњовјековни симбол губи на својој конвенционалности и постаје индивидуално-сугестиван (Делић, 1991). Такав је, на примјер, мотив **прозора** које Сава Немањић, савјетом Симеоновим, из Константинопоља доноси у Жичу. Тим прозорима Србима се пружа могућност сагледавања свих временских димензија и они попримају симболичко значење спознаје стварности, сагледавања видика истине. Једном посједована ова знања Србима дају и велике моћи, стога је трагичност њиховог губитка још већа јер се истина више никада не може досећи. **Тиква**, међутим, као једно од фолклорних обиљежја Светога Саве, у роману постаје редован асесоар нечастивог (Токин, 2010). Симболичка раван је, у овом случају, деконструисана. Из поменуте тикве зли гласи се круне у воденици и ометају Милутинову војску да помогне манастиру. „Може се закључити да је деловање негативних, злих сила у роману објашњено магијским радњама и симболима из митолошког корпуса значења, што показује неодређеност и немогућност психолошке или историјске мотивације за разарање једне светиње или једног града“ (Алексић, 2013: 297).

Ипак, присутни су и неки типични, могло би се рећи устаљени симболи, чију улогу својом специфичном употребом писац семантички очуђује и освјежава.

Двоглави орао најпознати је симбол Византије и њезиних духовних наслиједника. *Опсадом* ова симболика бива пренаглашена јер се двоглави орао појављује не само као хералдички симбол већ као заштитник Државе (Петровић, 2004: 132) и живи пророчански објавитељ догађаја који ће услиједити за Источно Ромејско Царство.

„И ко зна колико би се свечаност отегла да на цео чин није пао одраз птића двоглавог орла, кришом унесеног у храм, па из недара неког пркосног Грка пуштеног – да кружи и кликће под великом куполом. Не обазирући се на свето место, вазални витезови грофа Луја од Блоа стрељаху птицу, но она је чудновато измицала шиштавим ројевима смрти. На крају, када је зебњом осенчио свако латинско лице, двоглави орлић излете кроз један од прозора Св. Софије. Како су сведочили осматрачи на пирговима несретног града, право ка слободној Никеји“ (Исто, 2004: 261–262).

Слично је и са симболиком броја **шест** и његовог троструког потенцирања чиме се недвосмислено указује на нумерички овјековјеченог Антихриста из *Откривења* Јовановог⁸². Након појаве оваквог симбола у роману, ненаметљиво оствареног кроз слике птица, авиона или опсадника, обавезно услијеђују апокалиптичне слике страдања, разарања и смрти.

„Само су у теснацима ниских облачина, у **три јата, по шест птица**, кружиле и злогуко грактале црне тачке“ (Исто, 2004: 295),

„А онда су се, ниоткуда, појавиле **три клинасте формације, свака сачињена од по шест авиона**“ (Исто, 2004: 296),

„Укупно, у птицу уђоше **шесторица опсадника**“ (Исто, 2004: 299).

Оно што је видљиво само је знак невидљивог⁸³, па према томе књижевна ријеч је симбол и цијели исказ је прожет упадљивим симболизмом. Овај стил својим сложеним

⁸² Овде је мудрост. Ко има ум нека израчуна број звери: јер је број човеков и број њен шест стотина и шездесет и шест“ (*Откр*, глава 13, 18.).

⁸³ Више ћемо о томе говорити када се будемо бавили Милутиновим ликом и везама са фрескосликарством.

извитијима од читалаца захтјева неподјелјену будну пажњу изазивајући снажне емоције у настојању спознавања виших, тајанствених, небеских истина⁸⁴. Високи стил *плетенија словес* проистиче управо из катафатичког и апофатичког богословља јер се преко параболе и парафразе о истини сазнаје „мимо ње“, другачије од оног што истина заправо представља, преко разлика и супротности (Богдановић, 1991).

Лексика

Свакако једна од најупадљивијих одлика стила плетеније словес у *Опсади* се уочава у преобилном коришћењу архаизама из дјела средњовјековне књижевности XIII и XIV вијека. На овај начин се одлично улази у атмосферу давнашњих византијских списа и веома успјело реконструише стил епохе⁸⁵. Иза тог продирања у срж наше језичке материје стоји један стрпљив, прегалачки рад и потпуно овладавање средњовјековним књижевним изразом. „Paralelno uz pisanje, prikupljao sam i građu za čitav niz detalja, radi usvajanja leksike iščitavao dela srednjovekovne književnosti, a katkada, verovao ili ne, veoma pažljivo čitao i novinske članke, ne bih li se iz drevnih priča ili leksičkog bogatstva vratio u ovovremenu teskobu ili suvo kazivanje“ (Radosavljević, 1998: 10).

„Архаизми и историзми најфреквентније су стилеме у Петровићевом делу. Налазећи се у различитим корелацијама према другим лексичким слојевима, обогаћујући и нараторов текст и дискурс књижевних ликова, архаизујући језик на свим нивоима, остварили су високу стилематичност у роману“ (Милановић, 2000: 129).

Роман је богата ризница сваковрсних примјера употребе калкова, нарочито када су у питању епитети. Многе од ових сложеница, створених по узору на грчки пандан,

⁸⁴ „Ideja o simbolu kao pojavi ili izrazu koji nas upućuje na neku nepoznatu stvarnost, neiskazivu rečima (a još manje pojmovima) duboko protivrečnu, neuhvatljivu, pa stoga i na jednu vrstu božanskog otkrovenja nikada potrošene i nikada sasvim potrošljive poruke. [...]

Међутим, прву представу о Једном као неистраживом и противречном налазимо сигурно у раном хришћанском неоплатонизму, то јест код Дјонисија Ареопажите, где се божанство назива „најсјајнијим замрачењем тишине која тајно показује... најсветлију таму...“ (Еко, 1992: 91).

⁸⁵ По ријечима писца: „А роман *Опсада цркве Св. Спаса* захтевао је да се оваквој приповедачкој стратегији прикључи и један број архаизама. Наиме, било је неопходно начинити и лексичку реконструкцију епохе, обојити средњовјековни ниво приче тако да поседује одговарајуће нијансе. Али, тако да та архаизована лексика не буде opterećujuća за савременог читаоца – ако не у потпуности разумљива, а онда shvatljiva из контекста“ (Radosavljević, 1998: 11).

данас, управо захваљујући честој употреби у средњовјековној књижевности, обитавају у српском језику, али бројнима је значење и употреба заостала у текстовима старе српске књижевности. Даћемо један кратак приказ ових ријечи без намјере да их, у обиљу коме се налазе у роману, коначно побројимо: трбухоугађања (10), благодарочити празник (10), светопочивши монах Симеон (14), рукоположење (15), богоугодним делима (16), странопријемницу (16), богољубиви овај Сава (27), живописана снага (28), благочастиви великодостојници (29), безсребреници (33), краснописана слова (18), плотољубље (80), зломислени непријатељ (95), благородни осмех (123), правоверје (143), ситнописани вез (158), богопознању (206), самодржац (230), малодушност (231), златољубије (232), сластољубије (232), властољубије (232), чудоделни плашт (262), првосаздана архиепископија (265), преосвећеном Јевстатију (265), трудољубиви Јаков (265), небоносних храмова (266), старовремских одлика (268), вероломним путем (280), добродетељке (285)...

Издвојићемо и један одломак из романа, уствари реченицу, стилски нарочито маркирану специфичним калковима које у овом облику више не срећемо у српском језику.

„Убрзо, околу би уредно, на хрпице разврстано, издвојено лежало: сујесловије, смехословије, блудословије, лажесловије, љубословије, празнословије, скврнословије, лудословије, многословије...“ (Петровић, 2004: 231).

Одломак се односи на „чишћење“ српских прича од непожељних и грешних човјекских особина. Једнаку грешност изображава и средњовјековни интертекстуални изворник списан непознатим аутором у XIV вијеку који је Петровићу очигледно представљао извориште лексичке инспирације. Овај текст је због његове изузетне умјетничке вриједности у потпуности у своју *Антологију српског песништва* пренио Миодраг Павловић.

„А се сут греси моји – / многословије, љубословије, / празнословије, скврнословије, / лажесловије, смехословије, / блудословије, срамословије, / бујесловије, сујесловије, / баснословије, спротивсловије, / злословије (Непознати, 1998: 76).

Нарочито ефектне су Петровићеве „измишљенице“ које, имагинацијом писца, настају по узору на калкове⁸⁶. Интересантно је да су псеудокалкови по правилу атрибути, и да позицијом у роману заузимају мјесто устаљених епитета. Такви су примјери дуговрате цркве (71, 72, 74), ширококриле палате (71, 72, 74), али и дуговрата госпа (74, 80) и прије свега атрибутско одређење бугарског кнеза Шишмана – многострашни кнез (32, 96, 114, 160, 168, 207, 208, 247, 251, 278, 303). Атрибутом – великоименити, који у роману задобија статус устаљеног епитета (95, 140, 143, 145, 189, 230, 235, 236, 292, 293) – описан је и краљ Милутин, но у овом случају ријеч је о сложеници истински утемељеној у средњовјековној литератури, а не плоду Петровићеве лексичке алхемије .

Не само због нераздвојивости духовног живота Србије и Византије, већ и с обзиром да једна од прича *Oncade* тематизује Константинопољ веома су заступљени и гречизми од којих и данас многе у српском језику користимо за бројне богословске термине, док се другима значење временом изгубило: еклисијарх (89), ксенон (91), василеус (127), дукс (133), византијских дромона (133), гинекеј (134), логотет (134), дискос (139), рипиде (139), антиминоси (139), пиргове (140), ксенодохије (140), путир (179), полијелеј (179), дивитисион (181), тораклион (181), анахорети (206), зограф (265), фаетон (274), дохијар (279)...

У настојању да што вјерније представи вријеме дешавања романа, Петровић је и сам свједочио о напорном послу „чишћења“ српског језика од турцизама (Radosavljević, 1998: 11). Но, увођењем једног Сарацена у службу бугарског кнеза, језички палимпсест се попуњава и низом ријечи из турског језика везаних за његов говор, али и дискурс овог, романескног текста, туђег говора. Уочавамо тако примјере попут: анладумни (112), јок (112), евет (112), безбели (113), гајрет (113), валахи, билахи талахи (114), сахибија (114), шићар (115), алахуалем (115), јапију (117), салеп (113), каталог кулинарских предмета: токмак, сахане, ексере, тепсије, чекрке, калајибрике, мангале, тасове, демире, ђугуме, хаване, ренде, цаче (113), ћефне (117), хафтан (169), халва (169), ејвалах (169), сирих (169), басамцима (208), хајирли (208), ђидија (208)...

⁸⁶ „Dogodi li se da odgovarajućeg rešenja nema, ili meni nije poznato, posežem za kovanicom, pri čemu se uzdam da ne tvorim više-manje dopadljivu ljušturicu, već da željeno značenje uspevam da sugerišem odgovarajućim novim izrazom“ (Radosavljević, 1998: 11).

Исту улогу имају и изрази на латинском језику у опису млетачке војске: *Exempli causa* (128), понтификат (128), *Grazie a Dio* (224), *ad honorem Dei et Sanctae Romanae Ecclesiae* (260), *tutti iniqui* (260), *tutti falsi* (260), *evviva* (261).

„Машта је, наравно, чисти ерос језика, језик у свом размахнутом, непрагматичном виду, па су књиге Горана Петровића заправо прави језички мајдани, празници речи, а похвала његовим књигама, у ствари је похвала језику. Језик савремене српске прозе је цео један универзум, и данас постоји најмање неколико прозних писаца који предњаче не у употреби него у *грађењу језика*, и баш је у том погледу, зарад своје микростилске, лексичке синтаксичке, ако хоћете, и археолошке слојевитости, репрезентативан језик прича и романа Горана Петровића“ (Пантић, 2005: 10–11).

Ритмична проза

Уз све побројано, важну улогу има и синтаксичка организација текста *Oncade*, посебан вид ритмичке прозе чије различите и бројне примјере налазимо у роману. „Не само што се од многих Горанових реченица може начинити песма, већ је у самом језгру његовог приповедања нешто песничко као такво. Ту су свака реч и израз нужни, гоњени неком дубљом силом, са једне стране спрегнути са самом истином, која везује и опомиње, а са друге развезани суштом маштом, која ослобађа и подстиче“ (Јерков, 2004: 49).

Подсјетимо се и тога да су у средњем вијеку црквене пјесме писане без издвајања стиха као метрички организоване цјелине, а и да су риме коришћене сасвим изузетно и пјесма није постојала у свом класичном виду (Богдановић, 1991: 79), па ће нам и извориште специфичне лиричности *Oncade* бити унеколико јасније. Многе дијелове романа, у хармонији звука и пјевљивости ритма, читалац има жељу да материјализује гласом и да искуша гласним читањем.

С друге стране, ритмичност романа потиче из исихастичке прозе која је сва прожета једним посебним ритмом што потиче од молитве срца гдје се зазивање имена Господњег врши удисајем, док се издисајем тражи помоћ и облиचाва сопствена

грешност⁸⁷. Намјера је да се на тај начин дух ослободи спољашњих перцепција и ум и срце отворе за дјеловање божанских енергија (Богдановић, 1997).

Присутни су и бројни синтаксички архаизми који се директно доводе у везу са житијиним књижевношћу српског средњовјековља, а остварени најчешће атрибутом инверзијама („господине светли“ (18), „звоник жички“ (30), „сестринску цркву српску“ (26)...), али и инверзијом позиције објекат – предикат („грех чините“ (30)...), што изнова доприноси архаичној мелодичности књижевног израза (Милановић: 2000: 129).

Из свега наведеног постаје сасвим јасно због чега се Горан Петровић данас сматра најбољим стилистом српске савремене прозе (Јерков, 2004: 48). Самоувјерено владајући српским језиком, он из њега алхемијски извлачи запретене облике, значења и спојеве, уплићући их у свој књижевни израз и оживљавајући савремено ткање текста љепотом драгоцјених, а заборављених ријечи. Стога му средњовјековни манир плетенија словес постаје природни стваралачки амбијент у којем се као писац и пјесник остварује до крајњих граница маште.

Плетеније композиције

О релацијама нашег романа и Даниловог зборника говорићемо подробније приликом анализирања ликова у роману и указаћемо на који начин се Петровић, приликом њиховог обликовања, користио средњовјековним подтекстом. Ипак, на овом мјесту не можемо заобићи једну упадљиву подударност која нам се намеће темом „плетенија словес“.

Димитрије Богдановић је врло добро запазио како се у устројству Даниловог зборника уочава врло сложен поступак „плетенија композиције“ (Богдановић, 1997), па се наративна нит често усложњава уплитањем различитих поджанрова – плачева, молитава, похвала... Роман *Опсада цркве Св. Спаса*, такође, показује једнаке тенденције, па је та

⁸⁷ „Исусе Христе Сине Божији“ – удисај
„помилуј ме грешнога“ – издисај.

композицијска разбокореност, подстицана постмодернистичком тежњом за фрагментарношћу, узела нарочито маха. Унутар романа тако препознајемо низ жанрова проистеклих из византијске традиције: житије, слово, хроника, родослов, плач, повеља повијест и запис.

У настави се познавање одлика жанрова указује као незамјењиво „научно оруђе“ ученика за практичан рад на тексту. „U strukturi književnog dela oni su element tradicije, bez koje bi stvaralački proces bio teško zamisliv. Pa i ako se pođe sa stanovišta da je → **tradicija** za stvaralaštvo nešto bezvredno ili čak štetno, opterećenje umetničkog dela → **konvencijama**, – poznavanje žanrova se nameće ne samo kao neminovnost i pretpostavka valjanog kritičkog rasuđivanja, koje mora da raspoznaје originalnost dostignuća razlučujući ga od onih stilskih elemenata koji su primljeni s uslovima žanra, nego i kao potrebe samih književnika za intencionalno oformljenje svoga dela” (*Rečnik književnih termina*, 2001: 947) Теоријска знања о књижевним жанровима у спрези са интертекстуалном методологијом, као одличним показатељем функционисања теоријских постулата на текстовима, указује се као нарочито погодан поступак за проучавање краћих књижевних врста у настави (Турањанин, 2012 а). Када то изискује специфична форма књижевног дјела (какву има роман *Опсада цркве Св. Спаса*), краће књижевне врсте из старе српске књижевности једноставно се могу уклопити у наставну јединицу. На овај начин апстрактне чињенице о формалним одликама жанрова постају текстуално провјерљиве и, захваљујући интертекстуалним релацијама, преносе се са позиције *архижанра* из старе српске књижевности ка своме постмодерном еквиваленту. У наредном дијелу дисертације указаћемо на који начин су типске одлике средњовјековних жанрова уткане у композицију нашег романа с краја двадесетог вијека.

Житије

Премда су повијести о Драгутину и Милутину засноване на хагиографијама из *Зборника* архиепископа Данила II и ми ћемо им се накнадно детаљно посветити, ипак сам

жанр житија са својим типичним структуралним особинама највише се уочава у причи о Богдану⁸⁸.

Богдан је једини јунак у роману чији се живот, као и у биографијама светих, приповиједа од рођења до смрти. Сакралну подлогу житија, која је због успостављања култа неопходна за остваривање типичности жанра, у романескној улози замијењена је једним другачијим видом *метафизичког историзма* пониклог у сновној фантастици. Поетику светачког топоса Петровић обрће градећи узоран живот свога јунака у необичним и атипичним околностима.

Богдан јесте од „од добра корена још бољи изданак“ јер потиче од византијске царице Филипе, историјске личности и омиљеног соколара деспота Стефана Лазаревића, младог и врлог Љубена. Из њихове снијеване љубави проистиче *Богом дани* син. Одступање од врлине се, међутим, не превиђа па се дијете назива и „плодом путености“. Оправдање се налази, не у страсти или тјелесности, већ у одлуци лијепе царице да своје потомство сачува од језивих византијских хроника борби за пријесто („Филипа је одбијала да зачиње смрт, издајства, бол...“ Петровић, 2004: 45), али и у жељи да Богом дану дужност оствари и постане мајка. Да Филипа није негативан лик свједочи и јављање Светог Симеона Немање у њеном сну који савјетом покушава да јој помогне. Кобну грешку царица чини јер светитељев савјет не слуша. Своју трудноћу, жена василеуса Теодора Ласкариса, живи само у сну па њена бременитост траје двадесет седам мјесеци. Коначно, свој гријех искупљује рађањем сина и смрћу на породу.

Богдана проналазе у сновима изгубљена три мајстора који постају његови поочими – епирски зограф Димитрије, приморски мраморник Петар и српски дијак Макарије. Они се брижљиво старају о њему и попут давнашња три мудраца са истока који маленом Исусу дарују злато, тамјан и измирну, средњовјековни мастораси Богдана обдарују својим знањима – сликањем, вајањем и писањем. Та знања ће и постати основ његове врлине.

„Мајстори нису могли да забораве своја умећа. Напротив, они су у дечаковом сну почели да стварају изнова – начинили су крчевину, у средину поставили један белутак и

⁸⁸ Марина Токин лик Богдана анализује као јунака бајке (Токин, 2010).

уоколо трудољубиво сликали, клесали и писали. Уз њих, Богдан се од најранијег доба пео скелама од сребрних зрака, гледајући како се справљају боје, учећи како се везују и оштре четке, како се од допрозорника одвајају инорози, анђели и виле, које се речи пишу пером славуја, каква својства имају слова писана пером од дивље гуске, а каква она краснописана пером од крагуја“ (Петровић, 2004: 48).

Врло је знаковита грађевина коју мајстори стварају на белутку⁸⁹ јер представља симбол текстуалне конструкције самога романа. Направићемо накратко искорак из житијиног дискурса, да бисмо то подробније објаснили. Већ смо предочили да је Петровићев роман подијелен у девет књига што јесте одјек Псеудо-Ареопагитовог списка *О небеској јерархији*. Композиција је, међутим, додатно усложњена тиме што се свака од наведених књига разлистава у дане.

Прва књига посвећена *Серафимима* састоји се од пет дана, а сваки дан је подијелен у осам прича. Како се крећемо даље кроз роман, уочавамо да број прича опада. Тако је сљедећа књига – *Херувими*, такође подијелена у пет дана од којих је сваки оформљен кроз седам прича. Принцип је исти како се књиге смјењују, са сваком наредном нестаје по једна сторија. Видјећемо, тако, да у претпоследњој књизи *Арханђели* сваком од пет дана одговара тек једна прича. Књига којом се роман завршава, *Анђели*, излази из овакве композиције. Она, названа *Конац или почело*, стоји издвојена и заокруљена попут *белутка* из романа. На њој све почива, у њој се завршава и из ње проистиче, „све држи у свом страсном унутрашњем загрљају“. Услијед тога, композиција романа је степенаста, свака потоња књига се сужава и структура романа добија форму лијевка. Другим ријечима, роман се оваплоћује на исти начин као чудновата грађевина коју мајстори брижљиво селе из сна у сан.

⁸⁹ „*Neobrađeni kamen* pasivna je tvar, ambivalentna: ako na nj djeluje samo čovjek, vidjeli smo, kamen će biti oskvrnut; međutim, ako na nj djeluje nebeska i duhovna sila kako bi od njega napravila *dovršeni obrađeni kamen*, on se oplođuje. Prijelaz od neobrađena kamena na kamen što ga je obradio Bog, a ne čovjek, prijelaz je od neprosvijetljene duše do duše prosvijetljene božanskom spoznajom. Ne poučava li majstor Eckhart da je *kamen sinonim za spoznaju*“ (Chevalier; Gheerbrant, 1983).

„Њихова грађевина беше видна и из других снова, многи пролазник или радозналац навраћао би да изблиза осмотри како то да је сваки наредни спрат већи од доњег, а цела палата почива на једном једином камену белутку“ (Петровић, 2004: 107).

Своју дубљу утемељеност за овакав начин конструисања романа проналазимо опет у изворном учењу Псеудо-Ареопагита и његовој хијерархијској инспирацији. Сматра се да чак идејна основа *Божанствене комедије* потиче из овог извора, а Данте је овог великог средњовјековног мислиоца смјестио у први круг блажених који бораве у „Сунчаном небу“ (Nešković, 2000).

Богдан се знања стечених у сну не може ослободити ни на јави. Виша знања које посједује доводе га у неспоразум са околином и његов начин мишљења се схвата као „јеретичан“. Ипак, виша знања му омогућавају да ствари разумјева на другачији начин и он је у стању да предосјети догађаје који ће услиједити, чиме се повезује са улогом древног профета. Његово дјетињство, дјечаштво и младост се прате у њиховом метафизичком виду и дају се цртице из живота на сваке три године (7 година, 10 година, 13 година, 16 година, 19 година)⁹⁰. Наслијеђена од оца, његова љубав према птицама превазилази сва друга занимања⁹¹. Птице симболизују анђеле и виша стања бића што, на основу свега што смо претходно рекли о анђелима и њиховој улози, Богданов лик подводи чвршћој концепцији романа. Такође, птица као симбол душе има улогу посредника између земље и неба (J. Chevalier, A. Gheerbrant, 1983: 541) чега је Богдан посебно свјестан и у шта упућује своју околину.

„Сваки човек има своју гугутку и свога гаврана. Како их је за живота пазио, тако ће му они вратити у самртном часу. Дабоме, онај који је за живота гојио свога гаврана, не може очекивати да у одсудном часу надвлада на немару подизана гугутка...“ (Петровић, 2004: 105).

Причу о Богдану жанру житија највише приводи његова борба са нечастивим која је одувијек значила основни подвиг монаха, пустињака, испосника и светитеља. До сукоба

⁹⁰ Не заборавимо на сакралну природу броја три; не само у представи Пресвете Тројице већ идеје да је свако тројство савршено (*omne trium perfectum*). Viderman, *Rečnik simbola*, Plato, Beograd, 2004: 45)

⁹¹ Овдје се опомињемо и апокрифног Јеванђеља и приче о маленом Исусу који од блата ствара птице и својим дахом им дарује живот.

са Андреасом фон Нахтом или Андријом од Ноћи, долази због љубави са Дивном⁹² чију причу Богдан преотима од „кнеза овога свијета“. Љубав је основна јеванђелска поука („Ово је заповест моја да имате љубав међу собом, као што ја имадох љубав к вама“ (Јован, 15,12)), па је тако најболнија жаока усмјерена против мрзитеља човјека. Како је њихова љубав већа тако су Андреасови напади учесталији и жешћи, баш попут искушења која су свети оци надвладавали у својим испосницама. На све начине покушава да поништи њихову заједницу, Богдану преотме Дивну, служи се и пријетњама и обећањима, но Богдан, попут истинског чувара врлине свим искушењима одолијева.

„– Врати шта је моје!

– Никако! – одбијао је Богдан.

– Натраг што си узео, можда ти опростим живот!

– Ни за слово! – одговарао је Богдан и стезао Дивнину руку.

– Врати причу, даћу ти другу, бољу! У њој ћеш доживети старост, имати довољно сребра и много лепшу жену!

– И овако ми је добро!

– Кајаћеш се! Горко ћеш зажалити што си све ово и отпочео! Опседаћу те довека! Нећеш имати мира! Не знаш, црве, коме се противиш! И веће су приче моје! И од храбријих сам их задобијао! И од бољих сам, за мало славе или за нешто безбрижног живота, олако куповао шта ми се прохтело! – страшно је претио Андреас фон Нахт.

– Залуд се трудиш! – одвратили су скоро истовремено Дивна и Богдан“ (Петровић, 2004: 204–205).

Смрт га затиче на племенитом, наизглед залудном послу. „Гоњен неком необјашњивом потребом“, он је у шуми преко Дрине неуморно премјештао птичија гнијезда. Сврха постаје јасна самом његовом смрћу. НАТО авиони који су бомбардовали српске положаје у Босни, дио неутрошеног терета бацили су над шумом у којој се Богдан налазио. Накнадно појашњење добија се на крају романа употребом новинског исјечка из *Политике* који говори о еколошкој катастрофи као посљедици бомбардовања, али и о бољој ситуацији у шумским подручјима. Богдан, тако свој живот жртвује за друге чиме задобија улогу страдаоца и мученика.

⁹² И њено име носи дубљу симболику – у имену Дивна огледа се љепота, али и савршенство врлина.

Но, чудо послје смрти којим се потврђује светост праведника и доказ да је његова жртва имала свој дубљи, духовни смисао, изостаје. Након Богдановог одласка са овог свијета, он се више не помиње. Иронијском подвлачењу нарочито доприноси штури новински текст у коме се ниједном ријечју не помиње његово страдање и улога. Овим се сама идеја житија, које се у бројним својим структуралним елементима слиједи у постмодернистичкој причи, деконструише. Житије је тако искориштено као образац који ће из основа, својом неоствареном поентом, бити разрушено у циљу стварања једног другачијег, слободнијег, умјетничког, а не култног израза.

У наведеном приказу Богдановог лика и његове функције у роману, пошли смо од типских претпоставки средњовјековне хагиографије. Видјели смо да се низом одлика стварање овог јунака руководи житијским поступцима. Међутим, разлика је у једном велика и пресудна. Иако, како смо раније навели, повијест о Богдану почива на метафизичком аспекту, он није у служби обреда нити култа. Цијела прича о Богдану подводи се под окриље сновне фантастике чији је велики маг у српској књижевности био Милорад Павић.

Хагиографске постулате, сем у причи о Богдану, уочавамо и на ширем устројству романа. Наиме, сходно средњовјековном, дубоко увријеженом схватању свијет постоји у својој поларности на вјечите категорије добра и зла. „С једне стране је добро, које је апсолутизовано у самом бићу божјем, а с друге стране – зло, присутно као грех, као нарушавање заповести божје или закона божјег“ (Богдановић, 1997: 72). Ликови се сликају поступком црно-бијело, као потпуно добро или савршено зло. У роману је позитивни принцип оличен монасима, Богданом, Блашком и низом других јунака који Жичи, Константинопољу или уопште роду људскоме, настоје помоћи. Са друге стране, налази се Андрија Скадранин као апсолутно зло са низом сљедбеника који огрезнувши у гријеху не посједују ниједну добру особину – видински кнез Шишман, кумански вођ Алтан, слуга Смилец и читава хорда која их прати, али и Енрико Дандоло, дужд Републике св. Марка.

Борба између добра и зла одвија се у амбијенту вјечности какав је средњовјековни човјек стално имао на уму. Овај свијет се посматра као обитавалиште пролазног, стога су сви поступци усмјерени ка вјечном. То је и разлог због којег је Андрији Скадранину

додијељена улога трговца временом, јер он настоји да улогом у овом свијету осујети људско живовање у непролазном. Побједи над огријеховљеним Андријиним временом била је посвећена и служба никејских прозора, јер би познавањем сва три времена Срби своје поступке могли усмјерити ка добром што нечастиви на све начине жели да спријечи. Ипак, крај романа је, упркос свему, позитиван. Страдање је, као и у житијима, била она скупа цијена којом је духовни човјек замијенио шар земаљски Небеским царством и роман се не завршава Андријом Скадранином већ безазленим Блашком.

Слово

У наредном одјелку указаћемо на који начин *Физиолог* чувени „животињски еп“ византијске књижевности остварује свој постмодернистички живот у Петровићевом роману⁹³. *Физиолог* или *Јестастословник* је хеленистички спис из другог вијека нове ере и у српском преводу је познат као *Слово о ходећим и летећим створењима*. Ђорђе Трифуновић *Физиолог* сматра једним од основних дјела за разумјевање средњовјековне симболике и уопште духа средњовјековне умјетности (Трифунувић, 1973). Описујући стварне или митске животиње, кратким, реторским прозним жанром *слова*, даје се, уствари, опис духовне појаве, врлине или порока, потпуно у библијском кључу. Тиме је исказано и дубоко средњовјековно вјеровање како је цјелокупно овоземаљско живовање само симбол духовног свијета, његова алегорија (Богдановић, 1991). Симболичка слова о животињама је, према средњовјековном вјеровању, Јовану Богослову изложио архангел Урил. Цијели спис је осмишљен као збирка кратких прича, средњовјековних *слова*, која остварују форму: I дио је алегоријско казивање о животињи; II дио је разријешење алегорије и поука за читаоца (Трифунувић, 1973).

У другој књизи Петровићевог романа, *Херувими*, и деветом дану унутар ње дато је седам прича. Сви текстови овог деветог дана посвећени су Богдану и његовој великој

⁹³ Заметак идеје о вези *Физиолога* са романом *Опсада цркве Св. Спаса* налази се у нашем раду *Интертекстуално проучавање књижевних жанрова са научног скупа у Јагодини*, „Школа као чинилац развоја националног и културног идентитета и проевропских вредности“ 2012. године.

љубави - птицама⁹⁴. Свака од прича тематизује један степен одрастања Богдана, али представља и интересантну забиљешку о некој врсти птица. Рјечито о томе говоре наслови: I *Призори из младости, сово покажи се*; II *Призори из младости, ластавице*; III *Призори из младости, итиглиц, канаринац или папагај, свеједно*; IV *Призори из младости, додир крила зебе*; V *Соколар деспота Стефана Лазаревића*; VI *Пријемни испит, коме је сова ушара мршавица, а коме је краткокљуна гуска прекомерно туста*; VII *Рекосмо ли нешто што боли, крагуј утече, тело паде у нестајање*.

Скоро све приче су изузетно кратке и гнијезде се у приповјести или *слова* о птицама и њиховом заштитнику Богдану, у појединим причама посредно, преко његовог оца, соколара Љубена. Иако на први поглед изгледа да је хришћанска поента у овом модерном *Физиологу* ишчезла, она се кроз приче пажљиво провлачи. Сасвим у духу *Физиолога* сам Богдан у једној од прича нуди симболичка разрјешења његових миљеница.

„Знате, опомените се, ми стварно живимо од љубави, мржње, храбрости, кукавичлука, истине, лажи... Ониме чега имате у изобиљу, хране се и ваше птице. Гугутка не љуби мржњу. Гавран не окуша љубав. Некоме кукавица буде сва туста. Али му, због храбрости мрвље, соко по васцели дан гладује. Други мудрости нема. Шта да понуди сови ушари? Истина, зато му је од глупости краткокљуна гуска прекомерно пуна...“ (Петровић, 2004: 106).

Уочавамо да су се симболичне представе ових животиња очувале до данас. Разлика је, међутим, између човјека средњег вијека и данашњице. Док је ум средњовјековног човјека био стално окренут ка вјечности и све његово дјеловање у земаљском усмјерено ка стицању непролазног живота, дотле је модерни човјек заузет материјалним и овдашњим без икаквих духовних претензија. Управо у раскораку између ова два поимања свијета настаје Петровићев савремени *Физиолог*.

Поједине приче, тако, представљају суптилну полемику са словима из средњовјековног *Јестастословника*. Таква је друга по реду прича – *Призори из младости, ластавице* коју ћемо упоредити са словом из *Физиолога*.

⁹⁴ Није случајно да се ове приче налазе баш у оквиру деветог дана. Већ смо напоменули како се Богданови дјетињство и младост у овим причама дају кроз цртице сваке три године. Број девет је симболичко потенцирање броја три.

Слово о ластавици

„Ластавица је мека птица, одлази у Јерусалим хране ради, и опет долази међу људе чеда ради, и прави гнездо над људима или над водом, јер има мржњу и клетву са змијом, и похвалу има змија над ластавицом. Кад бејаху сви у ковчегу Нојевом, тада посла змија стршљена и рече му: Иди и види која је крв најслађа. Ластавица чу и пажаше, па када се поврати стршљен да исприча змији, срене га ластавица и упита га и разумеде да ће рећи да је човечија крв најслађа. Тада откиде њему главу да не каже. Змија се тада похвали над ластавицом да јој неће дати да вије гнездо. Ластавица рече: Ја ћу вिति гнездо над људима, где је теби тешко доћи.

Због тога људи воле ластавицу“ (*Физиолог*, 1973: 14).

Ластавица се у овом слову, дакле, указује као помоћница човјека у борби против змије због чега и сама страда и заштиту проналази управо код људи. Са дубљег, симболичког становишта, змија би представљала нечастивог, а ластавица врлину или самог Христа. У другом слову о ластавици које се налази у овој средњовјековној збирци ластавица симболизује људе, „постиоце“, а прољеће је симбол сјећања на Господа и на његово Васкрсење.

Петровић се надовезује на ово слово, не само жанровски и структурално него и мотивски.

„Градска власт се посебно брижљиво стара о изгледу фасада. Осим пуког одржавања поретка времена на јавним часовницима, један од најодговорнијих послова, пред само пролеће, јесте и да се са прочеља важних државних зграда уклоне ластавичија гнезда. Тада се доле, ниже одређене грађевине, поставља табла са строгим натписом: □Пешаци, пређите на другу страну улице, не подижите поглед да се не утруните!□ Ове неопходне мере опреза, како се сваке године изнова тумачи на насловним страницама штампе, за крајњи циљ имају заштиту грађана. Приликом пролећног рушења гнезда – посвуда прште груменови расушеног блата, гранчице, сламчице, влакна кудеље, перца, паперке и лањске семенке.

Тринаестогодишњи Богдан стоји сучелице једној од озбиљнијих зграда. Нетремице посматра – како се неки човек нагиње са крова, те подугачким штапом

немилосрдно чини широке замахе. Када под испустом погоди гнездо, тада узлети модри облачић. На који часак гужвица земље плови ваздухом, па се беспомоћно расипа.

Људи у ходу отресају косу, шешире или ревере. Ионако нема потребе да подижу погледе – по овој прашини најбоље знају да долази пролеће“ (Петровић, 2004: 98).

Улоге су се упадљиво промијениле и људи се пројављују као саучесници змије (представљене можда оним дугачким штапом)⁹⁵ Људи су ти који уништавају ластавичија гнијезда и Петровићево „поученије“ је недвосмислено – врлина се нема гдје заклонити. Петровићево слово је, тако, жанровски саобразно византијском и српскословенском, али идејно представља њихов антипод, управо како један према другом стоје средњовјековни и савремени човјек. Тиме пуно значење добија и прва прича из овог криптозборника, *Призори из младости, сово покажи се*, у којој малени Богдан у једној од напрометнијих улица пријестонице узалудно трага за совом ушаром, совом паметницом. Мудрости међу људима већ одавно нема.

На сличан начин је и Богданов храбри отац Љубен живио у сагласју са својим крагујем све док није стигао надомак наше садашњице. Савременост је за јунака четрнаестог вијека значила раздвајање са његовим крагујем и смрт.

Слово има своју педагошку и етичку улогу. Кратке алегоричне приче треба да укажу људима на основне хришћанске вриједности, да их опомену и врате врлини. Управо се те функције *Физиолога* присјећа и Горан Петровић у *Опсади* и ова средњовјековна књижица постаје најбољи лијек против таштине. Од сујете, метафорички представљене гнојавим чиром на лицу, оболио је у једном тренутку краљ Милутин, а мелем за повратак врлини му справља Данило Други.

„Поподне све оне вечерње приче за лаку забаву криомице заменим деловима из 'Физиолога'. Пет дана заредом привијам слово по слово, о сунчаном савру и сиренама, о жаби воденој и копненој, о мраволаву и језу, о јастребу и голубу, о дропсу, о орлу, о животињи морској трозубу – и онај гнојави чир нестане као да га никада није ни било“ (Петровић, 2004: 230).

⁹⁵ „И изађоше Мојсије и Арон пред Фараона, и учинише како заповеди Господ; и баци Арон штап свој пред Фараона и пред слуге његове, и праметну се у змију“ (2 Мој, 7, 10).

Хроника

Средњовјековним жанром – хроником⁹⁶, у роману је обиљежено цјелокупно приповједање о Константинопољу. Сходно особинама ове књижевне врсте, у роману се узрочно-последично предочава један од најзначајнијих тренутака у историји Византије – пад Цариграда у руке Латина. Све је ту дато: и мотиви који су млетачког дужда Енрика Дондола понукали да крсташки поход са Јерусалима скрене на „царицу свих градова“, крупне и ситне људске сујете, тешки и непријатни савези, мучни преговори, и, напokon, пад Константинопоља, његово скрнављење и подјела византијских територија. Све то обилно зачињено са минуциозном карактеризацијом лица и нарави. У срж приповиједања о паду Константинопоља се ставља хроничар Никита.⁹⁷ „Одвише одан слову, али и осећању сујете да једини бележи пропаст Константинопоља, тај Никита Непознати, како су га ради разлике прозвали, није престајао да пише, у исто време и занесено да сриче“ (Петровић, 2004: 183).

Као што је то карактеристично за хронике средњег вијека, оне се наслањају како на историјске догађаје тако и на предања која о тим догађајима постоје, тако је и у роману цјелокупан садржај прожет легендарним, метафизичким описима и објашњењима. У цариградској хроници се тако смјењују историјске личности попут венецијанског дужда Енрика Дандола, несуђеног василеуса Алексија Анђела, маркгрофа Бонифачиа, грофа Балдуина Фландријског, бугарског цара Калојана, али и низа неисторијских ликова попут хроничара Никите Непознатог, манестрела Жофреа, самог нечастивог. Помно праћени догађаји не изневјеравају њихов историјски садржај, редослијед збивања нити истинске учеснике, међутим есенција историје разблажена је низом фантастичних објашњења, метафизичких узрока, и необјашњивих догађаја. Све ово посредно је образложено

⁹⁶ „У хроници се опет срећемо са оним што је изразито византијски, средњовековни колорит: са религиозним, или за овај случај још боље - историографском интерпретацијом света. Историја је драма, хроника је приручник са грађом која треба да омогући реконструкцију те драме и разумевање њене основне поруке. (...) На словенски су хронике једино и превођене, од читаве историјске књижевности. Због свега тога је с правом речено да је културно-историјски значај хроника далеко већи од значаја □ правих □ историјских дела (Богдановић, 1967: 38).

⁹⁷ Симболично је да се преко њега остварује једна од веза приче о Константинопољу и Жичи. Наиме, перо којим Никита пише своју хронику о паду Цариграда је исто оно које ће цариградски патријарх поклонити Сави Немањићу и које ће једном спасити Жичу од опсадника.

сталним упливима непоменика, увијек на страни опсадника или оних који прогоне. Он је вјерни дуждов помоћник и као најмоћнији дар му оставља глиб из свих девет кругова пакла.

„Сумњало се, међутим, да је највреднија од свих врста под кључем чувана у личном ковчежићу Енрика Дандола. Наводно, тамо је, умотана у црно платно, била једна сушена тиква. Садржала је непотрошиви, мутножути глиб из сваког од девет кругова доњег света. Приповедало се да је тикву донео сам непоменик, за једне олујне ноћи, бура је повијала и погледе, разореним Задром се ширио загушљиви смрад сумпора. Неколицина крсташа се заклињала да је видела космату прилику, како по најбешњим таласима, у невеликом чамцу, пристаје уз заповедничку галију, како Дандоло одмотава склупчану ужад, а онда пружа и руку да се нечастиви лакше испење на палубу. Већ изјутра, сведоци су проглашени манихејима и кажњени одсецањем језика, па је цела прича остала непроверена. Ипак, да у свему томе има нечега, тврдили су они који су у зеницама несретника повремено виђали нешто неименовано, застрашујуће“ (Петровић, 2004: 127).

Са друге стране, и браниоци имају своје вишње помагаче, заштитнике добрих и прогањаних. У роману је на тај начин онеобичено спасење храброг Теодора Ласкариса и његових сабораца.

„Чак и сам Теодор Ласкарис беше одложио мач да се последњи пут прекрсти, када се из црних набора небеса необјашњиво промоли дугачак конопац и на његовом крају привезана – обична дрвена ведрица. Опет, мимо свих осталих остаде једино Никита Непознати. Не одлажући перо ни трена, он стаде гласно читати оно што је управо писао:

– И иако су сви мислили да је то привид, некаква ђавоља омама, радило се о очигледној милости! Када им протумачих виђено, Теодор Ласкарис зграби конопац са судом од дрвета! У добар час! Латини су таман почели да наваљују на врата, што степенице деле од спрата наше куле!“ (Петровић, 2004: 184).

Као и сви остали сукоби у роману, упливом виших сила, и овај је подведен под вјечити, симболички мегдан добра и зла; на сталну Богданову борбу гаврана и голуба око непроцјењиве људске душе.

Веома је интересантан поступак којим је хроника о Граду (Πόλη) спроведена. Унутар саме хронике о Цариграду чије детаље сазнајемо од свезнајућег приповједача, уобличава се истовременим писањем и говором, хроника Никите Непознатог. Тим поступком ствара се хроника у хроници. Овај сложени приповједачки поступак остварен је веома успјело – два текста говоре на различите начине о истом догађају савршено се надопуњавајући. Хроника Никите Непознатог, остварена средњовјековним „извијенијем“, легендарно-историјској причи о паду Цариграда даје на живости и увјерљивости. Догађаји се збивају у тренутку писања, трагичност ситуације уноси напетост у језик и израз, реченице се смјењују брзо и екстатично. У хроници свезнајућег приповједача догађаји се описују смиреније, са погледом изван и изнад догађаја што даје један обухватнији и шири приступ. Управо тај цјеловитији прилаз развоју догађаја и познавање свих, па и оних заумних, чињеница о паду Цариграда исказ свезнајућег приповједача сијенчи благим сарказмом, „поигранијем“ како би то човјек средњег вијека рекао.

„Неколико година доцније, у Никеји, новој престоници Источног царства, Никита Хонијат, један од најзнанијих ромејских хроничара, довршавајући своју чувену □ Историју□, мада обилно користи списе сведока пада Константинопоља, нигде не наводи име Никите Непознатог. Име је судбина. Историја је садржана од прећуткивања имена“ (Петровић, 2004: 185).

Родослов

Родослов је књижевни жанр који је преко *Књиге постања* стигао у византијску књижевност. Као микрожанр којим се изображава породично стабло, узглобљује се унутар житија и остварује једнаку улогу какву је имао и у *Библији*. Циљ објављивања родослова у биографијама владара јесте указивање на легитимитет њихове власти потекле од круном овјенчаних предака и остварење наслиједног права на Господњем благослову утемељеној краљевској лози. Сви Немањићи су тако у својим житијима наглашавали своје крвне везе са установитељем династије Стефаном Немањом (Симеоном) и Савом Немањићем чиме су хтјели указати, не само на природно право на трон, већ и на светородност свог

породичног стабла. О томе свједочи и јединствена фреска *Лоза Немањића* у храму Христа Пантократора манастира Високи Дечани.

У роману *Опсада цркве Св. Спаса* родослов као жанр не налазимо у причи о Немањићима већ га, образложећи своје право на чудотворни плашт, изриче бугарски кнез Шишман. Управо стога су и одступања од средњовјековног подтекста веома велика и у роману имају посебну функцију.

„Цар Калојан га задоби од Млечана у боју код Адријанопоља, па остави Борилу. Борило га предаде Ивану Асену. Иван Асен Коломану. Коломан завешта Михаилу. Потом га наследи Константин Тих. Од њега остаде Ивајлу. Од Ивајла на руке Ивану. А цар Иван Асен III је мени дао! Мени! Не онеме прозваном Испрдак Георгије Тертер! Таквоме би се плашт вукао по земљи! Тај није честито проходао! И две су му ноге много! Сплео би се, пао, дивна пера укаљао! Наложнице по Трнову говоркају да је њему и дечачки накурњак превелик, једна се још смеје откако је тај прцвољак видела! Није за дропљу што је ждралу примерено! – низао је кнез бесмислено, или бар Алтан није разумео, а другу двојицу није хтео да буди, да му се не ругају“ (Петровић, 2004: 247).

У наведеном одломку упадљиво је иронијско одношење према средњовјековном подтексту. Иако се форма родослова остварује кроз набрајање владара као легитимних власника плашта од хиљаду пера, већ самим тим што га изриче један изузетно негативан лик, његова вјеродостојност се сијенчи сумњом. Сумња постаје још изражајнија када Шишман, у жељи да себе истакне у први план, оповргава владарску валидност Георгија Тертера изричући, притом, низ ријетких, саркастичних сентенција, која би потоњег требала посве дисквалификовати и сасвим му одузети право на плашт због којег се у роману воде ратови. Романескни родослов тиме потпуно губи улогу коју је у оквиру српске житијске књижевности заузимао, јер је негдашња светородност потекла од Божјег благослова и узорног живота владара, замијењена жудњом за посједовањем магичног огртача. Ипак, у једном је ситуација иста – и један и други родослов желе да озаконе право на власт – док је у средњем вијеку у питању династијски трон, у *Опсади* је ријеч о апсолутној мирској власти.

Плач

Плач се као посебан књижевни жанр развио у византијској књижевности највише из библијског плача пророка Јеремије. Одликује га нарочита жалобна осјећајност проистекла из смрти вољене особе или услијед неког трагичног догађаја. Обично се налазе унутар неког већег жанра (нпр. житија) и „нису случајна импровизација, већ саставни део догађаја и неразлучиви чинилац композиције дела“ (Трифуновић, 1968: 372).

Плач унутар *Опсаде* се изриче након тужне спознаје да Милутинова војска неће успјети да стигне до Жиче и да помогне опсједнутом манастиру. Он се у књизи *Престоли* налази издвојен као шести, посљедњи текст у оквиру тринаестог дана⁹⁸, али упркос томе он сасвим припада цјелокупној композицији као израз разочарања, страха и туге због губитка посљедње наде у спас манастира. Сасвим грађен према обрасцима ове средњовјековне књижевне врсте, „риданије“ из романа израз је жалости цијелога манастирског братства⁹⁹.

„Ох, камо лепе срећице да се нису сви простодушно искупили, колико је могло да стане у Савину келију, са радошћу да чекају од Јужних страна избављење.

Ох, тужице, како је било преподобном игуману Григорију, када је видео, кроз прозор садањег на даљину, како утрг сасвим затискује спасилаца путеве.

Ох, како је било монасима, када је гомила камена, јаука и земље затамнила једино уздање.

Ох, како је било мирјанима, када су од целе Милутинове војске препознали несретног Гојка, жалосно палог на друм, зацело се није могао врстати у живе, једна малена рибља кост му је у грлу задавила дисање.

Ох, како је било свима док су слушали веселе усклике Бугара и Кумана. Прорачун сараценског механика Арифа беше тачан, црква Св. Вазнесења је у ваздуху поклекла за тридесетхвати наниже. Једна, једина рибља кошчица, одапета из огромне балисте, озбиљно је отежала положај целе Жиче.

Ох, како је све то, уистину, било тужно за гледање“ (Петровић, 2004: 147).

⁹⁸ Опоменимо се симболике бројева 13 и 6.

⁹⁹ „У свих писаца косовских списа осећа се тежња ка заједничком ридању и плачу“ (Трифуновић, 1968: 382).

Испитујући унутрашње одлике овога плача уочавамо низ подударности са његовим предлошком из старе српске књижевности. Најупадљивији је свакако његов ритамски склоп организован у једнаковрсне исказе од једне реченице. Једини искорак из овакве ритамске организације је исказ о томе због чега Жича страда дато као објашњење неопходно за разумјевање претходних догађаја. Логичке и ритамске међе ових исказа представљају упадљива реторска средства. То су, прије свега, анафорска понављања узвика „ох“ који као да дају одушка тешко затомљеној тузи. Са друге, стране уочавамо понављање морфолошких рима („-ење“, „-ање“) на крају реченица, што опет доприноси ритамској повезаности. Осим тога сви искази, сем првог и посљедњег, су формирано према истом обрасцу. У питању је сложена реченица од које први дио представља реторско питање, које наглашава тежак положај и очајање монаха и мирјана, а други дио собом носи узрок и појашњење за такво њихово стање. Јасно је да таква реченичка организација посебно доприноси ритмичности и експресивности цјелокупнога израза.

Други плач у роману дат је у причи о паду Константинопоља у руке Латина и пише га у оквиру своје хронике цариградски хроничар Никита Непознати. У тренуцима страдања Града и његових становника, он жртвује и свој живот не би ли освајање Константинопоља описао до краја.

„О граде, граде, сјају свих градова, предмете свих похвала, дивни призоре за цео свет, ослонче црква, заштитниче образовања, предводниче бораца за веру, звездо водило православа, место свега доброга! Ти си искапио чашу гнева Господњег до самог дна и тебе је снашао огањ страшнији од ватре која је некада пала на пет градова [...] Чак и Сарацени су милосрдни и благи у поређењу са овим људима који носе на раменима Христов крст“ (Петровић, 2004: 183).

Упадљиве су интертекстуалне везе које овај пјеснички плач успоставља са плачем византијског историчара Дуке који њиме завршава своју *Историју*.

„О, граде, граде, главо свих градова! О, граде, граде, средишту четири стране света! О граде, граде, гордости хришћана и страха варварима!... Где је лепота твоја, рај? Где је благодатна сила душе и тела дивота твојих духовних?... О, храм, о, небо земаљско,

о, олтару небески, о, божанствено и свештено место, о, красото цркава, о, књиге свештене и речи Божија...“ (преузето према: Трифуновић, 1990: 249).

Почетак у којем се зазива град у својој слави, сјају и љепоти је скоро истоветан у оба плача. И у једној и у другој пјесничкој минијатури Константинопољ је већи од свих осталих градова, он је „олтар небески“ и „звезда водиља православља“, али и „заштитник образовања“ и „свештена књига“. Ниједном се сам назив Града не изриче, али обиље метафоричних исказа којим се описује, недвосмислено упућују на свог адресата. Његов сјај и улога у снажном су контрасту са несрећном судбином која га је задесила, па плач самим тим добија на својој тежини. Обраћање Цариграду као својевременој пријестоници свијета у култури и образовању и набрајање његових врлина диван је репрезент стила плетеније словес што се непосредно изриче у самом роману. „Иако Латини само што нису заузели пирг, он је као у бунилу ређао речи горчине, не заборављајући ниједну витицу, ниједно плетеније слова“ (Петровић, 2004: 183). Напоменимо још и да ово није усамљен примјер у нашој књижевности да се у плачу зазива град¹⁰⁰, али да традицијску матрицу Горан Петровић са врло малим измјенама веома успјешно користи.

Повеља

Повеља је све до данас задржала своје значење писаног свједочанства. У старом српском праву представља јавну исправу којом се потврђује одлука владара или неког другог лица о поклону неком манастиру или сличан правни акт (*Rečnik književnih termina*, 2001: 631). Своју књижевну утемељеност повеља носи у свом уводном дијелу, тзв. аренги, која се стилем посве разликује од правног дијела остатка списа. Аренга собом носи духовну мотивацију повеље за приношења дара и писана је другачијим језиком и стилем од остатка документа.

У Петровићевом роману *Повељом* је именована прва прича петнаестог дана из књиге *Престоли*. У њој се преноси садржај манастирских добара са зидова Савине келије.

¹⁰⁰ Сјетимо се плача из *Живота Стефана Лазаревића деспота српског* од Константина Философа у којем се Београд позива да оплакује смрт свога господара. („Оплакуј, опет, Бели граде (Београде) таму (која се на тебе спусти!)“ (Константин Философ, 2009:105).

„Унутар спрата светле припрате, у Савиној келији, све околу прозора садањег на близину, одмах до мраморног рама, као везен обруб, свечаним киноваром на малтеру, беху сликописана имена манастирских добара. Овај је попис, између осталих намена, служио да игумани сваки пут могу да испореде стварно стање жичког метоха. Беху ту наведена многа села, углавном у поречју Ибра и Мораве, али и у даљим жупама Борач, Моравица, Лепеница, Белица, Левач, Лугомир, Расина, Јошаница, Крушилница, Јелашница, Пнуће, Затон, Хвосно, Зета, Горска Жупа... Уз плодну земљу настављала су се зимска и летња планинска пасишта. Белези, каменови са печатом краљевских тепчија, беху расути по падинама Жељина, Брезне, Котленика, Сланих Пољана са Тмастим Гвоздом, Ноздрве, Јаворја, Лукавице... Приде, око прозора, налазили су се и називи рибљих јата низ Дунав, легала по Скадарском језеру, тиска мресишта у горским потоцима и још друго мноштво млађи, у увојима два морска вала, недалеко од каменог града Котора.

Добротвори манастира, посебице богољубива браћа архиепископ српски Сава и краљ Стефан Првовенчани, ваљано су се постарали да Жича има од свега. Било да се ради о глини, травама, виноградима и птичијим гнездима, о умилној заветрини и плахим водама, о житима разним, икри, јестивим гљивама и ретким зверадима, о налазиштима соли, рупама олова и колима за топљење гвожђа, о жилама злата и гумнима месечине; било да је реч о светим одежама, сасудима, иконама или књигама. Уз све то, у власништву Спасовог дома беше и седам млинова, што добре речи круне од злица, приходи панађура са неколико тргова, сушта умност народа, бир од песме цврчића трскара, блиставог чворка, модруља, дуголисе, рђастог дрозда, бегунице и цветотачца, врховина од светлости свих лучаница, једнако разрезана, како од оних из меропашких, тако и из властелинских палата, потом ноћишта у спратној кући у Скопљу, ксенодохије за уточиште болезнима, хлад што уз друмове пружају записи, пиргови и странопријемнице, све за одмор ходочасницима и другим намерницима. Дабоме, недалеко од манастирског поседа, зарад његове одбране, повише Ибра, налазио се Маглич, утврђена градина“ (Петровић, 2004: 158–159).

Писац преображава саму структуру повеље. Ако савремени текст упоредимо са средњовјековним предлошком жичких повеља¹⁰¹ (Првовенчани, 1999), уочићемо блискост само у набројаним топонимима. Петровић не даје уводни дио, аренгу, која повељу од правног акта приводи књижевности. Напротив, он сухопарни правни спис каталошког набрајања добара која ће припасти манастиру, од којих се и састоји главни дио повеље, литераризује и претвара у фину поетску прозу. У романескној повељи се, како је то и иначе обичај, набрајају имена метоха и привилегије које ктитор за душу своју поклања манастиру, но, овдје се казује и много више. Тако се поред села, земље и пасишта манастиру на коришћење предају и умилне завјетрине, млинови што круне ријечи или бир од птичијих пјесама. Зачудност овог поступка собом носи изузетну умјетничку вриједност. Сасвим се искључују аутобиографска излагања издавача повеље као и њихова спиритуална мотивација за овакво богоугодно дјело. У Петровићевом роману повеља живи свој самосталан, умјетнички живот, записана не на пергаменту или хартији већ на манастирском зиду као што је до заиста и био случај¹⁰².

Повијест

Још један текст из треће књиге и тринаестог дана се одликује специфичном структуром, опет ипостасно жанру старе српске књижевности. Ријеч је о првој причи тринаестог дана датој под насловом *Прашчаници св. Петра*. Образложење књижевне врсте на самом почетку нуди приповједач који каже да се ради о древној легенди „богато заодевеној разним апокрифним текстовима“. Но, да није ријеч о легендама из народне књижевности постаје јасно проучавањем кратког текста о св. Петру, јер нити стил, нити мотивацију не можемо пронаћи у нашој усменој књижевности.

„Дакле, о пешчаницима, или како их поједини извори називају прашчаницима, старао се св. Петар. Надгледник Господових размера је тачно знао када се који од сатова

¹⁰¹ Гојко Суботић утврђује да су постојале три даровнице које су записане на „стени“ манастира Жиче (Суботић, 2006/7).

¹⁰² „Намеће се, дакле, закључак да је управо свети Сава, трудећи се да оснажи писменост на свом језику, по узорима из Византије, увео и обичај исписивања ктиторских повеља на зидовима српских храмова“ (Суботић, 2006/7: 52).

окреће, постојао је устаљен редослед за све ствари на земљи, дабоме и на небесима, па је било од велике, чак пресудне важности, да се тај редослед брижно и поштује. Неке прашчанике ваљало је обртати вртоглаво често, садржај неких споријих дотицао је десетинама дана, месеци или година, неке столећима није требало такнути, а један нарочито древан пешчаник није истекао још од самог Постања, од самог стварања света.

Све укупно, часовника је било колико и размера, тај се број налазио негде на самој кончаној граници између бесконачног и коначног. Васељена је цела од те танушне нити шивена. Појединачно, колико је било пешчаника, толико је било њихових садржаја. У неким се одиста налазио правцати песак. Један такав – одређивао је премештање пустињских дана широм света. Кроз други су, као зрна, протицале звезде. Обична је заблуда надобудних астронома да постоје падалице. Када дође одређени тренутак, када св. Петар изнова обрне тај одређени часовник, све ће те звезде опет, једна по једна, клизнути ка свом првобитном, небеском исходишту. Трећи је часовник, једноставно, садржавао иначе сложене мене годишњих доба. По четвртом, изјутра, дан се постепено сливао у ноћ. Свечери, супротно, ноћ је лагано капала у провидни мехур дана. У петом се осека смерно повлачила пред навалом плиме. По шестом су се равнали плави морски китови. По седмом јежеви, мраволави, хидре и саламандри. По осмом дуговрате роде, планински зујавци, усамљени потрци или обичне патке селице. И тако редом, дуж полица оне одаје, мада се неки апокрифи заклињу да је у питању астрални предео. Смена је у природи веома много. Све се оне обављају веома тихо. И свагда баш када треба.

Како за природне појаве, тако су постојали и прашчаници за све друго. Датум пада неке краљевине није био одређен чином освајања њене престонице, него часом када би наниже сипнуло и тог краљевства последње зрнце. Св. Петар би тада изнова окретао ток, па би неко друго царство почело да се креће своје крају.

На исти начин, као и државе, и људи су имали своје судње време. Адам, Сит, Енос, Кајинан, Малелеил, Јаред, Енох, Матусала, Ламех, Ноје и тако редом. Када би неко умро говорило се:

– Ево, прах си, и у прах ћеш се претворити када ти потоњи час застане у прашчаника грло“ (Петровић, 2004: 137–138).

Јасно је да је интертекстуална нит потекла из другог текстуалног ткања. Развијена наративност доводи нас до средњовјековног жанра повијести којим се осим историјских догађаја, анегдотских цртица из живота светих отаца може представити и легенда. Прожетост апокрифним текстовима свједочи о тежњи да се о устројству свијета, али и животу светих дозна нешто више. У нашем случају, управо због апокрифног задужења св. Петра жанр повијести се приближава *виђењу (виденије)* или *откривењу (откривеније)* то јест жанру који се због своје наративности граничи са повијешћу.

У *Опсади* ова тајна или „отречена“ повијест о светом Петру има своју посебну улогу. Овим кратким искорак из основног наративног тока романа, повијешћу о устројству времена, чији је господар и самјератељ свети Петар, све три романескне приче добијају снажнију повезаност. Повијест се својим појашњењем протеже и у сљедећу причу о краљевима Драгутину и Милутину и разлике међу њима се појашњавају управо „реченим казањем“.

„Ко је имао снаге да се од свега измакне, могао је лако да увиди како се целом српском земљом протезао велики прашчаник, постављен тако да све Драгутинове земне особине спадну са Севера на Југ, са првог брата на онога другог“ (Петровић, 2004: 140).

Запис¹⁰³

Οτι ουκ εστι νυν λεγειν

(Нема и не може се рећи ништа више)

(Теодор Метохит)

Веза са старом српском књижевношћу потцртана је још једним средњовјековним књижевним жанром. Ријеч је о *запису* тј. обично биљешци на маргини рукописне књиге коју су уносили преписивачи или читаоци. Некад су то подаци о историјским дешавањима

¹⁰³ Одјељак о запису објављен је са малим измјенама у нашем раду *Интертекстуално проучавање књижевних жанрова* са научног скупа у Јагодини, „Школа као чинилац развоја националног и културног идентитета и проевропских вредности“ 2012. године.

тог периода, кадикад напомене редакторског типа и често изливи осјећања и расположења самог записивача (*Rečnik književnih termina*, 2001: 937). Записе је врло једноставно уклопити у наставни час јер се обично састоје од једне реченице. Често један такав искорак у душевно стање, запитаност или потресеност човјека средњег вијека може да буде изузетно успјела мотивација за наставну јединицу. У роману *Опсада цркве Св. Спаса* на више је мјеста искориштена средњовјековна форма записа као проговор узнемирене душе која страхује од историје што се збива пред њеним очима.

Такав је изрицај Никите Непознатог који пишући цариградску хронику у страшно доба упада Латина у Константинов град, записује и ово:

„– Пре но што ово перо и списе спасем, остало је још да забележим како ме прободоше копљима. Праштај, читаоче, ако где рука задрхти, није од самртног страха, то душа још трепери над несрећом нашега града. Дакле, Латини громнуше, провалише врата...“ (Петровић, 2004: 184).

Или запис који дословно подражава средњовјековну праситуацију и манир:

„У скрипторији, иноци су предано листали књиге, тражили места где се тама тиска око почела и конца главизне, да би зачињавац Ананије додавао записе: □ У име Отца и Сина и Светаго Духа, где похитај ручице, тескоти забран утврди □“ (Петровић, 2004: 257).

Посебно су интересантни записи које у роману повремено оставља непознати свезнајући приповједач. Они стоје, попут средњовјековних архитектстова, као засебне мале цјелине у оквиру романа, па чак и одвојене сопственим насловом, иако се састоје од свега једне реченице. „И одмах затим, пошто су скривнице са виделима затворене, ништа се више није дало приметити“ (Петровић, 2004: 267). Такав је и запис који је једино написан у посљедњем *четрдесетом дану* након страдања и пустошења у све три романескне приче. „Од свега није више ништа остало, ни да се приповеда“ (Петровић, 2004: 311).

Труверска пјесма

„О, Аморе, тежак је растанак
од ње која пуна је драгости,

коју служих, о којој сних санак!
О да Бог ме у својој благодати
врати ко што идем у жалости!
Вај! Шта кажем? То растанак није:
тело Христу служи у радости,
ал срце ми крај најдраже бдије.

Знам да Творцу треба дати данак,
те одлазим, плачућ у тајности.
Ко сад буде вером својом танак
Бог му никад тај грех не опрости;
зато напред, и моћни и прости,
у Сирију где се крвца лије,
да стекнете части и вредности,
рај и најзад љубав најмилије!

Боже! нерад беше наша снага!
Ал сад треба показат јачину,
да се спере та жалосна љага
што у сваком пробуди горчину,
јер је светог места величину
изгубио Бог што за нас страда;
задамо ли смрт злом душманину
наш ће живот бити срећан тада.

Сви којима подлост није драга
нек за Бога радосни премину,
јер том смрћу што је тако блага
заслужиће вечну краљевину!
Ко погине неће паст у тмину
већ сред рајског васкрснуће склада:
ко се врати, зна радост једину,
њему Част ће бити љуба млада.

Свештеници и старци што с чашћу
истичу се вршећ дела света
учествују у том ходочашћу,
ко и даме чија верност цвета
за борцима препуним полета;
али ако страст осете љуту
за њих биће тек ниткова чета:
јер сви вредни биће на том путу“
(Петровић, 2004, 70–71).

Овом се пјесмом отвара седми дан у другој књизи *Oncade*. Сугестивност жанра, израза и улоге ове пјесме иште њено нарочито пажљиво и студиозно анализовање. Наиме, ријеч је о *Крсташкој песми* Конона де Бетина и ове библиографске податке сазнајемо из њеног наслова у роману. У *Oncaду* се овим уводи један нови средњовјековни жанр, жанр труверске пјесме чија је сврха у роману посебно значајна и деликатна. Труверска пјесма настаје у XII и XIII вијеку на једном од дијалеката сјеверне Француске. Под значајним утицајем провансалских трубадура „u konvencionalnim formama **šansone, virelaja, pasturela, rondoа, balade** itd. i uz muzičku pratnju, t. opevaju kurtoaznu ljubav i pobožna osećanja“ (*Rečnik književnih termina*, 2001: 886–887). Дени де Ружмон сматра да је

свеколика европска поезија поникла из пјесништва трубадура дванаестог вијека (De Ružmon, 2011: 58).

Први куриозитет у вези са овом пјесмом је да представља први текст који Петровић интерполира у роман¹⁰⁴ од стране неког другог аутора. Конон де Бетин је историјска личност¹⁰⁵, заиста је написао *Крсташку пјесму* и био истински учесник похода на Цариград. Но, тешко је очекивати да ће име овог аутора просјечном српском читаоцу нешто значити.

Улога овога текста изузетно је значајна како за саму композицију романа, у коме представља увод у несрећну цариградску хронику, али и као сугестивна идејна потка Петровићева дјела. Иако припада жанру средњовјековне литературе, наведена труверска пјесма стоји као опозит досадашњем систему жанрова старе српске књижевности. Нећемо је ни наћи у *Азбучнику српских средњовековних појмова* Ђорђа Трифуновића јер је ријеч о жанру који не припада нашем средњем вијеку већ западној културној хемисфери која је прије шестсто или седамсто година била много удаљенија од нас него данас. Истовремено са увођењем једне средњовјековне, али западне књижевне врсте у *Опсаду*, сву саткану од жанровских преплитаја византијске књижевности и културе, у радњу романа продиру крсташке хорде које, међутим, Христов гроб неће угледати. Услијед свега наведеног, ова труверска пјесма стоји својим стилским и мотивским одликама издвојена од основног романеског текста. Као што крсташки витезови неспретно и бијесно стоје пред сјајем Константинопоља, тако и ова пјесма са француског сјевера, иако антологијски примјер труверског пјесништва¹⁰⁶, представља „стилског уљеза“ у текстуалном ткању Петровићевог романа. Управо стога њезина позиција у роману је суштински важна. Њоме

¹⁰⁴ О функцији интерполираних текстова и овом посебном виду интертекстуалности говорићемо опширније касније.

¹⁰⁵ „Конон де Бетин (*Conone de Béthune*, умро 1219) провео је младост у Фландрији, где је вероватно и овладао уметношћу прављења стихова. Учитељ му је био извесни Ион'д Оази кога Конон де Бетин помиње на крају једне своје песме. Био је угледна политичка личност, па и његова поезија најчешће има политички и моралистички карактер. Учествовао је у четвртом крсташком походу и умро као регент Римског Царства. У неким својим стиховима жали се што му се на појединим дворовима ругају због његовог језика који је обиловао пикардским наречјем. И поред општих места којима обилује његова поезија, његова □ Крсташка песма □ представља врхунско остварење на тему одласка у рат и расанка с вољеном дамом“ (Мићевић, 1973: 172).

¹⁰⁶ Ову пјесму је Коља Мићевић уврстио у *Антологију трубадурске поезије*, Бигз, 1973.

се осликава снажан контраст између источног и западног свијета у чија два оштра краја пребива цијела прича о Цариграду. Упоредимо ли ову галантну витешку лирику у којој се Бог зазива заједно са Амором не би ли стекао славу и наклоност узорне госпоје, са молитвеним титрајем спиритуалне византијске књижевности схватићемо да оне немају ништа заједничко и далеко су једна од друге као што су апсолутно удаљени западни распјевани витез¹⁰⁷ и средњовјековни православни монах. Управо у том моменту сабрана је улога ове интерполиране труверске пјесме. Она је тамни други пол знамените цариградске хронике. Овај парадокс у коме се, уствари, садржи судар Западног и Источног средњег вијека, продубљен је основним мотивом саме пјесме. Витез опјева растанак са вољеном и жар због скоре свете борбе за Христов гроб, али, супротно пјесми, у бритком сарказму Петровића, тај жар ће се калити на разрушеним зидинама најљепшег хришћанског града.

Потенцирање жанровске интертекстуалности, остварене преко средњовјековне књижевности, двојачко се одразило на устројство романа *Опсада цркве Св. Спаса*. Са једне стране коришћењем типских особина житија, слова, родослова, плача, повеље, повијести

¹⁰⁷ „То све значи: trubadur, n o v o s o c i j a l n o b i ć e, живио је у непрестаној скривеној кризи, лемећи се између принципа љубавне идеологије, суровости обичаја те немоћи пред материјалним животом и природном осјећајношћу. Из тог угла чини нам се бар на основу наших досадашњих проматрања да је trubadursko pjesništvo са свим својим типичним појавима прије дубоко мотивирано трагичном к р и з о м л и ч н о с т и његових стваралаца него станјем puberteta које Feuerlicht примарно наговјештава. Међутим, дубљи корјени те кризе налазе се вјероватно, ипак, бар djelimično у недовољно изграђеној људској личности коју оличава feminizirani muškarac XII stoljeća, као и веома млади, adolescentni pjesnik. Признамо ли чинјенично постојање тих двју типова који се социолошки могу поткријепити, онда ћемо се лакше помирити и с концепцијом да pjesništvo што су га т а к в е личности стварале у себи носи и симптоме pubertetske mašte и ideal; или, другим ријечима, обилјежја која карактеризирају физички и психички још недograđenu људску личност или пак такву која живи у трајној унутрашњој кризи vlastite nezrelosti и sukoba са животом, у првом реду са самом собом. Razumije се, било би не само pogrešno него и neumjesno htjeti takvo mišljenje uopćavati. Naprotiv! Ми смо већ примјетили: matrijarhalni odgoj и nazor nije mogao jednako djelovati на све. Stoga је потребно trubadure svrstati прије свега у више категорија с обзиром на емоционалне и идејне супстанције њихова pjesništva“ (Gerersdorfer, 1973: 379).

и записа за стварање ових микрожанрова унутар романа „удара се“ на интертекстуалност као на „експлицитно памћење културе“ (Ораић-Толић). Прецизније, културно-књижевни потенцијал наведених врста из старе српске књижевности оживљава се за потпуно оваплоћење атмосфере средњег вијека у којој се основна романескна прича и одвија. Развијајући причу о Богдану, као хагиографском јунаку, у памћење читаоца призване су типске особине наших најпознатијих житија списаних Доментијаном, Теодосијем, Данилом Другим... Управо од те литерарне меморије у највећој мјери зависи како ће књижевно дјело бити прихваћено и доживљено. „Jer, čitalac je onaj duh koji nadalje jedini može da oživljava sve drugo, fabulu, junake, opise predela...“ (Radosavljević, 1998: 11). Слично је и са другим књижевним врстама из средњег вијека које затичемо у *Onscadi*. Важно је, због тога, да ученици, при интерпретацији дјела из савремене књижевности, буду упућени у типске одлике књижевних жанрова, да их једноставно препознају и унутар већих књижевних форми и да своје знање могу да искористе за практичан рад на тексту.

Са друге стране, мада су формална обиљежја наведених жанрова, углавном дослиједно обновљена и Петровићевим романом, запажамо да је семантичко језгро измијењено. Изостајањем чуда након Богданове смрти, деконструирше се поента житија у коме праведан живот у овом свијету, скончан страдањем за друге, мора добити вишњу награду, а та награда пројављена је управо чудима које ће он након смрти чинити. Иза цијелог Богдановог дјела остаје само кратка новинарска информација у којој се он и не помиње, исказ којим се иронично завршава приповиједање о Богдану¹⁰⁸.

Исти примјер пружа интертекстуална веза са жанром слова. Својеврсни *Физиолог* из савременог романа је у полемичком односу са подтекстом старе српске књижевности. Мада штиво из друге књиге и деветог дана *Onscade* има скоро све елементе средњовјековног животињског епа, хришћанска поента је разрушена и остварена као критика савременог стања ствари. Овим поступком Петровић се удаљава од илустративне цитатности која је обиљежила релације са *Библијом* и која је значила *усвајање* културне и књижевне традиције и окреће се илуминативној цитатности као њеном креативном

¹⁰⁸ „У вртлу тих освајања, тиранија, пљачки, властољубља, издајстава, сеоба, прича се повлачи, гуши и јењава, а стотине хиљада људских судбина постају грађа за историографске студије, постају невидљива срж хагиографија које представљају наше или туђе владаре, постају плен новинских извештаја“ (Богутовић, 1998:22).

освајању. „Prva je zrelost i starost kulture, druga – neobuzdana kulturna mladost kojoj često ništa nije sveto i koja sama mora jednom sazreti i ostarjeti, postati kanon za nove, još mlađe tekstove“ (Oraić-Tolić, 1990: 207).

Видјећемо како Петровић у своме роману сублимише обје врсте цитатности; гдје се према библијском тексту односи као према књижевно-културној ризници коју илуструје својим дјелом, док средњовјековни подтекст користи како би сопствени текст илуминовао. Илуминативно цитирање средњовјековне књижевности нарочито дослиједно је спроведено приликом оваплоћивања књижевних ликова романа *Опсада цркве Св. Спаса* и њиховом проучавању посвећен је сљедећи одјелјак наше дисертације. Интертекстуалном, али и интермедијалном методологијом анализована су три историјска лика – Данила Другог, Драгутина и Милутина.

Ликови

Данило Други (метанарација)¹⁰⁹

Данило Други је вишеструко обиљежио српску историју; са једне стране као њен активни стваралац, а са друге као прилежни записивач догађаја у којима је сам учествовао. Једна је од најзначајнијих личности, не само српског средњег вијека већ цјелокупне наше историје. Међутим, некадашњи игуман Хиландара, епископ Бањски и Хумски и потоњи архиепископ српски нас превасходно занима као писац *Житија краљева и архиепископа српских*, јединственог зборника у нашој средњовјековној књижевности. Утврђено је да је Данило написао житија краљева Драгутина и Милутина, краљице Јелене, архиепископа Арсенија и Јевстатија I, а можда и Јоаникија I (Мак Данијел, 1989: 16).

Горан Петровић се *Зборником* или *Цароставником*, како је у народу био познат, вишеструко користи као подтекстом свога романа, што је нарочито уочљиво код описа историјских ликова које ствара – краљева Драгутина и Милутина, али и самог

¹⁰⁹ Метанарација је објашњавање писања (стварања) у тексту током писања тог истог текста.

романеског лика Данила Жичког. Његова улога у структури романа има повлашћену улогу и због тога је неопходно додатно освијетлити.

Данилу Другом као писцу најчешће је замјеран недостатак објективности, извртање истине и неоправдано повлашћен положај Милутина у односу на друге ликове *Зборника*. Није му се опраштало то што је, остављајући свједочанство о једном добу српске историје, он ту историју фактографски изневјеравао. Заборављало се, међутим, да Данило уопште није писао историју, нити се историографским методом служио; архиепископ српски је писао житија српских краљева и краљице Јелене, као и српских архиепископа сходно византијским узусима овог средњовјековног жанра. Житије има сакрални карактер и представља остварен идеал православног спиритуалног живота. У том смислу, оно „почива на идеји континуитета *Библије*“ (Богдановић, 1997: 31) и пројављује једну другачију истину него што је историјска.

„Данило, пак, само условно пише историју. Састављајући житија о историјским личностима, претежно о онима које су му савремене и које лично познаје, он расуђује о њима и о историји, и преводи историјску фактуру, могло би се рећи, на метафизички језик апстракције. То је видљиво, на пример, у *Житију краља Милутина*: сва историјска фактографија овог житија налази се у служби идеје да је земаљско царство подређено небеском царству, и да само тако може имати неку вредност, јер је само по себи варљиво и нестално, таште и подложно дејству ђавола“ (Богдановић, 1997: 231).

„Метафизички језик апстракције“, који помиње Димитрије Богдановић, у овом случају представљао би основну идеју око које се формира хагиографија – идеју светости коју њезин јунак заслужује непорочним животом усмјереним ка савладавању духовних пречага Јована Лествичника и приближавању Господу што већим наликовањем на њега. Та идеја, у суштини педагошка, истиче светитеља као свијетао примјер о могућности савреног достизања врлине и у овом животу¹¹⁰. То је истина писца житија и он ту истину

¹¹⁰ „Писац је побуђен (□ понуђен□) да састави богоугодног живота похвале, чиме се исказује и намера и основа за истраживање композиције. Стога, недоследност и слобода спровођења схеме житија у Даниловој прози проистиче управо из те □ наменске□ идеје.Износи се (□ саставља□) углавном оно што треба да упути читаоца ка жељеном путу. Отуда, из такве замисли, и исход уметничког деловања сваког житија. Главни јунаци житија постају □ типови□ моралног, владарског или духовног понашања и живота“ (Трифунковић, 1976: 14–15).

пројављује својим дјелом. Пратећи хагиографску идејну нит, биљеже се само они догађаји у којима се скупила есенција оног вишег, праведног свијета, па се стога заобилазе детаљи о Милутиновим женидбама, ослијепљивању Стефана Дечанског или спаљивању Жиче. Свијет Данилових житија је свијет „мисли и духа, унутрашњи свет“ (Богдановић, 1997).

„Удружени чиниоци уметничког облика (слушање духовних речи у сласт) и стварне тежње дела (тражење истине) проистичу из основних начела средњовековног књижевног стварања. Читалац или слушалац и писац у сразмерном су односу. Први траже истину, а други је пружају. Средњовековни писци не измишљају и све што казују нема привид истине, већ је истинито као књижевна и стварна истина. То никако није истина што реализму води. Писац, што изгледа противуречно, казује истинито, а не реално. [...] Писац није загледан у стварност живота, већ у истину живљења свога јунака. Таква истина се преноси до читаоца кроз склад негованог уметничког облика (слушање духовних речи, на пример) и изношења појединости из стварног живота. Ове појединости не раде стварну слику живота, већ припадају уметничком поступку писца“ (Трифунковић, 1976: 15).

Бројни књижевни историчари су се о Данила II огријешили, мјерећи га аршинима који му једноставно нису припадали¹¹¹. Он је говорио своју „причу“, истиниту у своме боготражитељству и духовности, а они су га сапињали у оквире историје. Управо том неспоразуму значајан дио свога романа посветио је Горан Петровић.

У роман *Опсада цркве Св. Спаса* Данило Други се уводи најприје као неименовани приповједач – („Моје име је мало. И да га чујеш, господару, не би га упамтио....“ Петровић 2004: 193). Овим се, са једне стране, исказ приповједача, сходно маниру средњега вијека, заогрће топосом скромности; писац или преписивач је

¹¹¹ „Данило изричито каже да је желео да изнесе само оно што је истинито. Али, истина је, по његовом мишљењу, прекривена велом божанске воље, тако да он може изнети само оно што му је божја промисао показала. Данило у изношењу ове идеје никад није био колебљив. Она је консеквентно проведена кроз цео Зборник. Да је једно такво схватање било штетно по Данилову објективност види се на сваком кораку, нарочито у Даниловом односу према краљу Милутину и његовој околини. Корен неспоразума о Данилу се налази у томе што се само посматра а и тражи од њега објективност и историјска тачност, а не улази се у његова схватања, а она су уствари кључ за праведније суђење о њему. Резултат таквог приступа Даниловом делу је да је проглашаван ласкавцем, удворицом, бескрупулозним браниоцем и глорификатором једног владара у коме је, истини за вољу, било врло много величанственог, али и ниског, несхватљивог, супротног од строгих моралних норми средњега века“ (Петровић, 1971: 381).

недостојни, худи, грешни, последњи од свих... Са друге стране, одлагање упознавања истинског лика, односно његовог именовања, доприноси читалачком ишчекивању и напрегнутој пажњи, још више, јер својим говором о „причи“ он потенцира саму поетику дјела. У роману се, дакле, будући архиепископ српски представља као паж који се на Милутиновом двору нарочито брине за приче што ће се на двору испредати. Његов посао се указује од суштинског значаја по догађаје који ће услиједити, по историју која ће се искристалисати тек након што се ријечи скромнога пажа распростру по пергаменту, па самим тиме и по судбину и живот будућих Срба.

„Још одраније се знало да ја никада не крећем за војном. Моје је било да после каквог успешног похода из плена издвојим ратне извештаје, пре свих оне које славе јунаштво, па од њих да исприповедам повест – што народ убеђује у нашу снагу, а сваком наредном противнику ослабљује храброст. Ипак, једно сам био дужан да савршим у ратни дан. Уз све потребно, војска је носила и причу која се завршавала победом, да не дужим без такве се приче никуда није полазило...“ (Петровић, 2004: 235).

Једноставно је уочити, иако иронијски осјенчен, овај исказ истиче Данилову стваралачку улогу коју Петровић из историографских критика Даниловог списатељског манира, извлачи на површину свог дјела. Данило је чувар приче, а прича је носилац живота и свијета. Како се повијест о Данилу развија постаје јасно – он је причалац, а не историчар и функција његовог говора је претежнија од историје. Без приче о спасењу Жиче, она не може опстати. То је оно што Данило покушава да саопшти свом краљу, а Петровић читаоцу: „Причу, господару, причу ваља имати, а не пролазни венац славе“ (Петровић, 2004: 193).

Критици је *Опсада цркве Светог Спаса* била најинтересантнија управо због тог специфичног, постмодернистичког односа према историји као и причи и причању. Постмодернизам према прошлости успоставља запитан, иронијски однос и велики број ових дјела заснивају се управо на релацији прошлости и њезиног савременог превриједњавања.¹¹² Линда Хачион постмодернистичку интертекстуалност тумачи као

¹¹² „Историја и прича јесу вербалне функције. Из тога проистиче једна од главних карактеристика постмодернистичког доживљаја историје – сумња у поузданост историјског знања. Тако се и поетика постмодернистичког историјског романа темељи на идеји недокучивости објективне истине о прошлости, а

настојање да се попуни празнина између читалачке прошлости и садашњег тренутка и жеља да прошлост буде изнова написана у новом контексту¹¹³ (Хачион: 1996). Пошто знање о прошлости сазнајемо на основу текстова, тако ће и они (текстови) бити посматрани на нов начин. У том простору између старог (традиционалног) и постмодернистичког тумачења текста остварила се и рола средњовјековног писца Данила Другог и истоименог романескног јунака.

Пратећи централни догађај у роману, слиједимо худе кораке у опсади Жиче и стижемо до њеног коначног пада и пропасти. Овдје се успоставља неприкривен дијалог са литерарном прошлошћу, са *Житијем краља Милутина* од Данила Жичког. Тај дијалог је непорециво текстуализован јер по ријечима Гојка Божовића: “Istorija nije tekst, ali je tekst sve što znamo o istoriji” (Božović, 1996: 83). Користећи се Даниловим текстом, он га критички преврједњава, добронамјерно – неопходно је истаћи – и својим дјелом дарује му смисао какав брижљиви историографи нису могли разабрати. Милутиново житије постаје окосница цјелокупног романа.

„Желећи да буде присутан док се Жича не усправи, архиепископ Данило Други одабра да за неко време остане на овоме светом месту. И док су мраморници, дрводеље, живописци, ливци олова и многи други – обнављали велики храм, трпезарију и келије, преосвећени се прихватио даљег исписивања □ Живота краљева и архиепископа српских □, сабирајући речи за житија и дела великоименитога господина Стефана Уроша Милутина.

наративне технике и карактеристике треба да послуже управо томе да се такав доживљај историје изрази у фикционалној форми и да се истакне сумња у начин на који се историографске чињенице уобличавају у дискурс, схваћен као приповедање о прошлости“ (Алексић, 2013: 47).

¹¹³ „То nije modernistička želja da se sadašnjost nametne prošlosti ili da se učini da sadašnjost izgleda oskudno u poređenju sa bogatstvom prošlosti [...] То nije pokušaj da se поништи или избегне историја. Umesto toga, u pitanju je директно suočavanje prošlosti književnosti i prošlosti историографије, pošto je i она изведена из других текстова (dokumenata). Она /postmoderna intertekstualnost/ upotrebljava i zloupotrebljava intertekstualne odjeke, tako što upisuje njihove моћне алузije и потом ту моћ руши путем ироније. Sve u svemu, gotovo da više i nema modernističkog osećaja за јединствено, симболичко, визионарско, □ уметничко дело □, postoje samo tekstovi, već једном написани” (Наџион, 1996: 199–200).

На редоследу беше управо онај део када је зломислени кнез Шишман упао у рашке земље. Мада су се збили пре четрдесет година, преосвећени је добро памтио те дане. У оно је доба, као млади паж, опадан од многих, кријући име, службовао на двору у Скопљу, задужен да се стара о господаревим причама. Великоименити краљ Милутин, међутим, беше кренуо на многострашног непријатеља рачунајући само са повестима које га уздижу и славе. **Тек се за седиште архиепископије у Пећи, на коју је Шишман пошао кад је сравио Жичу, у причи могло наћи избављење.**

Сред некада Савине катихуменије, архиепископ Данило Други је ножицама извукао провлаку из уљанице, покусио перо и отпочео да пише и сриче:

– У та времена устаде у земљи бугарској неки кнез звани Шишман, живећи у граду званом Бдини, држећи околне крајеве и многе земље бугарске. Ђаволским наговором Шишман је завидео...“ (Петровић, 2004: 292–293).¹¹⁴

Стварајући своје дјело, Данило Други, некадашњи неименовани паж, приповједач и носилац свеукупне поетике, напоредо га и објашњава. Измијенивши судбину манастира у *Зборнику*, архиепископ српски, тумачи свој књижевни поступак. *За Жичу се тек у причи могло наћи избављење*. Отуд завршетак романа, у коме непријатељи не стижу до Жиче, који се са фактографијом не слаже. Тај поступак *метапрозе*, истовременог писања и објашњавања свог писања овим добија своју пуноћу¹¹⁵. Историјско закривљено зрцало осликавало је једну истину, од разних које су могле бити пројављене. Заклањање историје за причу, уточиште национа у причи, избављење од историје... опет у причи; све ово учинио је Данило Други пишући *Живот краљева и архиепископа* српских. Поступак којим је унутар *Опсаде* Петровић, уствари, пројавио своју поетику.

„Ипак ја *Опсаду* не доживљавам као историјски роман, већ као тајни пролаз којим се управо од опсаде историје може избавити нешто запретееног осећања или сећања, један од оних тајних прокопа књижевног лавиринта којим можемо да ходимо од столећа до

¹¹⁴ Подвукла Б.Т.

¹¹⁵ “Самосвесна метапрозна димензија Петровићевог приповедања свакако да је један од пресудних елемената поетичког лика његове прозе, али се тиме могућност и изворног доживљаја причања, фабулације нипошто не укида” (Хамовић, 1998: 25).

столећа, од прошлог до будућег доба, не би ли икако саставили тек онај, за опстанак увек неопходан, тренутак садашњег времена“ (Марчетић, 1998: 39).

Данилова прича тако је истинита и више од оне „историјске“ јер репрезентује не само житијску духовност и божанску предодређеност краља Милутина коме се такав пораз, на таквом светом мјесту напросто није могао догодити, него и циљ који је свет, праведан, а самим тим и непобитно тачан. Историја, али она фактографска, не романескна, показује се као „нарушен облик сазнања“ коме је потребан исправак да би се логички образложила и заправо могла поднијети¹¹⁶. Роман *Опсада цркве Св. Спаса* настаје као иронијски коментар те окрњене, апокрифне историје.

Оштрице чувара историје троше се на Петровићевој метапрози која књижевно достојанство враћа Даниловом *Зборнику* и самом Данилу као писцу. Текст из *Зборника* који на крају романа Петровић тачно и прецизно позиционира дат је као фуснота метапрозног поступка.

„У та времена устаде у земљи бугарској неки кнез звани Шишман, живећи у граду званом Бдини, држећи околне крајеве и многе земље бугарске. Ђаволским наговором Шишман је завидео на отачаство овога благочастивога. Узнесе се својом мишљу високо, да подигне силу своју на овога христољубивога. Нећу казати силу његову, но лоповске узбуне, којима сам би поруган, а овоме превисокоме краљу нису ни на ум падале његове лукаве замисли.

Овај скупивши триклету јерес татарскога народа и своје војнике, и изненада уђе са војском у државу овога благочастивога краља до места званог Хвосна, и када су хтели ући у место звано Ждрело, да узму тамошње велико наследство дома Спасова, т. ј. архиепископије, нису могли. Но ту побеђени силом Господњом и молитвама св. архијереја Христова Саве, би избијено велико њихово мноштво. Те ноћи када су стајали близу тога

¹¹⁶ „Poverenje u istoriju može da ima dva osnovna oblika: ili se veruje u istoriju kao kodifikovani oblik saznanja koji je dostupan svim članovima društvene, istorijske i jezičke zajednice, pa je od takve zajednice i dat, ili je istoriju kao narušeni oblik saznanja, kao istinu koju zajednica prikriva, neophodno preurediti i izložiti saznanju, što znači da roman dobija ulogu korektora istorije: istorija koja je falsifikovana i prikrivena dobija pravo lice u romanu. Istorija tako dolazi do sebe u romanu, ako već nije uspjela da drugde obezbedi stabilnost saznanja koje nam nudi, dok roman postaje mesto na kome nalazimo punovažnu istinu istorije i na kojem istorija postaje kanonizovani oblik saznanja. U tom slučaju, roman daje zajednici ono što zajednica najčešće zaveštava romanu” (Božović, 1996: 84).

места званогa Ждрело, молитвама својих угодника св. Симеона и Саве и архијереја Христова св. Арсенија, који ту лежи у дому св. апостола, јави им Бог велико знамење страха, таково знамење, да су видели велики огњени ступ где силази са неба, од кога су излазиле пламене луче и са јарошћу паљаху њихова лица, и огњени људи са оружјем у рукама и са великом жестином гоњаху их, секући њихове пукове. И тако видевши овај њихов зломислени вођ овакво знамење за његову погибао и за све који су са њиме, поче бежати, гоњен гневом Господњим, са мало војске у своју државу, не могавши постићи своје воље, само навукавши себи погибао.

И видевши овај господин мој краљ шта се догодило, и тако сакупивши сву своју војску, и са овом пође на овога нечастивогa, ограђујући се силом св. Духа. И када је дошао у државу његову до града званогa Бдиња, и ту заузео сву његову област, а овај сујемудри даде се у бегство, ушавши у шуму, и пређе реку звану Дунав, смирен и посрамљен. Овоме господину превисокоме краљу све се даде у руке, а хтеде све његове станове разорити, и град тај, у коме беше његов двор, до краја срушити, и опустошити целу његову државу. А овај зломислени видевши како у један час би лишен све славе своје и богатства, поче шиљати ка овоме благочастивоме краљу молбене речи, овако говорећи:

□ Господине мој, славни краљу, одврати јарост гнева твога од мене; јер што сам учинио, према мојим делима ово све дође на мене. Но нећу наставити ка овом да имам такву злу мисао у срцу моме. Прими ме као једнога од вазљубљених твојих, са клетвом изрекавши, да до издисања мога нећу више погрешити твојој вољи. □

Господин краљ овако рече: □ Ако хоћеш да будеш по мојој вољи, како ми обећаваш, учини шта ти ја заповедам. Хоћу да узмеш кћер једнога од мојих велможа, и по томе ћу разумети да су твоје речи истините. □

А он са радошћу рече: □ Господине мој, учинићу као што си ми заповедио. □

И када је ово било, уверивши се благочастиви краљ, како је по вољи његовој и хтењу, и врати му државу његову, коју му беше узео и град звани Бдињ. И све савршивши, како је по вољи његовој непоколебим, и опет се са великом славом врати ка престолу своме.

И после овога даде му кћер великога свога жупана Драгоша, да му буде жена, и одликова га великом чашћу и многим даровима. И опет видећи његову велику приврженост и сваку истиниту послушност и служење, овај благочастиви краљ, због његове свесрдачне љубави, даде кћер своју за његова сина званог Михаила, који после постаде цар целој бугарској земљи. Јер тако чињаше добри Бог овом христољубивом, ако би ко наумио злу мисао против њега, но Господ разараше намере таквих, и сви се после по невољи и поковаваху њему¹¹⁷“ (Петровић, 2004: 307–309).

У одломку из *Житија краља Милутина* седмоврата архиепископија је спашена. Непријатељ јој се није могао ни примаћи, јер, заштитник имена и племена, Сава је свој род још једном сачувао. Страшно знамење послато од Господа у виду огњеног стуба окренуло је зломисленог непријатеља у властиту пропаст. Овај одломак из *Живота краљева и архиепископа српских* уметнут у роман након потпуног краха и уништења Жиче има посебну улогу – он је коментар на збивање и најважнији примјер функционисања метапрозе у постмодернистичком роману¹¹⁸. “Знање о историји замењено је приповедањем које преиспитује историју као облик знања” (Воžовић, 1996: 84). Приповиједање се тако указује претежнијим од историјског збивања.

Управо због тога могуће је да се, као и у Петровићевом роману, и у Даниловом *Зборнику* дају двије опречне слике истог догађаја. Видјели смо епилог приче о Жичи у *Житију краља Милутина*, но он је сасвим другачији у *Житију Даниловом списаним његовим Учеником*.

¹¹⁷ Данило II, 1970 в: 374–376.

¹¹⁸ „Историјски роман, dakle, prevazilazi историјску realnost, a приповедање се јавља као presudniji čin за razumevanje од istorizovanja. Sve dok istina која се objavljuje у причи, makar прича polazila од историје, nadilazi и dekonstruiše истину □ чја је majka историја □, smisao историјског romana остаје у granicama приповедне volje да се razume и оно што nam činjenice и друге историјске interpretacije не могу reći. Iako приповедна volja којој prethodi demon историје не може да menja друштвену praksu у којој историја nalazi neograničeno polje dejstva, моć приповедног čина може да од историје и njenih различитих izvora sklapa причу у којој demonski lik историје postaje lik који је ispriповедан, dok buka и bes историје prelaze у област lepog и реконструкције onog што историја niti beleži, niti razume. Samo у том času прича nadvladava време, историја се pokorava пред naracijom, dok историјски roman postaje svojevrсни hronotop, у коме се ukrštaju историјско време и prostor са приповедним vremenom и prostorima razumevanja. Rekonstrukcijom историјски roman daje smisao историји која сопственом arbitrarnošću не може да podari smisao romanu” (Воžовић, 1996: 86).

„Место свето, које се зове дом Спасов, велика и првосаздана архиепископија, звана Жича, у прошла времена, некада, дуго је стојало у пустоши наиласком безбожнога народа куманскога, и све је било огњем сажежено, а после њих, пошто је било време, за благочастивога краља Уроша и док је у његово време био преосвећени архиепископ Јевстатије Други, то место би обновљено, али не свршено, као што беше испрва“ (Данилов Ученик,1970: 86–87).

Опет се сусрећемо са парадоксом, који овај пут није постмодернистички иако у нашем добу добија још више на свом значењу – и једна и друга прича су истините! У средњем вијеку није постојао никаква потешкоћа да двије различите интерпретације истог догађаја стоје једна уз другу и да се у њихову валидност уопште не сумња. Истинита је повијест о Милутину као Божијем изабранику, који заштићен молитвама св. Саве и Симеона, побјеђује све непријатеље, али истинито је и житије од Даниловог Ученика које тематизујући врлине и подвиге архиепископа Данила говори о страшној похари Жиче и његовом прегнућу у обнови манастира. Овај несклад услијед ког је Данило одбачен као писац, до ког долази тек у модерном добу, разрјешава се у потпуности поетиком постмодернистичког романа. Битан је контекст, оно духовно окружење из којег исказ произилази, а не објективна вриједност чињенице о којој се говори. „ Pitanje nije više 'na koji empirijski stvaran objekat u prošlosti upućuje jezik istorije?', već 'kojem diskurzivnom kontekstu bi mogao da pripada taj jezik?' “ (Наџић,1996: 201).

На сличан начин, као иронични коментари преостала два рукавца приче – о Константинопољу и о блиској нам прошлости и НАТО бомбардовању Босне, функционишу и преостала два интерполирана текста.

Интерполирани текстови

Одјелјком о труверској пјесми начиње се увођење ауторских текстова у роман. Осим поменуте пјесме, посебно мјесто у композицији *Opsade* заузимају три текста којима се роман завршава: текст преузет из *Историје Византије* од Георгија Острогорског, одсјечак из *житија и дела благочастивога и христољубивога и светороднога, моћнога и самодржавнога са Богом господина краља Стефана Уроша Милутина, списаним од*

грешнога Данила из Даниловог зборника чију смо улогу образложили и последњи текст је новински чланак из „Политике“.

Текст о Цариграду, насловљен са *Из историје*, преузет је, са минорним измјенама, из *Историје Византије* Георгија Острогорског и дат је као епилог догађајима из првог пада Константинопоља које се у роману тематизују.

„Балдуинов брат Хенрик Фландријски и вазални витезови грофа Луја од Блоа, коме је уговором о деоби Византије била додељена Никеја, започели су крајем 1204. освајање малоазијских покрајина. Пре него што су успели да се сасвим учврсте и организују, Византинци су морали да ступе у борбу са надмоћним латинским снагама. Теодор Ласкарис је претрпео пораз код Појманенона и после тога је већина градова у Битинији припала Латинима. Ствар Византије изгледала је у Малој Азији изгубљена. Међутим, у најкритичнијем часу дошао је спас с неочекиване стране.

Византијска аристократија у Тракији била је склона да призна латинску власт и да ступи у службу нових господара, свакако под условом да задржи своје поседе и проније. Охоли и кратковиди завојевачи одбили су њене понуде, а олако су прешли и преко спремности моћног бугарског цара да с њиме отпочне преговоре. Озлојеђено грчко племство дигло је устанак против власти Латина и позвало у своју земљу цара Калојана. Устанак се брзо ширио. У царској Димотици, у млетачком Адријанопољу, а затим и у низу других градова, латинске посаде су од стране побуњеног грчког племства побијене или натеране на повлачење.

Калојан је упао у Тракију и сударио се с Латинима близу Адријанопоља. Овде је 13. априла 1205. године дошло до знамените битке у којој су необично брзе и одлучне Калојанове бугарско-куманске трупе сатрле војску латинских ритера. Сам цар Балдуин I Фландријски допао је ропства, у којем је после и убијен на веома грозан начин. Код Адријанопоља су изгинули и многи истакнути витезови, међу њима и претедент на Никеју, гроф Луј од Блоа

Са делом поражене крсташке војске слепи млетачки дужд Енрико Дандоло је успео да се повуче у Цариград. Тамо је убрзо и умро 14. јуна 1205, у деведесет осмој години живота¹¹⁹ (Петровић, 2004: 305–306).

Уметнути текст не даје читаоцу нови угао гледања, као што је то био случај са одломком из Милутиновог житија, већ даје концизно разрјешење догађаја из овог романескног рукавца. Уствари, приказује историју „на дјелу“. Цијела прича о Константинопољу заснована је на грађи из *Историје Византије* и преко ње се јасно и хронолошки може слиједити развој догађаја из романа. Но, приказана је разлика између „историјске приче“, коју није пружио архиепископ Данило и „романескне историје“ која носи *Опсаду*. Петровић је историју домаштао, поетизовао, заумио, уосталом, снизио са пиједастала неумољивог протока времена и повременог „прочишћавања“ нација ратовима, онеобичавањем и ољуђивањем (очовјечењем) њезиних узрока. Књижевност ствара простор између мита и историје, простор у којој су похрањени истински животи и истинска страдања, у историји представљена само кроз кратке опоре забиљешке. Јасно, опет је иронично потенциран контраст између историје и књижевности¹²⁰.

„Роман Горана Петровића *Опсада цркве Св. Спаса* показује како поетично (то јест, суштински) приповедати историју, како је осмишљавати, како је разумети, и како се помирити са мишљу о пролазности, јер је историја место људског пада, у њој је станиште смрти. Петровић се поезијом властите прозе клони претеће идеолошке злоупотребе историје и њене политичке интерпретације (без обзира на предзнак те политике и те интерпретације), и том поезијом, отварајући њоме поглед у вечно и универзално, нуди језички вадемекум за превазилажење ограничености нашег историјског бивствовања“ (Пантић, 1999: 189).

¹¹⁹ Постоје мале измјене у односу на изворни текст из *Историје Византије* Георгија Острогорског: У оригиналном тексту се не описује начин на који је умро Балдуин Фландријски, Адријанопољ се назива Једрене и одлазак млетачког дужда се не спомиње.

¹²⁰ „Приповедање у Petrovićevom romanu predstavlja dekonstrukciju nekoliko velikih priča, od kojih poseban značaj imaju istorija, stvarnost i razumevanje. Njima se suprotstavljaju tri entiteta koja, makar u pripovedanju, imaju vrednosni karakter. Nasuprot istoriji stoji priča, nasuprot stvarnosti san, dok su konvencionalnom razumevanju protivteža lirski, u nekim trenucima pravi pesnički jezik i misao o vremenu kao kontinuiranoj trolikoj pojavnosti (prošlost-sadašnjost-budućnost). Istorija o kojoj je reč u ovom romanu jeste istorija koja se nikada nije saživela sa smislom“ (Božović, 1998: 12)

Други, новински текст је епилог приче о Богдану. Једино захваљујући овом концизном новинском чланку постају јасни, претходно неразумљиви Богданови поступци и безазлена дјечја игра премјештања птичијих гнијезда. У овом случају уметнути текст функционише као коцкица која у семантичком мозаику приче о *богом даном* младићу недостаје.

„У последњих годину дана на подручју општине Српски Брод, на северу Републике Српске, као последица дејства НАТО авијације нарушен је еколошки систем, пише добојски недељник □ Свитања□.

Приметно је смањен број свих врста птица, неке од њих су потпуно нестале, а на рубним деловима града уочен је већи број угинулих, тек излеглих птића. Супротно овоме, повећан је број инсеката, мишева, пухова и других штеточина које, као никада до сада, нападају и човека.

У ненасељеним, шумским подручјима, где су се НАТО авиони, на повратку у своје базе, ослобађали неискоришћеног експлозивног товара, дописник □ Свитања□ из Српског Брода наводи да је равнотежа птичије популације мање нарушена, али је код већине биљака уочена шупљикавост листа, брзо сушење шумске масе, као и нагло падање цвета без заматања плода или опадање плода у заметку.

□Свитања□ наводе и да је око 1000 килограма веома опасног отрова депоновано у непосредној близини бивше базе Ифора у Сијековцу, у близини некадашњег понтонског моста, уз пут према Дервенти...“ (Петровић, 2004: 310).

Управо сухопарно новинарско саопштење, супротстављањем са разбарушено-сјајним језичко-стилском бравурама Горана Петровића, бива стилски нарочито акцентовано. Богдан као новомученик страда не би ли спасио птице од недоба рата. *Политика* га не уопште не спомиње и да није приче, био би тек један од многих безимених које нити историја, нити дневни извјештаји не биљеже. „Вавеки умире само онај о коме нема никаквог помена“ (Петровић, 2004: 232). Богданово битисање ипак је заклоњено у причу, и попут узнесења Жиче или храбре одбране Константинопоља само у

њој похрањено постоји. По Петровићевом суду, не постоји ништа важније од тога¹²¹. *Опсадом* је тако деконструисана не само историја и њезино представљање, него и вријеме савременог човјека оличено у дневној штампи и вијестима која се већ сутрадан заборављају јер пристижу нове још немилије... По пишчевим ријечима:

„Мада наслов романа упућује само на причу о замишљеној опсади Жиче, друга два фабулативна нивоа нису ништа мање важна, а послужили су, надам се, као илустрација упорне навале сваковрсних зала под којима се налазимо столећима, појединачно, као нација или укупна цивилизација. Прстенови тих опсада су многоструки, сежу до најдавнијих дана, а њима смо заобручени и ових година. У вртлу тих освајања, тиранија, пљачки, властољубља, издајстава, сеоба, прича се повлачи, гуши и јењава, а стотине хиљада људских судбина постају грађа за историографске студије, постају невидљива срж хагиографија које представљају наше или туђе владаре, постају плен новинских извештаја (Богутовић, 1998: 22).

Увођење транссемиотичких цитата¹²² и то „изванестетских“ у плетиво постмодернистичког текста чини се са циљем поетичког акцентовања улоге приче за опстанак човјека и људскости у свагда немирном живовању, чему посебно доприноси стилска супротстављеност истанчаног Петровићевог пера недвосмисленом историографском штиву или безбојном новинском тексту. „Široko zasnovan, ovaj roman, kako je i red, dobija ubrzanje kako se odmiče kraju, sve dok od priče ne ostanu izvori, a od pripovedanja poetička napomena: □Od svega nije ostalo ništa, ni da se pripoveda□“ (Božović, 1998: 12).

¹²¹ „Без намере да претерујем, мислим да је приповедање у равни свега онога што је животодавно, у равни светлости, воде или ваздуха, па некада и важније од свега тога. Прича је та која може да сведочи и дуже од најтрајнијих грађевина, прича је та која може да се □прегрисе□ и у доба највеће оскудице, а ако је вешто исприповедана, прича је та која може да ублажи најнаказније догађаје“ (Марчетић, 1998: 40).

¹²² „РТ [podtekst] uopće ne pripada umjetnosti, pa se citatni suodnos uspostavlja između umjetnosti i ne-umjetnosti u najširem smislu riječi“ (Oraić-Tolić, 1990: 21).

Драгутин (интертекстуалност)

Након приче о Сави Немањићу као зачетнику микрокосмоса (бар оног српског), као што смо видјели у дијелу наше дисертације који се бави интертекстуалним везама Петровићевог романа и *Библије*, преко Симеонове и синовљеве му улоге као заштитника државе и народа, која кореспондира са житијем, прича о Немањићима се наставља преко краљева Драгутина и Милутина.

У роману се дакако помиње и Стефан Првовенчани, али само као нерасудни краљ, архетипски блудни син, који се у једном тренутку опасно нагиње Западу и као, уз Саву, један од задужбинара Жиче. Повијест о Немањићима не спроводи се хронолошки, па се, вођен историјом манастира Жиче, заобилази период Радослава, Владислава и Стефана Уроша и стиже до момента опсаде и уништења прве архиепископије. Драгутин и Милутин са наслијеђеним пријестолом од светородних праотаца, на што се у житију обавезно позива, преузимају и улогу заштитника нације. На вијест да је Жича опкољена, не двоумећи се, хитају у помоћ. У роман се уводе управо тим моментом, и овај поход, спроведен са двије стране, али у истом циљу, омогућио је писцу да два Немањића представи напоредо.

У *Опсади* Драгутин и Милутин, два брата и краља дата су у оштром контрасту.

„И заиста, осмотре ли се изближе двојица преславне госпде, лако је уочити приличне супротности. Власт се са Драгутина пренела на Милутина. О овоме ништа друго. Мучно је говорити када рођени удара на рођеног, када се иста лоза гложи и отима око очевине. Први се женио једанпут, како је од Спаситеља и благословено. Ако је и поседовао путеност, она је отекла његовом брату, у којег телесне жудње беше напретек, барем за неколицину млађих. У том погледу, Милутину није било страно да растави што је Господ саставио, себи и својем греху угађао је барем у пет бурних наврата. Док се први облачио у сирову кострет и на кратки починак легао у узан гроб испуњен оштрим каменом, цичаним леденицама или сувим трном, а од владарских инсигнија носио само акакију, Милутин је волео отмене тканине, нежно везене горским златом и морским бисером, обрубљене непрестаним, љупким шушкањем. Сам је сневао недолично далеко, прекривен младом свилом, на јастуцима од рашчивијаних пераца вилинског прхтарића, а

каткад с у јаву враћао и потпуно одсутан. Уз жезло и златну јабуку, имао је по венац, са одговарајућим драгим каменовима за свако доба године. Драгутин је за живота чинио многе и велике подвиге, но није марио да се о томе беседи. Милутин је, опет, веома полагао на то да се о његовим подвизима надугачко и нашироко приповеда, а свуда је јавно показивао и своју горду вештину владања дугом брадом, као да му је она трећа рука. И мада га је духовник Тимотеј често опомињао да ће се једнога дана саплести о то своје □ недостојно чудо ради чуда□, Милутин није имао снаге да власима своје браде ускрати унутарњи извор таштине. Први је лично надгледао радионицу за израду малих драгоцености, дарујући осиротеле или похаране манастире свећњацима, путирима, дискосима, копљима, звездицама, рипидама, кашичицама, антиминосима, кадионицама, петохлебницама, дарохранилницама и другим светим сасудама. Други је просецао друмове, гредом измештао границе, мостовима зајახивао реке, оснивао тргове, зидао пиргове, градио ксенодохије, занављао цркве или подизао узвисите храмове, од свога краљевства, преко опатије Sancta Maria de Rotezo, Солуна, Атоса, чувеног манастира Продром у Цариграду, до самог Синаја – мање видним нерадо се заузимао. Напокон, Стефан Драгутин је живео на сетном Северу, у скромном граду званом Дебрц, толико лагано, чуварно, да му је од године преостајало по стотину дана. Стефан Милутин је столовао на журном Југу, у раскошној престоници Скопљу, немилице трошећи два доба за једно, па је време морао да надопуни седећи у палатама у Врхлабу, Паунима и Неродимљи.

Ко је имао снаге да се од свега измакне, могао је лако да увиди како се целом српском земљом протезао велики прашчаник, постављен тако да све Драгутинове земне особине спадну са Севера на Југ, са првог брата на онога другог“ (Петровић, 2004: 139–140).

Велики контраст између двојице јунака оформљен је како би се што упадљивије осликале њихове особине доведене до двије крајности. Са једне стране је побожни и смјерни Драгутин, а са друге, сав од овог свијета, његов осциони млађи брат. Све Драгутинове особине преузете су из његовог житија од Данила Жичког и остварују дијалог у коме се потпуно разумијевање остварује познавањем оба текста.

Када се у роману говори да се Драгутин женио једном и да је његова путеност „отекла“ Милутину, савремени текст се повезује са житијским из којег проистиче додатно објашњење и коначно разумијевање реченог.

„Друго чудо чујте, вазљубљени, јер вам истину говорим: Овај благочастиви живећи са женом својом у своме животу, мислим више од двадесет и три године не дотаче се ње, но чувајући се обоје у целомудрију и чистоти, остадоше живећи као брат и сестра. О овоме каже блажени апостол Павле говорећи: да има који имају жене, као и да их немају“ (Данило II, 1970 б: 359).

Надаље, увођењем у роман „сирове кострети“¹²³ у коју се Драгутин облачи и којом се потенцира његово страдање и врлина, директно се дозива житијски предложак који овај детаљ подробно образлаже.

„Овај богоугодни и Христу вазљубљени, муж жељени и сасуд избрани, одбацивши далеко од себе своју одећу, царске хаљине и златни појас, који ношаше, облачи се у поцепане и искрпљене, а паше се јако ужетом од сламе по нагу телу своме, говорећи у радости срца: □ Опасао си ме весељем да прославим Твоје свето име. □ А вретишч од длаке (оштре) навукавши на своје тело, овако говораше: □ Обуче ме, Владико, у ризу спасења □ (Исаија 61,10). □ Јер ево, господо моја, када сам у младости својој носио железно оружје и ратовао против оних који су са мношвом војевали, велику тугу трпело је тело моје од тежине таква оружја, а сада у оваквом оружју, у које си ме удостојио да се обучем, са великим весељем трудим се да војујем, Теби, бесмртноме цару сила □“ (Данило II, 1970 б: 346).

Такође, гроб који се у роману помиње као репрезент смирења и покајања христољубивог краља, опет је у дослуху са текстом Данила Другог. „У вечерњи час Драгутин је размештао постељу од ситног камена, угађајући себи тек толико да за

¹²³ „Испод верижане кошуље, носио је хаљу од кострети, ону тежану одећу Христа Спаситеља, што не допушта ниједан покрет, а да не узврати трењем о кожу – болном опоменом на највеће страдање“ (Петровић, 2004: 144).

узглавље одабере водом заобљену стену“ (Петровић, 2004: 144). У житију се овај моменат истиче као најизразитији показатељ докле је стигло краљево пожртвовање.

„Ово ћемо, дакле, казати вазљубљени Христови љубимци, овај христољубиви сваке ноћи постељу своју сузама мочаше, слично пророку и Богооцу, који каже у неком псалму: □ Измићу сваке ноћи ложе моје, и сузама мојим омочићу постељу моју□ (Пс. 6,7). Јер не само да оплакиваше себе, □ но и сна не даваше очима својима, ни дремања веђама својима□ (Пс. 131, 4). Шта сам ја рекао да постељу своју сузама мочаше? У земљи беше ископано место као и гроб, у коме је мало отпочинуо од многога бдења свога и од труда ноћнога стојања када је легао, а гроб беше пун трња и оштрог камења, тако да није могао лећи у сласт, а уз то легавши у њега, много је плакао и био се у прса горко, са тугом срца вичући ка Спаситељу своје Владици Христу: □ Ох, ох, светлости моја слатка Исусе, како се удаљих од славе Твоје? Дао си ми очи да гледам светлост Твоју, а ја њима угледах зло□ »(Данило II, 1970 б : 347).

Свагда се истиче Драгутинова скромност и уклањање од славе. Тиме се нарочито потцртава опречност у односу на романескног славољубивог Милутина који је чинио велика дјела, хтијући да се о њима надугачко прича. Драгутин се бавио малим, али неопходним стварима смјерно и истиха. Подсјећање на дарове које је манастирима одашиљао Драгутин, још једном се зрцали у средњовјековном канонском тексту дато у типичном библијско-каталожском набрајању. Упоредимо ли савремени текст са средњовјековним, јасна ће бити и пишчева интертекстуална инспирација.

„Прво колике је милостиње даровао у божанствене храмове и потребе и сасуде црквене, правећи у дому своје свештене сасуде златне и сребрне, украшене бисером и драгим камењем, путире, дискосе и велика нафорна бљуда (зделе), кадионице, ручке, рипиде и златне свећњаке, и друго, што је потребно од таквих ствари, свештеничке златоткане драгоцене одежде. То све чинећи у дому своје шиљаше на дар божанственим црквама, и не само црквама отачаства свога, него и у друге благоверне народе, говорећи: □Твоје (дарове) од твојих (дарова) приносим Ти, Спаситељу мој□ “ (Данило II, 1970 б: 349).

Слике из житија се додатно развијају, све са сврхом што већег истицања Драгутинове побожности, смиреноумља, доброте и жртве. У роману је он апсолутно добар и несумњиво свет, чак много више и убједљивије него што је то случај са његовом хагиографијом. Тако се кратка забиљешка у житију о преобраћању јеретика („Многе од јеретика босанске земље обрати у хришћанску веру и крсти их у име Оца и Сина и св. Духа, и присаједини их светој саборној и апостолској цркви“ (Данило II, 1970 б: 352), у роману користи само као полазна тачка из које ће се развити прича о Драгутиновој христоликој дјелатности.

„Приде, као да се није довољно задржавао, богољубиви господин овај, изводио је на путеве и преостале групице бабуна, заблуделих између прогона и безакоња своје јереси. Велико је милосрђе посрнулог подићи. Велика радост видети како се грешник изнова управља вери отаца својих“ (Петровић, 2004: 189).

У роману сви Драгутинови искази окренути су Господу и значе његово библијско промишљање односа с Творцем, што је још један рефлекс из његовог житија¹²⁴. Дата су у малореком, гномичном виду које из *Библије* потиче, али није њезин цитат него парафраза. Тако је библијско самјеравање живота остварено не само његовом дјелатношћу него и реченичким и стилским исказом.

„– Пођимо! Идемо ли с вером, довољно је и један да крене“ (Петровић, 2004, 143).

„ –Не ослањај се на време, оно је ствар трговине! Каза ли ти књига пророка Исаије?! Не ослањај се на коње, макар били какве блиставе опреме. Тражи Господа, у њега је спасење“¹²⁵ (Петровић, 2004: 144).

„Упамти, не допуштај да те воде друмови! Поготово не они олако прави! На људском је роду да се управља спрам Божије промисли“¹²⁶ (Петровић, 2004: 144).

¹²⁴ „Овако молише се са сузама, опет устајаше од таквог рова (гроба) земаљскога, имајући у рукама својима божанствено еванђеље, које непрестано прочитаваше, и отворивши божанствена уста своја са Давидом, појаше божанствену песму...“ (Данило II, 1970 б: 347).

¹²⁵ „Тешко онима који иду у Мисир за помоћ, који се ослањају на коње, и уздају се у кола што их је много, и у коњанике што их је велико мноштво, а не гледају на Свеца Израилјевог и не траже Господа!“ (*Иса*, 31, 1).

¹²⁶ „Уђите на уска врата, јер су широка врата и широк пут што воде у пропаст“ (*Мат*. 7.13).

Драгутин је најупадљивије од свих романескних јунака, грађен према житијском предлошку Данила Другог. Мотиви преузети из *Зборника* се поступно разрађују у смјеру Драгутиновог што већег подобија Богу. Уз Саву Немањића, раскајани краљ је најпобожнији и врлини највише окренут јунак, тако да се у свом дјеловању он указује позитивнијим јунаком него што је то његов млађи брат Милутин. Но, пошто је, по ријечима Линде Хачион, постмодерна увијек критичка прерада, никад носталгичан повратак и однос је према хагиографском Драгутину унеколико проблематизован. Јасно је, и то смо довољно истакли, да је житије искориштено у вјерном и комплексном сликању нашега јунака. У једном, је међутим, разлика велика, па и пресудна.

Драгутин је захваљујући свом житију, насталом вјероватно на каном Милутиновом и трудом Данила Жичког, у нашој историји и традицији остао упамћен као „идеални лик покајника“ (Маринковић, 2007). Све особине, о којима смо претходно говорили, богоугодне су, али све проистичу из огријеховљености која га је понукала да оцу отме пријесто (Данило II, 1970 б: 338), па без обзира на Драгутинове сталне подвиге и испаштања, он се свагда посматра у сијенци тога гријеха. О скрајнутости Драгутина у односу на његовог успјешнијег брата у Даниловом *Зборнику* јасно пише Радмила Маринковић.

„Драгутин је комплексан лик дубоко трагичног јунака. Писци који су га уобличавали одузели су му владарске подвиге, ратове које је водио изложили су у биографији краља Милутина, као њихове заједничке ратничке подвиге, дајући при томе ипак предност Милутиновим заслугама. Други владалачки подвиг, зидање задужбина, а било их је више, писци су само поменули, док изградњу гробне цркве, што је обавезан сегмент владарске биографије, нису ни забележили“ (Маринковић, 2007: 297).

Горан Петровић у свом роману житијску праситуацију обрће. Поставивши двојицу јунака једног наспрам другог, он предност у врлини даје Драгутину. Ако се осврнемо на контрастни опис којим су браћа представљена, видјећемо да одступања од хагиографског текста увијек иде на Милутинову штету. Нарочито је проблематизован начин на који Милутин долази на пријесто, („Мучно је говорити када рођени удара на рођеног, када се иста лоза гложи и отима око очевине“) гдје се кривица индиректно

пребацује на Милутина што није ни историјски засновано¹²⁷, нити је поткријепљено житијем¹²⁸. Разлике у њиховим карактерима су суштинске. Док је великоименити Милутин гњеван, осветољубив и сујетан, богољубиви Драгутин је смјеран, богобојажљив и скроман. Из тих разлика проистичу и опречни путеви којима желе помоћи Жичи. Милутин гњевом и осветом мамуза свога коња, док Драгутин молитвом окађује сваки камен и раскршће; ипак ниједан опсједнутој српској светињи не успјева помоћи.

Однос према текстуалној прошлости је у великој мјери проблематизован. Стиче се утисак да се Петровићевим романом настоји ревалоризовати у *Зборнику* запостављени краљ Драгутин, али то се чини науштрб његовог моћнијег брата. То је дубока постмодернистичка симпатија за потчињене и маргинализоване (Batler, 2012). Писац Драгутинов лик ствара имајући његово житије од Данила Другог не само као подтекст већ и као иронични коментар. Уочили смо како су особине раскајаног краља преузете из хагиографског предлошка, међутим, неспомињањем разлога који његово покајање проузрокује (а који стално лебди изнад свих Драгутинових поступака у житију¹²⁹), стиче се једна нова димензија овог јунака. Он се овјенчава ореолом светости који му је у хагиографији недвосмислено ускраћен. Но, ни то није без ироничног предзнака јер, упркос

¹²⁷ „Кад је Драгутин разбио очеву војску и завладао у држави (1276 год.), он се нашао у доста тешком положају. Један признати ауторитет у држави био је срушен, а на његово место није никакав други постављен. Свакако је рђав утисак оставио у народу и долазак стране војске у земљу и њезина акција против краља Уроша. Стога је Драгутин морао осећати, да његова власт није доста чврста, па је настојао да утврди своју власт и, особито, да због тога уреди свој однос према матери и према млађем брату. Да би их задобио за себе и измирио их са новим стањем ствари, Драгутин је онда матери, а свакако и брату, дао неке земље и области на управу и за издржавање“ (Станојевић, 1936: 5).

¹²⁸ „А ти, драги мој и љубими брате, узми моју царску круну, и седи на престолу родитеља свога, јер Бог тако заповеда, и у многолетном животу краљуј и брани отачаство своје од насиља оних који војују против тебе. Господ мој Исус Христос нека те утврди и укрепи сила светог Духа нека те закрили, заштићујући те од нападаја лукавога; анђео Господњи нека је увек са тобом, и када спаваш и када ходиш, чувајући те и веселећи душу твоју“ (Данило II, 1970 б: 342)

¹²⁹ „А овај благодостиви и христољубиви краљ Стефан овако је мислио у свом уму и говорио: □Ево видим ваистину да је праведан Господ и да правду заволи□ (Пс. 10,7). Сагреших, Владико, очисти ме, и чинио сам безакоње, опрости ми. Јер прво не послушах заповести божаственога Ти писма, како рече у светом Твоме еванђељу: □Ко злостави оца или матер, смрћу нека умре□ (Исх. 11 Мојс. 21, 15; Мат. 15, 4). И опет: □Поштуј родитеље равно са Богом□ Ове заповести преступивши ја јадни, погубих самога себе, подигавши руку на свога родитеља, (тако) да су ево моје ране по заслуги, и не само ово, но и горе од овога, што предвиђам, ускоро ме очекује“ (Данило II, 1970 б: 341).

свему, краљ не може да помогне опсједнутој Жичи¹³⁰. На дјелу је изнова илустративна цитатност и ситуација када

„...citatni tekst kreira nov i neočekivan smisao, uzimajući tuđi tekst i njegove citate samo kao povod za stvaranje vlastitih nepredvidivih značenja, kada je položaj citata unutar vlastitoga teksta nebitan, kada u kulturnom sustavu u cjelini nema stroge hijerarhijske ljestvice, pa citatni tekst ne postupa s kulturnom tradicijom i sinkronim tuđim tekstovima kao s posvećenom riznicom, nego s njima vodi ravnopravan intertekstualni dijalog (Oraić-Tolić, 1990: 45).

Овакав однос према средњовјековном подтексту нарочито је заострен при стварању Милутиновог лика. Његова слика узорног хришћанског владара из житија је сасвим деконструисана¹³¹. У роману не препознајемо краља каквог нам предочава Данило.

„Краљ Милутин је главни јунак Даниловог *Зборника*. Његова биографија је и најдужа, али он је најдуже и владао, око четрдесет година, као старозаветни владари и као Стефан Немања. Милутинов живот текао је у утврђеним оквирима идеалног владарског подвига. Стога је Милутин најпозитивнија личност Даниловог *Зборника*. Свој владарски задатак испунио је савршено. Водио је бројне успешне ратове са многим непријатељима, сазидао је четрдесетак цркава а многе је даривао, а опширно је описано зидање манастира Бањске, гробне му цркве, делио је милостињу, јавно и тајно. Имао је особине древних царева, међу њима, он први код нас, и особине Александра Великог“ (Маринковић, 2007: 298).

¹³⁰ „Тврђено је да користити појам интертекстуралности у критици не значи само помоћи се корисном концептуалном алатком: то такође указује на *prise de position, un champ de référence* (Angenot 1983, 122). Али његова употребљивост као теоријског оквира, који је и херменевтички и формалистички, очигледно је кад га применимо на историографске метафикције, које од читаоца захтевају не само препознавање текстуралних трагова и књижевне и историјске прошлости већ такође и свест о ономе што је путем ироније са тим траговима учињено. Читалац је присиљен да призна не само неминовну текстуралност нашег знања о прошлости већ такође и вредности и ограничења неизбежног дискурзивног облика тога знања“ (Хаџион, 1996: 214).

¹³¹ „Деконструкција нити побива нити истински угрожава здраворазумско гледиште да језик постоји ради саопштavanja значења. Она то гледиште *zanemaruje* у своју посебну сврху која се састоји у томе да се увиди шта се догађа кад конвенције више не важе“ (Noris, 1990:163).

Постулате из претходног одломка никако не можемо препознати у *Опсади*. Петровићевим романом указује се Милутинова слика која свој прототип није могла имати у житију. У *Зборнику* се уопште не помињу Милутинове женидбе, склоност ка гиздању или таштина. Разумљиво, ако се на уму има модел на основу кога настају средњовјековне хагиографије. Стога је нарочито интересантан поступак којим Петровић у свом роману гради Милутинов лик. Поступно и систематски разарајући краљев лик из *Зборника* Данила Другог, он га наново конструише користећи се другачијим умјетничким предлошком – средњовјековним фрескама које у низу српских манастира оваплоћују Милутинов лик.

Милутин (интермедијалност)

Као што смо раније поменули, у роману специфичну улогу наратора има Данило Други. Управо из његове перспективе се предочава Милутинов лик. Стога, упадљиво бива да је српски краљ, у духу „истог“ аутора, приказан несразмјерно другачије. Средњовјековно житије, све у тежњи за канонизовањем и сакрализацијом лика у чију славу настаје, слиједи познату црквену матрицу: припадање знаменитој и побожној лози, рођење од добрих и узорних родитеља, богоугодан живот услијег кога се остварује Господња помоћ у свим критичним ситуацијама, смрт са вјером у Христа, прослављање чудима након смрти. Сва житија у мањој или већој мјери слиједи наведену схему. Савремени роман, међутим, има отворен простор за читавање и оних догађаја и значења која је житије, због своје канонске утемељености, морало избјећи. У роману на више мјеста Петровић потенцира Милутинову гордост, плаховитост, изражену љубав према женама и склоност ка гиздању. Узор за то свакако није могао пронаћи у житију које је као сакрални текст, морало бити списано једино достојним темама. Житијски текст се дакако користи, додуше изнесен из полутаме средњовјековног окађеног мира на свјетло постмодерне испитивачке стварности. Интересантно је Петровићево одношење према једном другом средњовјековном изворнику за проучавање Милутиновог лика – према фрескосликарству које нам лик „прауника Св. Симеона Немање, новог мироточца српскога, и унука Првовенчаног краља Стефана, и сина великога краља Стефана Уроша I“ (Данило II, 1970 в: 363) представља на различите начине и у различитим периодима.

Већ сама позиција Данила Другог као савременика, доброг и добронамјерног познаваоца краља Милутина, у роману је потенцирана као мјесто „оног изнутра“, наратора који се налази унутар приче о којој приповиједа и који је стога врло близак свезнајућем приповједачу. Ова позиција као да је преузета из фрескосликарства, којим се, како ћемо видјети у наставку, Петровић користио вишеструко.

„Dok je od renesanse naovamo u evropskoj likovnoj umetnosti uobičajena spoljnja umetnikova pozicija prema slici, dotle u starome slikarstvu drevni i srednjovekovni umetnik kao da se smešta unutar opisivanoga prizora slikajući svet o k o sebe, a ne sa neke otuđene pozicije; njegova pozicija, prema tome, nije spoljnja, nego je unutarnja u odnosu na sliku” (Uspenski, 1979: 190).

И даље се заклањајући иза обавезног топоса скромности којим су се у средњовјековном тексту обилно користили писци и преписивачи, у роману лик Данила Другог бива ослобођен норматива црквеног текста и, према науку Горана Петровића, изриче *своје* виђење стварности приповједајући сопствену истину из жаришта збивања и *средишта* приче. Имајући у виду овакву позицију наратора можемо разумјети његово другачије одношење према Милутиновом лику кога у житију прославља. Овај поступак могуће је објаснити терминологијом сликарства и поступком карактеристичним за изображавање икона – тзв. *обрнутом перспективом*¹³². Управо обрнута перспектива код стварања икона у средњем вијеку подразумева унутрашњу умјетничкову позицију.

„Kao što je poznato, tipično obeležje obrnute perspektive jeste da se razmeri slikanih predmeta ne skraćuju u onoj meri u kojoj se udaljuju od gledaoca (kao što je to slučaj u centralnoj perspektivi), nego u meri u kojoj mu se približuju: figure u dubini slikarskoga dela prikazuju se kao veće nego figure na njegovome prednjem planu. Ta se pojava može da razume na sledeći način: razmeri onoga što je naslikano u ovome se sistemu ne skraćuju sa naše tačke gledišta (sa tačke gledišta gledaoca koji u odnosu na slikarsko delo zauzima spoljnu poziciju), nego sa tačke gledišta našega vis-à-vis – nekoga apstraktnog unutarnjeg posmatrača koji se zamišlja kao da je smešten u dubinu slikarskog dela“ (Uspenski, 1979: 191–192).

¹³² Јован Делић у својој књизи *Хазарска призма* скреће пажњу на сликарски поступак *обрнуте перспективе* у односу на књижевно дјело.

Тај апстрактни посматрач, оживљен литерарним прегнућем Горана Петровића, у роману је управо Данило Други. Приказујући Милутинов лик, он то чини као његов непосредни посматрач и сабесједник. Причу испреда себе ради, а не због покољења које у свијести треба да имају великог и непорочног владара. У роману он сам разоткрива своју улогу из које је изникла Милутинова хагиографија.

„Моје је било да после каквог успешног похода из плена издојим ратне извештаје, пре свих оне који славе јунаштво, па од њих да исприповедам повест – што народ убеђује у нашу снагу, а сваком наредном противнику ослабљује храброст“ (Петровић, 2004: 235).

Захваљујући поступку *обрнуте перспективе* лик великоименитог краља није приказан онако велик и достојан како је то чињено у житију. Близина посматрачева и начин на који га као приповједач гради, учинила је да се он јасније и боље види и спозна, па стога његова слика јесте у оку романескног Данила Другог умањена у односу на лик из житијиног штива. Хагиографија, текст писан за покољења која ће доћи, уноси велику дистанцу према посматрачу, па посматрани мора да буде представљен великим и већим него што јесте. Услијед тога и уочавамо толику несразмјеру у опису краљевог лика у ова два текста, која потиче из позиције ове специфичне перспективе коју је на свјетло дана са средњовјековне иконе у роман привела постмодерна. Овим се у савремено литерарно остварење уводе и *интермедијалне* релације као посебан однос књижевности и сликарства; однос који је заснован прије свега на преузимању начина организације материјала једне умјетности унутар друге, а тек потом на мотивској подударности¹³³. Развијајући ову ситуацију, сам лик Данила Другог из романа образлаже поступак којим он оваплоћује лик великог Немањића.

„Примера ради, повест таква, не брзину приповедана, није честито описана краљева одежа, те она испала као да је ткана од тежине. Ја онда, да ми се опрости, сасвим разодењем великоименитог, па бирано преплићем, најмекшим речима прошивам, оним

¹³³ „Ono što se u intermedijalnome odnosu evocira nisu toliko pojedinačne fizikalne karakteristike jednoga medija u drugom, koliko načini organizacije materijala svojstveni drugome mediju. Intermedijalni odnos uvijek je relacija među organiziranim medijima i po tome se razlikuje od odnosa umjetničkoga djela prema zbilji. Glavno je svojstvo organiziranih medija da imaju ne samo svoje karakteristične materijale nego i pravila i konvencije za njihovo strukturiranje“ (Pavličić, 1988: 71).

отменијим рубим, где су изрези ћутим, али на крају буде све како и доликује“ (Петровић, 2004: 230).

У овом одломку препознајемо начин сликања, (Грци и Руси би рекли писања) иконе. Наиме, средњовјековни зограф је, оваплоћујући лик неког светитеља цртао најприје скелет, попуњавао га затим мишићима, месом и кожом, а тек након тога га одијевао. Но, није то поступак којим се Данило користио пишући житије, начин је то на који је створен лик Милутинов у роману – поступак, дакле, којим се користио сам Горан Петровић.

Сликарство у средњем вијеку, а под овим подразумијевамо фрескосликарство, иконопис и сликарство минијатуре, представљало је „Библију за неписмене“. Они којима је књига била страна, преко читања *Јеванђеља* и *Апостола* у току литургије, али и преко изображених јеванђелских догађаја на зидовима цркава, стицали су представу о хришћанском учењу. У црквама и манастирима изображаване су библијске теме, светитељи православне цркве и ктитори, који су, углавном припадали немањићкој лози. „Живопис је у XIII веку несумњиво био водећи сликарски род. Кроз њега су се могле најприкладније изразити сложене богословске мисли, духовност српске цркве, нове државне идеје које су се неговале на двору и естетски идеали највишег друштвеног слоја. Он се издигао и заслугом највећих сликара који су у то доба радили у православним земљама“ (Ђурић; Ђорђевић, 1997: 172). Попут житија и фреске су замишљене као репрезент киторске побожности њихових наручилаца због чега су махом ликови које представљају идеализовани. Дакако, и овдје имамо примјер брижљивог одношења према слици која ће се оставити потомству и роду. Грешке није смјело бити. Ипак, код представљања лика Милутиновог видимо значајна одступања од сликарског средњовјековног обрасца и управо нас та одступања доводе до Петровићевог романа.

Карактеристичан примјер јесте композиција из капеле код Ђурђевих Ступова. Наведена фреска изображава Христоса на пријестолу коме у двије различите групе прилазе Немањићи – монаси и лаици.¹³⁴ Док су Немањићи-монаси приказани сви у истом

¹³⁴ „Слике Немањића у капели код Ђурђевих Ступова драгоцене су документи за историју старог српског портрета. У овој оштећеној капелици показују се важне промене у композицији српских владарских слика. Прелаз од донаторског портрета репрезентативном лику владара не би био у нашој старој уметности ни изблиза тако јасан, да нам нису очувани ови скромни остаци некада импозантне галерије“ (Радојчић, 1934: 28).

ставу са испруженим рукама ка Христу, посве у маниру традиционалних ктиторских поворки (Радојчић, 1934), дотле световњаци граде сасвим другачију композицију. „Портрети Немањића-лајика, на западном зиду, распоређени су у нову композицију. Пред Христом је насликан Драгутин у краљевском оделу, с моделом, иза њега стоји мали Владислав, а за њим краљица Кателина у дугом плашту с круном на глави. Сви троје су окренути Христу. **Иза њих стоји Милутин у фронталном, репрезентативном, ставу византинског цара. Директно окренут гледаоцу, он се не обзире на побожне гестове краљица које стоје поред њега. Десно од Милутина насликана је његова жена Јелена, која као да се обраћа адорантским гестом своме мужу**“¹³⁵ (Радојчић, 1934: 28) (подвукла Б.Т.).

Уочавамо разлику у приказивању Милутина у односу на друге ликове. Док су остали Немањићи приказани кроз призму своје богобојажљивости у класичном обраћању Спаситељу, Милутин, иако приказан у породичој композицији, стоји издвојен и другачији од свих. За разлику од осталих, он није окренут ка Христосу него према посматрачу и то у ставу византијског цара чије је достојанство, код приказивања Милутина на фрескама, често преузимано. Чак је и његова жена приказана у ставу обожавања према свом моћном супругу. Ни трага скромности и богобојажљивости које је типично за оваква приказивања и које је, на крају, обиљежило Милутиново цјелокупно житије.

Овакво виђење владара, силог и самодовољног, као на фресци из капеле код Ђурђевих ступова, преузето је и у роману *Опсада цркве Св. Спаса*.

„Краљ Милутин је, међутим, од мало чега зазирао. Кроз приповедање се кретао као и кроз живот – хитро и силно. У дворској ризници у Скопљу имао је множину прича ради забаве или пак оних што га узносе. Од таквих што га величају, дељено је народу о већим празницима да се препричавају уз дивљење. А и сваком страном посланству је штогод слично даровано. Истина, није све било тако безазлено – једном је јурећи кроз некакву повест, где се говорило да је брату престо преотео, Милутин посред савести задобио болну, живу грижњу. Други се пут, не желећи да одустане макар главу изгубио,

¹³⁵ Подвукла Б. Т.

није смирио док у причи инорога није оседлао. А трећи је пут – сусрео приповедану змајицу, лепотицу од чувења, многи је јунак сагорео у њеном ватреном наручју. Нажалост, шта се после збило, не може се сигурно казивати, од целе приче остао је само огњени облак искри, на рашке горе је задуго падала сребрна крљушт, а сам краљ се вратио тако жедан да му кревет разместише у раздјелку набујале Мораве. Тај вир, где је спавао три дана и ноћи, после прозваше Милутиновим вртлом. Од тог догађаја, како други владари имају оне који пробају јела, господар српске и поморске земље је у службу узео једног пажа властелинског рода, који је наместо њега, за сваки случај, одабирао приче“ (Петровић, 2004: 190–191).

Подударану са таквом сликом доприноси и бирано коришћење епитета којим се именује краљев лик – *многоименити, преславни, благочастиви, великоименити* – а све у циљу, иронијског потцртавања његове славољубивости.

Виђење двојице браће нарочито је знаковито на фрескама из Ариља. За разлику од житијиних текстова у којима се Милутин представља као праведни владар, велики војсковођа и Божји љубимац, а Драгутин као раскајани грешник – фреске дају посве другачију представу.

„Милутин је насликан као млад, тамносмеђ човек с карактеристичним косим очима и с подужим носом. У десној руци држи крст, а у левој руци црвену акакију. [...] Драгутин има дугуљасто лице; његове црте су много правилније него Милутинове. Оба брата имају исте круне и исто одело. Обојица носе тамнопурпурне сакосе (дивитисионе) са широким рукавима[...].

Основа слике је тамноплава, под је зелен. Фигуре су у натприродној величини (око 2x10m); нарочито се истиче Драгутин који је већи од брата“ (Радојчић, 1934: 31–32).

Разлика представљања двојице ликова у различитим умјетностима средњег вијека је зачуђујућа. Милутин, не само да је представљен мање допадљиво у односу на старијег брата, приказан је значајно мањим од њега. Објашњење се свакако може пронаћи у томе да је задужбинар Ариља био управо Драгутин, но дато је ту и нешто више. Иконографија сва обитава у симболима и у умјетности средњег вијека апсолутно ништа није случајно, тако да фреска из Ариља само потврђује тезу коју смо раније започели. Икона, а тако и

фреска оличује оно дубље, духовно значење – само на тај начин упоређена двојица браће су могла бити приказана у оваквом односу. Икона јесте спој истинског портрета одређене личности, која је доиста постојала у времену, али и помоћу нарочитог изображења свјетлости и једног узвишенијег виђења тог истог лика који не припада само овдашњем свијету већ и Вјечности¹³⁶.

Карактеристично је да је на фрескама Милутин углавном дат „у цртежу“, чиме је потенцирана његова историјска, а не свевременска димензија. Његов лик не само да није идеализован, приказан је изразито натуралистички. Истичу се карактеристичне црте његова лица као што су косе очи и дугачак нос – опис који ће унеколико преузети и Горан Петровић. Надаље, не употребљава се један типични лик као прототип који ће се стално изображавати, као што је случај са фрескама и иконама светитеља. На Милутиновим фрескама јасно је приказано како стари; од нпр. наведене фреске из Ариља на којој је приказан као млад човјек тамносмеђе косе, па све до познате фреске из Грачанице на којој је приказан без уљепшавања као старац са дугом сиједом брадом.

„Из излета у прошлост који је претходио, закључујемо да и поред формализације живописа, која га јасно разликује од класичне уметности и од портрета, у иконографији сваке епохе јесте присутан и један посебан елемент портрета. То се састоји углавном у чињеници да ликови изображених светитеља нису механичко понављање једног истог, икона не приказује апстрактног, уопштеног или идеалног човека, не представља такође неко неодређено, нестварно и ванземаљско виђење некога или неких људи, него вернику који је посматра увек пружа верно осећање да он пред собом има живо присуство, једну јединствену и непоновљиву личност“ (Склирис, 1992: 2012).

Управо тај портретни елемент је нарочито истакнут код изображавања Милутиновог лика. Обратимо пажњу, прије свега, на фреске у Студеници које су

¹³⁶ „Међутим, живописац се истовремено радикално разликује од осталих портретиста јер не остаје само на тим елементима историје, него једновремено поседује начин да покаже да та личност коју изображава на икони јесте надвременска, да је грађанин вечнога Царства Божијега“ (Склирис, 1992: 216).

засигурно биле *подслика* у креирању Петровићевог романескног лика. О овим фрескама, управо због њихове необичности Радојчић нарочито брижљиво пише:

„Прво што упада у очи јесте нови колорит инкарната. Основна боја Милутиновог лица је ружичаста, као на портретима у Милешеви, само што се сада употребљава тамнији тон. Ружичаста боја портретисаног нарочито се истиче, јер су остала светитељска лица сликана у сиво-зеленкастом. Моделисање је изведено додавањем светло-ружичасте боје и окера.

Црте Милутиновог лика нису идеализоване. Краљеве косе очи, танак дуги нос, стиснута уста – све што се једва примећивало у Ариљу и Богородици Левишкој – овде је јасно истакнуто. Истина, изразитост Милутиновог лица постајала је годинама све јача, но само тим разлозима не може се тумачити реализам овог портрета. Техничка израда Милутинове студеничке слике одликује се необичном тачношћу. Детаљи су исцртавани с највећом пажњом. Претерана брижљивост у описивању лица изазива чудан утисак – тврде, шиљасте контуре детаља јако су наглашене, тако да је – и поред све тежње за моделисањем материје – ипак највише истакнут сам цртеж. Карактер овог стила најјасније избија у начину како је сликана коса. Поједина влакна, паралелно поређана, извучена су микроскопском пажњом. Раније се брада сликала као компактна маса, а овде је на завршетку и са стране сасвим провидна; испод проређених длака виде се чак украси огрлице“ (Радојчић, 1934: 36–37).

Још је Радојчић добро примјетио да је реалистичност Милутиновог портрета нарочито потцртана и да представља необичан изузетак у односу на устаљено средњовјековно изображавање ликова. Већ и сама ружичаста боја краљевог лица, толико различита од сивозеленкастих образа светитеља који га окружују, као да истиче животност, снагу и плаховитост коју је тако много у свом роману наглашавао Горан Петровић. Толико поуздање у сопствену снагу да, управо због њега, не успјева помоћи опкољеном манастиру Жича.

Примјетићемо, потом, и како је на фрескама изразито истакнуто краљево рухо, о чему се у житију уопште не говори, но говори се и то врло Тако је на фрески у Св. Богородици Левишкој у Призрену у црвеној одежди *чудновато* украшеној, док је у Жичи

нарочита пажња усмјерена на изображавање краљеве круне. „Краљева круна је висока, куполостог облика, богато је украшена; на врху има велики драги камен, искићен бисерима. Са доњег обода круне спуштају се, са сваке стране, по два низа бисера. Дивитисијон (с уским рукавима) начињен је од пурпура, на који су пришивени бисерни венчићи. Остали украси на дивитисијону рађени су златном тканином“ (Радојчић, 1934: 36).

Краљевом се руху у више наврата враћао и Петровић у своме роману, наглашавајући Милутинову љубав према отмијеној и богатој одјећи. Због похаре његових одежди и одлучује се да најстрашније казни осионог Алемана.

„Пресревши караван који је за двор у Скопљу носио скупоцене тканине из Вероне, он је са броката, скерлета и челуна обесно поскидао извезене двоглаве орлове и њихова гнезда од круница љиљана. Краљ Милутин, господар српских и поморских земаља, беше посебно осећајан спрам својих одежди. Овај поступак ускипте његову природу, преврши стрпљење. Увређен, великоименити господин одлучи да се освети што суровије може“ (Петровић, 2004: 43).

Опис краљеве спољашњости углавном је у знаку његовог раскошног руха које, врло брижљиво описано, кадикад заклања његову саму личност. Иако овај опис одудара од житијиног текста показује велику блискост са другим средњовјековним текстом. Ријеч је билешкама које је, не без ироније, као изасланик византијског цара, о српском краљу оставио писац и државник Теодор Метохит¹³⁷

„Краљ начини корак ближе. Свечано се зањихаше крунице цветова на његовој багреници. Издужише вратове извезени двоглави орлови. Зашушта морски бисер на обрубима владарове одежде“ (Петровић, 2004: 94).

или

¹³⁷ „И сам краљ беше веома лепо украшен накитима. Око тела је имао више накита од скупоценог камена и бисера, колико је год могао да стане и сав је трептио у злату. Цео дом блисташе свиленим и златом украшеним намештајем. Окружен је би својим одабраним људима, и све је било најлепше уређено и украшено. Укратко речено, све беше удешено по ромејском укусу и по церемонијалу царског двора, а као што вели пословица □покушало се пешке надметање с лидијском двоколицом, али се ипак надметало□“ (Метохит, 1998: 40).

„Од све десеторице, само је један отпре видео краља, поводом неког празника у Студеници, па и тада заклоњеног узлетањем и слетањем извезеног јата пламених ждралова са његове свечане одоре“ (Петровић, 2004: 145).

Није само Милутинов лик био повод да се кроз савремени роман оживи наше средњовјековно сликарство. Петровић, у роману описујући манастир Жичу – „мати многих цркава“ као основно мјесто одвијања цјелокупне радње романа, повлаштену улогу даје низу средњовјековних фресака са зидова некадашње архиепископије. На овом мјесту подвући ћемо чињеницу, којом се свјесно служио наш писац, из првог дијела нашега рада, да је распоред фресака у манастиру установио управо Сава Немањић, а његов наум су наставили његови слѣдбеници¹³⁸. Намјера Савина била је да опонашајући изглед Сионске цркве коју је установио сам Христос, уствари отјелотвори Небеску цркву. У таквом избору и распореду фресака и Петровић проналази извориште за најважнији догађај романа, привођење цркве Св Спаса небу, које се дешава, како смо раније истакли снагом молитве и успостављањем евхаристијске заједнице. „Када говоримо о икони не треба да заборавимо да је она историјски произишла из евхаристијске заједнице и развила се од самог почетка као њен неодвојиви литургијски део“ (Склирис, 1992: 223). У манастиру се одвија небеска литургија баш као што је фрескама жичким изображено!

„Избор и распоред сцена и фигура повијао се према облику и структури саме црквене грађевине, према догматичноме тумачењу светога дома Божијега, према симболичноме обележју овога или онога црквенога простора. Најчешће су пак инспирисани богослужењем или списима литургиста. Или је црква схватана као небо на земљи, као место, на коме Бог станује и на коме се креће и онда хијерархија слика

¹³⁸ „Стари писци ће подизање Жиче објаснити љубављу међу браћом, што је стварно и било показано посвећивањем бочних параклиса њиховим светитељима имењацима, св. Сави Јерусалимском и св. Стефану Првомученику, а они ће још нарочито нагласити да је Сава боравио са мајсторима, учећи их како да украсе цркву по његовој вољи. Колико је била важна Савина улога у подизању Жиче доказује и то што су његовим одласком из Србије (пре 1217) престали радови на Жичи, као и то што је неколико година касније (1220), враћајући се у њу као архиепископ, довео са собом цариградске каменоресце и сликаре, да би под његовим надзором завршили недовршено и цркву опремили лепотом какву заслужује.

Све то пружа довољно доказа да је Савина реч била пресудна у подизању цркве и у њеном украшавању фрескама. Пажљиво читање његових житија показује да је осликавање Жиче започето у пролеће 1220. и да је завршено до 20. маја 1221. године, када је у цркви одржан велики државно-црквени сабор и када се краљ Стефан онако дивео лепоти цркве“ (Чанак; Тодић, 2007: 31).

символише распоред небесне палате, а свецы ту заузимају места као и на небу. Или је црква схватана као слика света и онда горњи делови њени, кубе и сводови, представљају небо, са кога блиста слава Христова. Или је црква схватана као символ мистерија и онда су се у њој сликали велики празници. Тумачења литургиста су, дакле, веома различна и веома колебљива. Уз то би се узалуд тражила каква једнообразност у богослужењу разних периода времена и разних цркава“ (Петковић, 1911: 23).

Но, није у роману тек ријеч о једноставном описивању манастирских фресака, које као такве заиста постоје у нашој првој архиепископији, ради се ту о једном много сложенијем процесу, који опет своје извориште има у иконопису. Петровић насликане свецы и библијске догађаје уводи у романескну стварност равноправно са његовим јунацима и њиховим дјелима. Присјетимо се, такав је већ поменути догађај са нечастивим када удара штапом по руци насликаног монаха што с тешком муком главиња на лествици што води, или боље рећи, може да води, на небо. Међутим, тај ударац болно одзвања пребијеном руком несрећног дохијара и представља његово пресудно одвајање од монашког братства.

Илустративан је и догађај који се збива у капели Светога Саве када игумана, уплашеног од најезде бугарско-куманске војске, спашавају насликане руке св. Константина и Јелене. Ова фреска је, иначе, била уобичајена у српским манастирима јер су владари њоме наглашавали везе које имају са цариградским двором, па тако своје мјесто доиста налази у Спасовом храму.

„У капели куле, тамо где се Сава у миру обраћао Господу, а често саветовао са својим насликаним узорима Теодором Студитом и Савом Јерусалимским, ионако лаког игумана ветрина хтеде попут лиске вратити у припрату. Али, зби се чудо. Задржаше га четири наједном испружене руке, овде живописаних св. цара Константина и св. царице Јелене – старешина манастира Жиче се између два узмаха дочепа лествица и на горњем спрату сва три конопа“ (Петровић, 2004: 36).

Присуство осликаних ликова као равноправних учесника у радњи романа, сем свједочанства о устројству литургијског простора и времена у коме се историјско вријеме преплиће са вјечношћу, па су тако могући и природи непознати сусрети, исказује и нешто

још више. Указује на пишево суштинско познавање устројства и природе иконе, па тиме и објашњава исказе који нису само излет у фантастику преко постмодернистичког „магијског реализма“. „Икона је место присуства изображеног“ (Сендлер, 2009: 13), другим ријечима речено, икона није само Божји или светитељски портрет, икона значи његово истинско постојање на мјесту гдје је насликан¹³⁹. Тако игумана Григорија, који се често савјетује са насликаним, а стварним Теодором Студитом и Савом Јерусалимским, од пада спасавају истински светитељи Константин и Јелена. Икона или фреска, услијед тога, није свака слика светитеља него само она која је насликана по византијским канонима и од посвећеног и достојног умјетника. „Икона је исто што и небеско виђење, и није исто [с њим]: то је линија која окружује виђење“ (Флоренски, 1979: 97). На дјелу је опет, видимо, Петровићево суштинско познавање устројства живота у цркви, а не разуздано пуштање машти на вољу.

„Тврдња Светог Теодора Студита усмерена је на парадокс: □ Невидљиво се види□. То значи да Невидљива Друга личност Свете Тројице, рођена из Невидљивог, постаје видљива нашим очима, односно да смо видели саму ипостас Друге личности Свете Тројице. Тако икона Христа не представља смо његову природу, већ и његову ипостас“ (Сендлер, 2009: 41).

Роман даје читав низ примјера оваквог разумјевања и интерпретирања светих слика. Опсада манастира приводи у црквене зидине стварну и духовну жеђ, али и тражи да се унутар људи пронађе снага како би се безнадица савладала. Монаси се окрећу фрескама и молитви.

„На више места у трпезарији, припрати и цркви беху живописане зделе, кондири, крчази и ино трпезно посуђе од печене земље, злата, бакра или прозирног стакла, до врха испуњено насликаним љескањем воде. На представи Крштења Христовог, текла је река Јордан, а на неколицини других беху рукописани извори снажног изданка, отом жустрим

¹³⁹ „У тој перспективи постаје јасно зашто за Цркву икона није просто сликарство или украс нити само литургијски сасуд, него живо присуство изображеног светитеља. Зато се целокупна евхаристијска заједница према њој односи ништа мање него као према самом изображеном светитељу, зато јој указује почасте које би се указивале светоме; упућује молитве које би се њему упућивале; преко икона шаље се верницима благодат, коју би могао да да сам Христос, лично или преко светитеља. Икона, дакле, изражава пре свега лични однос светитеља према Богу Оцу, остварену кроз Христа. Тај однос који је започет у Литургији наћи ће своје испуњење у есхатону. То је однос у који је сваки верник позван да уђе преко поклоњења светим иконама, од момента када учествује у светој Литургији“ (Склирис, 1992: 223–224).

потезима зографове четкице, таласа очешљаних на бистре коврце. Не рачунајући две скромне ведрине, претходне вечери захваћене из зденца, била је то сва вода којом је манастир располагао једанаестог дана. Како год да се пије, брзим или спорим гутљајима, без сумње недовољно. Не само за братство, браниоце и бројне нејаке, који су у вису нашли уточиште, већ и за благо што се из стаја јављало жедном риком.

Игуман Григорије је одредио сталну молитву пред сваком живописаном водом, макар се она налазила и у најмањој купици, незнатне запремине. Истина, још на јутрењу, уз благородни осмех св. Ане, живо је потекао млаз из насликаног бокала са представе Рођења Богородице. Међутим, не више од онога колико је бокал стварно и хватао. Дакле, тек да примири плач младенаца, пригаси ватру болесних и развећа жељу свих других да сквасе болно испуцале уснице“ (Петровић, 2004: 123).

Уочавамо изнова како писац у своје дјело упиће спиритуалну и живућу природу фреске. Вода изображена на фрескама јесте духовна вода која манастиру недостаје, али и стварна животодавна течност, која одиста постоји на мјесту изображења, и гаси жеђ опкољених невољника.

Сличан је и примјер након „успећа“ манастира.

„Црква се у ваздуху благо љуљала, попут детиње бешике. Пукотине на малтеру су се целиле, пламенови воштаница усправљали, светлост се јатила под куполом, насликани Пантократор је подигнутом десницом благосиљао окупљене. У часцима потпуне тишине, одозго се чуло како складно шуште пера многоочимих херувима, живописаних на своду, у близини Сведржитеља“ (Петровић, 2004: 67).

Сведржитељ заиста благосиља присутно братство, а херувими, такође одиста постоје на мјесту изображења као племенити сужитељи манастирског братства. Својим изображеним присуством они су видљива слика своје невидљиве присутности и саучесници у манастирском животу.

На крају истаћи ћемо још једну битну чињеницу која је из фрескосликарства средњег вијека складно мјесто постојања пронашла у двадесетовјековном српском роману. Ријеч је о Петровићевом потенцирању пресудне важности како ријечи тако и свете слике

за очување цијеле нације и аналогијом која између њих постоји. Спознајући опасност која придлази манастиру, братија здушно покушава да сачува како литургијске текстове тако и боје из којих треба да никне будући светитељски лик.

„Под будним оком еклесијара, појци су склањали расуте тропаре и кондаке међу листове књига. У ниши северне певнице икос! Ниже куполе кружи готово пола октоиха. Ено, у јужној певници целе Азбучне молитве од Константина Презвитера! У бруј прво увијте! Грехота је да се штогод распе! Полако, лагано са стиховима!

Иконописци су затварали своје речне шкољке са бојама, пажљиво их одлагали у скривницу, скупа са четкама и цртаћим угљеном од миртиног дрвета. Да се боје не осуше сваку су љуштурицу посебно обавијали свеже узабраним поточним травама. Нашло се ту за читаву дугу прелива – белила, црвљенца, чивита, жућенице, чернила, цингијара, азура, киноара, прзелени, мора, омпре и гримиза“ (Петровић, 2004: 54).

Такав аналоган однос свете ријечи и иконе, познат је код исихаста који су у имену Божјем видјели самог Бога. Пажљиво, скоро култно одношење према ријечи преноси се и на слику, односно боје од којих настаје. Тако боја није тек обично средство украшавања већ саставни дио језика којим се настоји представити Божја суштина и објаснити узвишено (Сендлер, 2009). Отуд толики труд жичких монаха да се боје и српске ријечи очувају; њихови животи су одавно прежалени, наслиједству је потребно оставити свијест о националном постојању и значењу.

Увођење *интерсемиотичких*¹⁴⁰ цитата у текстуално плетиво романа доприноси онеобичавању текста, али на један другачији начин него што је то био случај са илуминативном цитатношћу Даниловог *Зборника* код описивања Драгутиновог лика. Лик Милутинов може бити схваћен и без познавања средњовјековних фресака, али упућеност у поступке средњовјековног сликарства, којима се користио писац, доприноси потпунијем разумјевању романа.

„Književnost ponekad preuzima od drugih medija bilo materijale, bilo postupke, bilo opet gotova značenja. Cilj je takvoga preuzimanja u nekim slučajevima da se književni izraz

¹⁴⁰ „PT [podtekst] pripada drugim umjetnostima, pa se citatni suodnos uspostavlja na relaciji književnost-slikarstvo ili obratno“ (Oraić-Tolić, 1990: 21).

inovira, uz pretpostavku da je upravo literarnost glavna kvaliteta koju pisac želi ostvariti i koju čitatelj u djelu očekuje. U drugim slučajevima takva se relacija uspostavlja zato što se smatra da književnost i drugi mediji teže postizanju istih ciljeva, a da drugi mediji te ciljeve dosežu bolje nego književnost: vjeruje se, naprimjer, da književnost teži spoznaji kao vrhunskoj vrijednosti, pa, budući da filozofija tu svrhu ostvaruje bolje od literature, književna djela posežu za sredstvima i postupcima karakterističnim za tu filozofiju. Mediji s kojima književnost uspostavlja intermedijalnu relaciju mogu biti bilo umjetnički bilo neumjetnički“ (Pavličić, 1988: 171).

Средњовјековне фреске су тако формирале архислику која је Петровићу служила као портретна основа за стварање Милутиновог лика, али су, још више, служиле као примјер за специфичну зографску „обраду материјала“. Захваљујући фрескосликарству, преко унутарњег посматрача у икониčnoј *обрнутој перспективи*, ствара се и унутрашња позиција романескног наратора Данила Другог. То је позиција која приповједачу омогућава да свој лик формира у оштром контрасту према његовом житијском изворнику. Осим тога, икона као „одсјај Божје стварности“ (Сендлер, 2009: 15), на више начина, мотивски и идејно, уграђена је у *Опсаду*. Својом вишњом, духовном природом фреске су неодвојив дио манастирског литургијског живота и као такви „иконични цитати“ дио су структуре Петровићевог романа.

Из анализе *историјских* ликова романа можемо закључити: ако је Данило Други као писац Петровићевим романом књижевно рехабилитован, Драгутин ревалоризован као књижевни и историјски јунак, лик Милутинов је по први пут критички и иронијски сагледан. По свом слијеђењу и урањању у библијски текст писац недвосмислено показује своју духовну, византијску опредјељеност, међутим, цитатна полемика коју успоставља са средњовјековном књижевношћу, такође пониклом из библијског штива, представља га као човјека нашег доба. Тај културни судар византијског и савременог свијета литерарно је поприште романа *Опсада цркве Св. Спаса*.

III *Опсада* и XX вијек

Док је у претходна два дијела дисертације роман *Опсада цркве Св. Спаса* посматран у контексту *Библије* и средњовјековне књижевности, у трећем и последњем дијелу се из поменутог контекста поглед пружа ка савременој књижевности. Указаћемо, дакле, на који начин преко библијског, односно средњовјековног подтекста *Опсада* успоставља интертекстуалне везе са књижевношћу двадесетог вијека. Релације *Опсаде* и средњовјековне књижевности окончали смо анализирањем историјских ликова, архиепископа Данила и краљева Драгутина и Милутина. Овдје ћемо проучавати два неисторијска лика, ликове Андрије Скадранина и Блашка, односно два литерарна типа – нечастивог и јуродивог, који се појављују у различитим временима романа. Та кружна обновљивост ликова и догађаја образложена кроз *повијест* о прашчаницима Св. Петра, а утемељена у литургијском доживљају времена¹⁴¹, нарочито је потцртана двојицом ових типских литерарних јунака.

Кнез овог свијета у три српска романа

Тако се, у романескном тексту као језичком организму, почев од централних жила куцавица, па затим капиларним путевима, грана и шири приповедање које захваљујући дубини маште и динамичкој разноликости прозног вокабулара Горана Петровића добија снагу архиприче, свеприче, праприче. А такве приче су, увек и непогрешиво, приче о добру и о злу, о Богу и ђаволу.

(Михајло Пантић)

¹⁴¹ „Ритам литургијског склада има, очигледно, више слојева, ступњева или кругова. Неоплатонска идеја вечног кружења као да је овде највише и дошла до изражаја, мада и ту са другим садржајем. Свеколики се литургијски живот у византијском свету збива у циклусима и круговима“ (Богдановић, 1997: 267).

Нечастиви је један од најчешћих конвенционалних књижевних антијунака. Његовим дјеловањем, свакад усмјереним ка нарушењу Божије хармоније, ремети се устаљени поредак догађаја, радња се усложњава заплетом, ствара се антагонизам између сила добра и зла, књижевни сиже хрли разобличењу свог антихероја и коначном разријешењу које обично није са очекиваним крајем. Једноставније речено, његовим упливом у радњу се уводи неопходна напетост која читаоца везује за књигу и психолошки га оприједјељује. Потреба да се зло представи, објасни и победи стара је колико и човјечанство. Најдревније представе нечастивог потичу из *Старог завјета* од змије из *Књиге постања*, преко Господњег прекорјевања народа јер приноси жртве ђаволима (3 *Мој.* 17, 7, 5 *Мој.* глава 32, 17), док вјероватно најенигматичнија улога коју сатана има у Библији, али и уопште у књижевности, јесте она из *Књиге о Јову* гдје се он указује као Богу подређени који с Господњим допуштењем праведном Јову чини многа зла.

У *Новом* му се пак *завјету* посвећује знатно већа пажња. Сви јеванђелисти пишу о моћи Исуса Христа да лијечи болесне и изгони зле духове¹⁴², а исти дар имају и његови ученици¹⁴³. Најбројнији примјери новозавјетних чуда посвећени су управо борби са ђаволом и нечистим силама. Једна од најважнијих епизода из Христовог живота јесте неуспјешно сотонино кушање Исуса у пустињи¹⁴⁴. Саборне посланице апостола носе бројна упозорења на дјеловања и кушње нечастивог. Са *Откривењем Јовановим*

¹⁴² „А и ђаволи излажаху из многих вичући и говорећи: Ти си Христос Син Божји“ (*Лука*, 4, 41).

¹⁴³ „Сазвавши, пак, дванаесторицу даде им силу и власт над свим ђаволима, да исцељују од болести (*Лука*, 9, 1).

¹⁴⁴ „Тада Исуса одведе Дух у пустињу да га ђаво куша. И постивши се дана четрдесет и ноћи четрдесет, напошљетку огладње. И приступи к њему кушач и рече: ако си син Божиј, реци да камење ово хљебови постану. А он одговори и рече: писано је: не живи човјек о самом хљебу, но о свакој ријечи која излази из уста Божијих. Тада одведе га ђаво у свети град и постави га наврх цркве; Па му рече: ако си син Божиј, скочи доље, јер у писму стоји да ће анђелима својим заповиједити за тебе, и узеће те на руке, да гдје не запнеш за камен ногом својом. А Исус рече њему: али и то стоји написано: немој кушати Господа Бога својега. Опет узе га ђаво и одведе на гору врло високу, и показа му сва царства овога свијета и славу њихову; И рече му: све ово даћу теби ако паднеш и поклониш ми се. Тада рече њему Исус: иди од мене, сотоно; јер стоји написано: Господу Богу својему поклањај се и њему јединоме служи. Тада остави га ђаво, и гле, анђели приступише и служашу му“ (*Јеванђеље по Матеју*, 4, 1-11).

пројављује се и улога Антихриста као Исусове антитезе и моћног вође сила зла. Његовим скончањем се завршава историја и улази у вјечност¹⁴⁵ (Emmerson, 1981: 19).

У Библији нечастиви ниједном није дат са физичким описом. Није познато како изгледа, али је његово зломислено дјеловање сасвим извјесно и јасно. У таквом виду се, очекивано, преноси и у средњовјековну књижевност. Углавном се „слика као безобличје и недостатак Светлости јер нема општење – заједницу са Богом (извором светлости и сваког смисла)“¹⁴⁶. То је сасвим у складу са учењем Псеудо-Ареопагита по коме, зависно од степена уподобљења Богу, од духовне хијерархије, зависи и обасјање божанским енергијама. Нечастиви се налази на дну те љествице, па стога до њега не допиру зраци Господњег исијавања, он се налази у потпуном отпадништву и крајњој тами.

Ипак, са средњовјековном књижевношћу, првенствено житијима светитеља и владара, јавља се тежња да се лик ђавола подробније опише; нешто због стицања потпуније представе о највећем непријатељу човјечанства, а више због дидактичког изазивања страве код читалаца или слушалаца и предупријеђења гријеха. Један од најупечатљивијих описа нечастивог, познатог нам из средњовјековне књижевности, јесте из *Житија преподобног оца нашега Василија Новог* у коме се налази и запис о проласку ваздушних митарстава блажене Теодоре. Теодорина душа, по свом изласку из тијела, прелази бројне „царинарнице“ на којима је за гријехе испитују различити ђаволи. Описују се црних лица и очију црвених и сјајних „као жеравице“ са гласовима различитих дивљих животиња, устремљени на монахињу која се растаје са овоземаљским животом. Овај опис преноси се и на друге слике из житија са настојањем да се у свом негативитету и ружноћи продуби до крајњих граница. Упадљив је стога опис кнеза митарства блуда, у коме се нарочита пажња посвећује његовој одјећи.

„Кнез овог митарства сеђаше на свом престолу, обучен у гадну и смрдљиву одећу, пеном крвавом оквашену, којом се он горђаше као царском порфиром“ (*Житије преподобног оца нашега Василија Новог и опис о проласку ваздушних митарстава блажене Теодоре*, 1931: 50–51).

¹⁴⁵ “И збачена би аждаха велика, стара змија, која се зове ђаво и сотона, која вара сав васиони свет, и збачена би на земљу, и анђели њени збачени бише с њом“ (Откр, 12, 9).

¹⁴⁶ Захваљујем се на овом запажању презвитеру Жељку Латиновићу (мејл од 19. 6. 2013.).

У истом житију је читав низ сличних представа које указују како је средњовјековни човјек видео зло, гријех и ружноћу.

У оригиналној старој српској књижевности, ипак нема „физичког описа“ нечастивог, највише из разлога јер се он никада и није замишљао као физичко биће. Изузетак јесте *Житије светог Петра Кориншког* списаног Теодосијем у којем је враг представљен као змија, глас светитељеве сестре, „као велики облак гавранова и у обличју свакаквих звери“¹⁴⁷. Но, то је тек изузетак који потврђује правило. Како ову ситуацију преко дубинске психологије објашњава Јеротић: „Пре свега, није више могло бити јасно да ли човек који се бори са демонима, па се са њима сусретне, среће исцерено лице и извитоперен глас свога сопственог несвесног, потиснутог и угњетаваног, или је то лице и глас самог слуге □ кнеза овог света □ који је дошао да га посети, уплаши и разоружа (Јеротић, 1971: 403). Српски се средњовјековни писци, описујући нечастивог, користе називима *ђаво* или *сотона*, које подробније описују преко припадајућих им епитета или путем еуфемизама (*нечастиви, злочелник, пакосник, змија, бес, губитељ...*). У житијима писци показују разноврсност епитета уз *ђавоље* име, али и они су дати са циљем да представе вражију духовну биједу и мржњу према човјеку, а не његову спољашњост. Такви су примјери „свеубилачки *ђаво*“ (Стефан Првовенчани, 1970: 75), „кукољ лукавога и одвратнога *ђавола*“ (Стефан Првовенчани, 1970: 83), „непријатељски *ђаво*“ (Стефан Првовенчани, 1970: 112), „свегубитеља старога *ђавола*“ (Данилов Ученик, 1970: 43). Често се представља и односним реченицама као што су: „*ђаво* који увек мрзи добро“ (Цамблук, 1970: 131) или метафорама у којима га видимо као „отпадника од славе божје“ (Стефан Првовенчани, 1970: 84) или као „ненависника свакога добра и погубника рода људскога“ (Данилов Ученик, 1970: 43); препознаје се и као „злочелник и пакосник добру“ (Стефан Душан, 1970: 96). Његовим зломисленим наговором објашњавају се ратни сукоби које изазивају страни владари или се његовим упливом даје нека врста оправдања за погрешна

¹⁴⁷ „Змија се не усуђиваше да изађе пред очи преподобнога, него у својој пештери дан и ноћ непрестано јаросна шишташе, и шиштањем буку и страх велик изазивајући узнемираваше преподобнога. А беси путем маштарија страховити клопот творећи и по ноћи вичући често нападаху на њ. Час долажаху као да вуку са собом ону змију, која разјапљиваше чељусти своје а они говораху да га прождере...“ (Теодосије, 1981: 657). „Једнога дана, тако, усред дана као велики облак гавранова и у обличју свакаквих звери сакупивши се дођоше на светога. Звери са риком и као да ће га прождрети јављаху се, а гавранови као да ће му ископати зенице очију његових у пештеру се залетаху“ (Теодосије, 1981: 661).

дјела Немањића. Све то доприноси темељнијем спознању његове огријеховљене суштине, али читаоца не доводи нимало ближе препознавању његове спољашњости.

Простор за себе ту налази народна књижевност, која нечастивог приземљује са пиједастала неумољивог принца таме дарујући му низ антропоморфних особина. Управо ту је наш усмени стваралац пустио машти на вољу, на нечастивог је пренио низ одлика преузетих од старих словенских божанстава, што је и разлог да се његов лик тако дубоко и разноврсно укоријенио у нашу народну баштину. Чајкановић указује како је управо црква, немоћна да уништи старо врховно божанство, све његове функције пренијела на непоменика (Чајкановић, 1973: 400), „тако да је ђаво примио у себе, асимиловао себи, многобројна и врло различита бића из старе религије и митова, и постао нешто сасвим друго него што је био, некада, у најранијем хришћанству [...]. У народним веровањима европских хришћана није он ни онако моћан, ни онако безусловно зао какав је био у Новом завету. Све је то довољан је разлог за уверење да се кроз веровања и традицију о ђаволу могу назрети и евентуално реконструисати бића из старе религије“ (Исто, 1973: 399).

Анализујући лик Андрије Скадранина, нечастивог из романа *Опсада цркве Св. Спаса*, указаћемо на дубоке текстуалне везе које успоставља са средњовјековном и народном књижевношћу. Но, будући да је докторат замишљен као научни модел интертекстуалне методологије у настави, овај књижевни палимпсест усложњавамо релацијама које наш антијунак, преко традиционалног подтекста, успоставља са књижевношћу двадесетог вијека и романима *Хазарски речник* Милорада Павића и *Страх и његов слуга* Мирјане Новаковић¹⁴⁸. Тако се непомеников лик, огледнут у „две усмене традиције“, како би рекао Павић, *византијској и народној* (Šomlo, 1990), бескрајно умножава и преноси од *Опсаде* ка другим романима. Можда је то и једини начин да се преко различитих психа и одраза унеколико прозре његова варљива личност.

Nomen (non) est omen

¹⁴⁸ Компарацију Андрије Скадранина са ђаволом из романа *Страх и његов слуга* Мирјане Новаковић спровели смо у раду *Кнез овог свијета у два српска романа*, објављеном 2011. године у часопису *Норма*, vol. 16, бр. 1, стр. 21-30.

Андрија Скадранин само је један од назива за нечастивог у роману *Опсада цркве Св. Спаса* Горана Петровића.

„Како и где је путовао, да му не штети пословима, мењао је веру и говор – већ према обичајима. Тешко да је и он сам памтио колико пута се покрстио, колико пута је ступао у окриље Западне или Источне стране, а још је даље заборавио – са које су од ових страна његови старином. Једно је, опет, било сигурно, из Скадра није био родом, тамо су га знали као Андрију Пераштанина, у Перасту као Андрију из Призрена, у Призрену су мислили да је из Стона, и тако, уз друмове, гредом“ (Петровић, 2004: 56).

Но, то су тек нека од његових имена и лица што је типично за представу ђавола за кога Чајкановић и каже да од свих демона има највише имена (Чајкановић, 1994). Препознајемо га и у прошловјековној причи када 1913. године дође у Београд као

„трговац од чувења, по образовању архитекта уважени Андреас фон Нахт. (Што није било сасвим поуздано, јер су у Вијени мислили да је из Баден-Бадена, у коцкарницама Баден-Бадена су га знали као расипног угарског барона Андраша, а једног лета на Балатону, неки сушчави српски поет, препознао га је као □ пљунутог□ Андрејевића, потомка оног једног јединог Андрејевића што је пре више од двеста година, уз Витешки крст Марије Терезије, пристао да свако друго годишње доба буде католик и на тој разлици временом стекао баснослован иметак“ (Петровић, 2004: 198–199).

Најважнија његова улога смјештена је у период опсаде манастира Жиче, у вријеме Милутинове владавине, гдје ће његово дјеловање бити и пресудно. Једноставно је уочити како сва имена, којима се користи и под којима га знају, у себи имају коријен од грчке ријечи *ανδράς* (*andrás*), у ужем значењу мушкарац, а у ширем човек, људина, или човек виталне снаге. Тако пишчева иронија одабиром ових имена постаје до крајње мјере заострена јер је највећи људски противник именован својом жртвом (Токин, 2010: 31). Носећи та имена и непрестано зломислено творећи, он као да уз подсмјех поручује човјечанству оно познато – „све што је људско није ми страно“.

Његовог сабрата и антипода представља креација Мирјане Новаковић.

У роману *Страх и његов слуга* главна прича се плете око истраге коју спроводи аустроугарска комисија на београдском двору регента Александра Виртембершког и принцезе Марије Августе Турн и Таксис, хтијући да испита гласине о појави вампира у Србији. Своју „приватну“ истрагу спроводи и сам ђаво, јер би присуство вампира значило да се Судњи дан незауоставно приближио што он по сваку цијену жели да спријечи. Роман је писан у два гласа – један припада ђаволу, а други принцези Марији Августи чиме је виђење истих догађаја обогаћено двјема перспективама.

Ђаво из романа није прецизно именован. Слуга Новак који га прати зове га господарем, док се он сам, слично Андрији, различито представља. „А ја сам гроф Ото фон Хаузбург, даљи рођак Његовог царског величанства“ (Новаковић, 2005: 12) или „Ја сам бољар Михаил Фјодорович Толстојевски – било ми је посебно задовољство да се представим“ (Новаковић, 2005: 14). Ипак, његов истински лик понеко успјева да прозре већ у први мах. Тако, реагује регент спазивши га први пут. „Гледао ме је дуго и онда рекао: – Ти си ђаво лично!“ (Новаковић, 2005: 50). Цијели роман је, као што смо већ напоменули, писан у два гласа – ђавољем и принцезином. Он, разумљиво, говорећи у првом лицу не именује самог себе док, са друге стране, принцеза не вјерује у његову сатанску природу. Тако је Новаковићева овај лик створила сходно његовим фолклорним прецима – попут нечастивог из народних приповједака, он нема право име (изузев имена за које и читаоци знају да су лажна, употријебљена у корист његових циљева). Са подтекстом из народне књижевности он се у више наврата на различите начине поиграва. „Народне умотворине су чак и мени занимљиве. Чуо сам ја све оне приче о Светом Сави и мени, и о мени и мом шегрту. Слаба вајда од тога за приповедаче који ме не воле – ја само у причама могу да испаднем глуп. Светог Саву нисам никад ни срео, шегрта нисам никад упослио. Имао сам само слуге, као што и сада имам слугу“ (Новаковић, 2005: 45–46).

Најсложеније представе нечастивог је свакако дао Милорад Павић, па у *Хазарском речнику* постоје три ђавола који припадају трима религијама – хришћанству, јудаизму и исламу. Како објашњава један од препознатих палих анђела, Никон Севаст:

„Јер, као што је небо над нама подељено између Јехове, Алаха и Бога оца, тако је подељено и подземље између Асмодеја, Иблиса и Сотоне“ (Павић, 1996: 59).

И потом додаје:

„Чујте, дакле, што не знате. Три реке античког света мртвих – Ахеронт, Пирифлегетон и Коцит припадају данас подземљима ислама, јудаизма и хришћанства; оне теку делећи три пакла – Гехену, Хад и ледени пакао мухамеданаца, испод негдашње хазарске земље. И ту се сучељавају на тој тремећи три света мртвих: Сотонина огњена држава с девет кругова хришћанског Хада, с Луциферовим престолом и заставама пакленог цара; исламско подземље с Иблисовим царством ледених мука и Гебхурахово подручје с леве стране Храма, где седе хебрејски богови зла, пожуде и глади, Гехена у власти Асмодеја. Та три подземља се не мешају и границе међу њима извучене су гвозденим ралом и неће бити дозвољено никоме да их прелази. Додуше, ви та подземља погрешно замишљате, јер немате искуства. У јеврејском паклу, у држави анђела таме и греха Белијаала не горе, као што ви мислите, Јевреји. Тамо горе слични вама, све сами Арапи или хришћани. На исти начин у хришћанском паклу нема хришћана – тамо у огањ доспевају мухамеданци или они Давидове вере, док се у Иблисовом исламском мучилишту налазе све сами хришћани и Јевреји, а нема ни једног Турчина или Арапина“ (Павић, 1996: 61).

Према паклу коме припадају, своје улоге и у роману дијеле већ поменути Никон Севаст из хришћанског пакла, јеврејски враг Ефросинија Лукаревић и исламски шејтан Јабир Ибн Акшани. Интересантно је да, као што је случај са Андријом Скадранином, и овдје су имена два антијунака изведена из грчког језика – Севаст потиче од ријечи *σεβασμός* (*sevasmós*) што значи „поштовање“, док је ријетко грчко име Ефросинија изведено од именице *εφροσύνη* (*efrosini*), у значењу „радост“. Разлог оваквом именовању Никона Севаста проналазимо у епизоди о сликању. Као протомајстор манастира Никоља, зографисао је лијепе, али слике које се „некако нису могле упамтити“¹⁴⁹, све док му арханђел Гаврило није одговорио на молитву и поручио да четкицу за сликање из лијеве премјести у десну руку. Након тога његове слике су постале надалеко чувене и памтиле су се за читав живот. Но, Никону то није био довољно и занио се грешном мишљу да се врати својој лијевој руци јер ће њоме сликати боље. Било је то коначно опредјељење за

¹⁴⁹ „Оно што није од овога света не може се упамтити, не држи се у сећању ни колико прогутан чиков у патки“ (Павић, 1996: 328).

Сатану¹⁵⁰. Одмах се појавило много иконописаца са истим и већим даром и он више није представљао недостижни узор. То Севаст коме је било потребно дивљење и поштовање није то могао да издржи. „Шта ће ми да будем иконописац као сви остали? Сад свако може да наслика што и ја...“ (Павић, 1996: 85). Након тога он се једноставно заувјек оставља сликања. Тако се добија и објашњење за именовање Севаста који из сопствене вражије гордости има потребу да буде уважен и поштован, другачији и бољи од свих. Са друге стране, присутна је и неизбјежна постмодернистичка иронија јер *Поштовани* никако не смије бити ђаво.

Дубровачка вјештица, Ефросинија Лукаревић, сходно свом имену радује се овоземаљском животу и ужива у њему. Лијепа је госпа била знаменита „са свог слободног владања“, „као омађијана“ је посјећивала маскерате и љубовала са Јеврејином Самуелом Коеном. Како сама изриче: „Ја сам ђаво, име ми је сан. Долазим из хебрејског пакла, из Гехене, седиште ми је с леве стране Храма, међу духовима зла, пород сам Гебхураха уз којег иде запис: □atque hinc in illo creata est Gehenna□. Ја сам прва Ева, зовем се Лилит, знала сам име Јехове и посвађала сам се с Њиме. Отада летим у Његовој сенци између седмосмислених значења Торе“ (Павић, 1996: 239–240). У овом кратком исказу Павић се дотакао низа јудејских вјеровања везаних за женског демона зла. По томе предању Лилит је заиста била прва Адамова жена и разишла се са њим јер му је оспоравала право на првенство. Бог ју је преко својих анђела покушао да врати Адаму, а када је то одбила, проклета је многобројном и сталном смрћу своје дјеце (свакога дана је требало да умре стотину њених синова). Но, због престроге казне добила је моћ над Евином новорођенчади. Био је то сурови начин на који се светила својој супарници. Упознавши Самаела, господара палих анђела, настанила се са њим у долини Јеханум, Гехени (Брил, 1993: 98–99). Тако се у Самуелу Коену, Јеврејину „црвених очију, с једним седим брком упркос младости“ (Павић, 1996: 232) препознаје архетипски одјек господара одметнутих анђела, чему доприносе његове наглашене демонске особине.

У *Старом завјету* се Лилит помиње само једном и то у већ неколико пута спомињаној *Књизи пророка Исаије*, али је преводиоци не именују сваки пут (Брил, 1993:

¹⁵⁰ „Тада ће рећи и онима што Му стоје с леве стране: Идите од мене проклети у огањ вечни приправљен ђаволу и анђелима његовим“ (*Мат*, 25, 41.).

79). У Даничићевом преводу спорни стих би гласио: „И сретаће се дивље звијери с буљинама, сатири ће се довиквати, ондје ће се населити вјештице и наћи почивалиште“ (*Иса*, 34, 14), гдје је њено име замијењено са „вјештица“. У руском Синодовом преводу умјесто Лилит налазимо *ноћно привиђење*¹⁵¹, слично хрватском Шарићевом преводу гдје се назива *ноћним створењем*¹⁵². Међутим, други хрватски превод (Duda-Fučak) Лилит именује¹⁵³, као и један од енглеских превода¹⁵⁴ (New Revised Standard V), док се у следећем енглеском преводу¹⁵⁵ (Modern King James V.) назива совом или буљином. Навели смо ове разлике у текстовима јер на занимљив начин указују на демонску природу прве Адамове жене, откривену у различитим језицима и културама на другачије, разноврсне начине. Лилит је загонетно отјелотворење ноћи, тајанствена утвара која ће са Павићем у свом постмодерном литерарном животу добити и низ нових демонских особина.

Јабир Ибн Акшани, шејтан исламског подземља своје име носи из арапског језика. Према *Курану*, створен је од ватре и зато је сматрао да је бољи од Адема који је начињен од праха земаљског што је довело до његовог раскола са Богом; управо он је навео Адема да проба забрањено воће. На своје куранско поријекло се осврће и сам Акшани у *Хазарском речнику*:

„Да се послужимо познатим чињеницама. Оним најпознатијим, које зна сваки читач *Курана*. Ја сам, као и остали шејтани, начињен од ватре, ти од блата. Ја немам друге снаге сем оне коју сам у тебе улио и коју из тебе узимам. Јер у истини се може наћи само оно што се у њу ставило. Али, то нипошто није мало – у истини има места за све. Ви, људи, на небу ћете се прометнути у шта хоћете, ако се домогнете раја, али сте зато на земљи заточени све време у један исти облик, у оно што сте рођењем изградили. Ми,

¹⁵¹ И звери пустыни будут встречаться с дикими кошками, и лешие будут перекликаться один с другим; там будет отдыхать ночное привидение и находить себе покой“ (*Исаии*, 34, 14).

¹⁵² „Тамо ће се сретати маčke и пси divљи, јарци ће дозивати један другог; ноћна створења се тамо састају и налазе себи почивалиште“ (*Изаја*, 14, 34)

¹⁵³ „Ондје ће се сретат divље маčke с хијенама, јарци ће дозивати један другог; ондје ће се одмарати Лилит на њав почивалиште“ (*Изаја*, 14, 34).

¹⁵⁴ “Wildcats shall meet with hyenas, goat-demons shall call to each other; there too Lilith shall repose, and find a place to rest” (*Isaiah*, 34,14).

¹⁵⁵ “The wild beasts of the desert shall also meet with the howling beasts; and the shaggy goat shall cry to his fellow. The screech owl also shall rest there, and find for herself a place of rest“ (*Isaiah*, 34, 14).

обрнуто, на земљи узимамо облик који желимо и мењамо га по нахођењу, али чим пређемо Кевсер, рајску реку, остајемо на небу заувек осуђени да будемо шејтани, оно што и јесмо. Али наше порекло од ватре чини да наше сећање не може сасвим да избледи, као ваше, замешано у глину. И ту је суштинска разлика између мене као шејтана и тебе као човека. Алах је тебе створио обема рукама, мене само једном, али је мој сој шејтана настао пре твога људског соја“ (Павић, 1996: 177–178).

Ни ђаво није тако црн као што се чини

Андрија Скадранин задржава многа од обиљежја древног врага, али, сходно времену у којем живи, успјешно се прилагођава и при том не прикрива своју стварну природу. Његово лице, с једне стране самосвојно и јединствено, са друге је немогуће подробно и тачно описати што је опште мјесто код приказивања нечастивог. „Лице му се састојало од свежња упечатљивих црта, но ни крупнооки Ананије, зачињавац манастирских књига, није умео да понови одлике његовог лика“ (Петровић, 2004: 56). Ташт и самољубив (а гордост зачиње све гријехе), нарочиту пажњу је поклањао свом одијевању које је још једна потврда да умјереност никада није била једна од његових особина. „Гиздао се чудно, вас одевен у тешку чоху, имао је бар трипут више рукава од руку, о прекобројним пуцадима да се и не прича“ (Петровић, 2004: 56). Но, врхунац лицемјерја или боље рећи, поигравања са традиционалним текстуалним предлошком уочавамо у његовом незаобилазном асесоару. „Па опет - око врата је носио малену сушену тикву, попут неког убогог човека“ (Петровић, 2004: 56). Наиме, познато је да је сушена тиква била једно од сталних обиљежја Светог Саве, који је, уосталом, један од ликова нашег романа (Токин, 2010: 31). Присвојивши овај светитељев атрибут Андрија Скадранин га, попут имена које носи, скрнави и извргава руглу. Уз то, овим предметом суптилно призива и народну пословицу - *ко с ђаволом тикве сади о главу му се лупају*. Да је то истина искусиће сви који су у роману имали посла са њиме. „Ходао је тешко, повлачећи ону ногу обувену у чизму са заденутим пером гаврана, не растајући се од једног дугачког штапа којим се помагао, па ипак, зачудо, ни у расквашеној земљи не остављајући трагове стопала“ (Петровић, 2004: 56). У овом кратком примјеру Петровић се мајсторски дотакао низа врагу припадајућих хтонских особина. Једно од најважнијих

обиљежја је управо његова хромост која потиче од папака којима се демони у црквено-фолклорном представљању служе умјесто ногу, али објашњење може да сеже још даље у прошлост. Чајкановић је у својој студији јасно показао како је хром и Дабог – древно словенско божанство (одатле и хроми Даба), и како од њега ову особину вуку и остала хтонична бића (Чајкановић, 1973). „Што је врло важно, и најстарији, најопаснији ђаво хром је (□ шантави враг□ [...]), а тај ђаво, као што смо већ видели и као што ћемо имати прилике још да видимо, један је од облика у којима је продужио да живи некадашњи наш велики хтонични бог“ (Чајкановић, 1973: 398). Гавраново перо ту је, опет, да призове мрачну симболику ове птице стално везане за несрећу у нашем народном, посебице епском памћењу, док је штап један од непоменикових неизбјежних магијских реквизита. Охол и „свезнајући“, каквог читалац и очекује, ни својим поступцима не изневјерава наша очекивања. „Зборио је углавном разметљиво, гурајући нос у све и свашта, али је у храм ступао ретко, некако би се увек успавао у време богослужења“ (Петровић, 2004: 56). Иако прилагођен времену у којем живи, његов лик се није превише измијенио ни у XX вијеку. Задржава скоро све своје реквизите само их унеколико мијења и другачије распоређује. У сљедећем опису модернизованог ђавола као углађеног господина може се назрети и Петровићева фаустовска инспирација.

„Свеједно, Бечлија је и као странац изазивао велику уочљивост, а када се томе дода орахов штап исцртан неразумљивим резама и писменима, монокл од мутнога стакла, једна пегава, сушена тиква међу кожним коферима, неуобичајено дугачки пешеви претоплог рендгота и гавраново перо, уместо сата заденуто у цепчић прслука, када се све то придода – није било сведока његове појаве који не би оболео од упале погледа“ (Петровић, 2004: 199).

Није се измијенило ни његово зломислено дјеловање које је, као и обично, усмјерено ка нарушавању устројства Божје творевине. Читалачку подозривост Андрија побуђује када као путник (а то је, такође, вјечито вражје занимање), навраћа у манастир Жича за вријеме Васкрса и дарује га са пет сребрењака. То само по себи и не би било нарочито чудно да дохијар Данило не примјећује како, шта год чинио са сребрењацима њих у кеси има, не пет или мање, него тридесет. Библијски подтекст се снажно указује и несрећних тридесет сребрењака уносе јасан и неизбјежан мотив издаје у цијелу причу.

Андрија Скадранин се јавља као негативни откупљивач људског рода јер дохијар новац, ипак, прихвата иако закључује да ту нису чиста посла. Након тога полако почиње пропаст манастира. Тиме се остварује још једна од улога прастарог ђавола – улога *лажног дародаваоца*. „У свом злокобном виду ђаво је цинични рушилац који или даје да би после све узео (митски шарлатан у свом најнесимпатичнијем виду), или уопште не даје ништа, него све одмах агресивно уништава. Овакав вид понашања сажет је у изреци □ Дошао ђаво по своје□“ (Ранчић, 1997: 60).

Мирјана Новаковић, изврће устаљену представу ђавола и свог јунака представља не као оног који изазива страх већ као изразито плашљивог човјека проклетог вјечношћу. Отуд и игра ријечима у наслову романа: страх је метафора за нечастивог, али и сам нечастиви је служитељ различитим страховима.

Његов изглед није једноставно упамтити (овом су се вражијом одликом упадљиво служила сва три писца), јер је све на њему осредње и обично. Исповједајући се неком тајанственом ислѣднику Марија Августа, односно принцепа Турн и Таксис, за нечастивог каже:

„Како је изгледао? Обично, сасвим обично. Средњег раста, смеђе косе и очију, без икаквих упадљивих телесних особина. Не, није храмао. Говорио је немачки без грешке, мада се осећало да му није матерњи, а, рекли су ми, и српски и мађарски. Знао и да је читао неке књиге на француском и енглеском. Не, није ми било сумњиво – штавише, сматрала сам тада како је то била ретка прилика да сретнем једног изузетно образованог човека“ (Новаковић, 2005: 58).

Иако посједује неке од типичних особина нечастивог (вјечити путник, охолост, знање језика..), уочавамо неподударење са устаљеним представљањем ђавола. Он се руга томе увријеженом мишљењу о своме изгледу бирајући на маскембалу управо образину самога себе из фолклорних и црквених сторија са неизбјежним црвеним плаштом. На тај начин он користи своје „најљепше лукавство“, како је изрекао још Бодлер, да нас убиједи у своје непостојање свједочећи о себи у најгротескнијем виду¹⁵⁶. „Сви мисле да се испод

¹⁵⁶ „Pretpostavimo na trenutak da je posrijedi đavlovo hotimično pritajivanje. Na prvi će pogled izgledati zaostao, mada je veoma vješt: *Sotona se skriva iza svoje vlastite slike*. Odabrao je da na sebe navuče groteskni privid što ga zasigurno čini bezopasnim u očima izobraženih. Jer, ako je Đavao uistinu crveni vrag naoružan velikim trozupcem,

образине налази нешто сасвим другачије. А они који не мисле уопште, они се радују мојој појави, баш онаквој каквом је описују попови“ (Новаковић, 2005: 75–76). Описујући костим који је носио на маскембалу скоро је увријеђен представом коју људи имају о њему. „Костим је, наравно, био црвене боје, назирао сам и стреласти реп, а образина је била такође црвена, са рошчићима и ружним зубима. А ја овако леп човек. Ето колико је хришћанство лажљиво“ (Новаковић, 2005: 71).

У *Хазарском речнику* „кнез овог свијета“, односно његова три пута умножена појавност, осликана је преко низа традиционалних мотива које писац доводи до гротеске. Код првог појављивања Никона Севаста наводи се да има само једну ноздрву и да „пиша репом, као сваки Сотона“ (Павић, 1996: 59). Овај опис се продубљује у њему посвећеној рјечничкој одредници.

„Постоји веровање да је под тим именом једно време на Морави у Овчарској клисури на Балкану живео Сотона. Био је необично питом, све је људе ословљавао својим сопственим именом и радио као протокалиграф манастира Никоља. Где год би сео, међутим, остављао је отисак два лица, а место репа имао нос“ (Павић, 1996: 78–79).

Павић користи читав низ фантастичко-гротескних слика како би представио ђавола хришћанског подземља. Но, поигравање са људским тијелом и његово изобличавање, тзв. „поступак асиметрије – најчешће претварање парних органа у непарне, а непарних у парне“ (Делић, 1991: 117), као карактеристичан пишчев поступак, остварен је низом ипак конвенционалних слика којима се нечастиви представљао у традицији.

„Đavo često deluje izobličeno i monstuožno, njegov spoljašnji izgled odaje njegovu unutrašnju rugobu. On je hrom zato što je pao sa nebesa; kolena su mu okrenuta natraške; na stomaku, kolenima ili stražnjici ima još jedno lice; on je slep; ima rogove i rep; ili nema nozdrva, ili ima samo jednu; nema obrva; iz raskolačenih očiju seva mu vatra; umesto nogu ima papke; oko sebe širi sumporni zadah; obrastao je čekinjastom crnom dlakom; ima nagrđena šišmišasta

или kozobradi i dugorepi faun iz pučkih legendi, tko bi se još pomučio da vjeruje u to, ili, štaviše, da izjavi kako ne vjeruje?“ (De Rougemont, 1991: 11).

krila. Na umetničkim slikama đavo je ličio na paganskog boga Pana – imao je rogove, papke, jareću dlaku, krasila ga je povelika nosina i pozamašan falus“ (Rascel, 1995: 112–113).

Према другом вјеровању, он није умро него је здерао и обукао кожу једног умрлог Турчина. „Зато су му из његових лепих турских очију вириле козје очи“ (Павић, 1996: 79). Вјешто се на овом мјесту Павић дотакао античког вјеровања у демонску предодређеност јарца (козе), која се преноси на *Стари завјет* преко жртвеног јарца или јарца „за гријех“ (посебно у *Четвртој књизи Мојсијевој*), а нарочито заштрава хришћанством¹⁵⁷. Подсјетимо да ријеч *Азazel*, којом се често именује нечастиви, значи јарац-бог (Шејнман, 1998: 17). У симболичком библијском кључу јарчеви и лијева страна представљају сљедбенике Сотонине, оне који су се одрекли Христа и које Син Божји на посљедњем суду није препознао као своје.

Сличан поступак уочавамо и код описивања шејтана Јабир Ибн Акшанија. Његова демонска природа представљена је, као и код Севаста, преко репа којим се, будући свирач, служио као једанаестим прстом.

„Ибн Акшани је и сам био веома вешт свирач. Записан је његов прстомет за једну песму, па се тако зна да је при свирању користио више од десет прстију. Био је наочит човек, није имао сенку и носио је плитке очи, као две изгажене барице“ (Павић, 1996: 136).

Интересантно је да су и Никон Севаст као и Акшани представљени као умјетници и то врсни у свом послу – први као зограф, а други свирач лаута. Овим се постмодерни текст дотиче народног вјеровања по коме је ђаво зналац бројних мајсторија, али и блискости Антихриста и умјетника, препознате у књижевности XX вијека¹⁵⁸.

Свакако најупечатљивији је опис јединог женског демона, изразите љепотице из породице дубровачких госпара, Ефросиније Лукаревић. Сатански биљег у њезином

¹⁵⁷ „И сабраће се пред Њим сви народи, и разлучиће их између себе као пастир што разлучује овце од јараца. И поставиће овце с десне стране себи, а јарце с леве“ (*Мат*, 25, 32–33).

¹⁵⁸ „Постоји легенда да ће Антихрист, када се буде појавио на земљи, стварати све што је и бог створио, само са већом вештином и са више савршенства. Његове пчеле неће имати жаоке и његово цвеће неће тако брзо венути као што вене ово у нашој природи. Тиме ће он намамити лакоме и лаковерне. Можда је уметник претеча Антихриста. Можда се хиљаде и хиљаде нас □ играмо Антихриста□, као што се деца, усред мира, играју рата“ (Андрић, 2005: 16).

случају односи се на по још један палац на рукама, али и низ других необичних појединости.

„Кад он уђе, госпођа Ефросинија је седела боса и плакала у своју косу. Пред њоме на трonoшцу стајао је опанак, у опанку мали хлеб, а у носу опанка горела је заденута воштаница. Испод косе виделе су се обнажене груди госпође Ефросиније које су имале, као да су очи, трепавице и обрве и из њих је капало некакво тамно млеко, као црни погледи. Рукама с по два палца ломила је комаде хлеба и спуштала их у крило. Када би се расквасили од суза и млека, бацала их је на под пред своје ноге, а те ноге уместо ноктију имале су на прстима зубе. Склопљених табана тим зубима је халапљиво жвакала бачену храну, али пошто није било могућности да је гута, сажвакани залогаји ваљали су се по прашини око ње...“ (Павић, 1996: 238–239).

Јован Делић указује како наведени опис представља *антитрпезу* и *светогрђе* (Делић, 1991). Гротеска је остварена у свом пуном замаху. Антитетичким, супротним описивањем општепознатих симбола од њихове стварне и уобичајене природе, деградирају се основни елементи човјечности – храна, мајчинство, вјера. Ефросинијине груди одликује неочекивана косматост (једна од уобичајених карактеристика демона), а тамним млијеком не храни се њезино потомство већ љубавник Самуел Коен. Демонски означеним рукама ломи хљеб, у хришћанској традицији свету насушну храну и тијело Христово, и баца га пред своје ноге. Њезина стопала, такође сатански обиљежена, са зубима умјесто ноктију, још су један моменат унижавања човјечијег тијела коришћењем упадљивог контрастовања – што је било горе, сада је доле; што је служило за храну, сада је у прашини. Уз све наведено, Ефросинија је, ипак, представљена као заводљива љепотица што само још више употпуњује гротексну Павићеву визију. Љепота у средњем вијеку, поготово на западу, често је била схватана као несумњиви вражији дар и разлог за скончање на ломачама бројног Евиног потомства.

Природа нечастивог

Андрија Скадранин доиста представља оваплоћено исконско зло. „Својим присуством и проласком кроз све фазе човечанства, зло обогаћено искуством развило се и напредовало, па тако овај негативни јунак постаје најбољи познавалац човека, свих

његових слабости и недостатака“ (Токин, 2010: 30). Све своје знање он и користи против човјека и у роману не постоји ниједан догађај у којем би заискрио неком позитивном особином. Ако и нема све уобичајене одлике оног ђавола из народних и црквених представа, он их има велики број и то сублимиране кроз призму постмодерног писца. Он је виђење зла од стране савременог човјека који своју данашњицу проживљава са наносима оног што (не)популарно волимо назвати традицијом.

За разлику од Андрије, ђаво из романа *Страх и његов слуга* јесте опозит свему ономе што знамо из устаљених представа нечастивог. Он је својим изгледом и понашањем много блискији човјеку са којим дијели његове страхове и недоумице и не посједује никакве натприродне моћи. Скоро да је увријеђен представом коју људи имају о њему.

„Јасно је да они греше већ зато што верују да сам ја само зло и да у мени ничег другог нема. А не схватају, глупаци: да сам ја сушто зло, ја бих онда био Бог. Јер Бог је Бог зато да буде само добро, а то је исто као и само зло. Бог је Бог зато што је само једно и зато што нема ничег другог. Сви ми остали, од анђела, преко људи, до мене, мешани смо од добра и зла. Сад, ко има чега више, друга је ствар“ (Новаковић, 2005: 41).

Његов исказ повезује и ово дјело са теолошком литературом Дионисија Ареопагита по којој свијет није потпуно зао и доброта је много претежнија и темељнија. Ђаволова природа је, будући да је створио Бог, добра, али он својевољно одлази од доброте и „креће се ка лишености“, „ка нестварности сопствених себичних жеља“ (Russel, 1995). Дионисијеву философију преузима и разрађује Николај Берђајев и вјероватно је наша списатељица упознаје овим посредним путем¹⁵⁹.

Уз то, један од јунака, Турн и Валсасина, обраћајући се нечастивом изриче: „Дионисије Ареопагит каже да у самом срцу светлости постоји увек чворна тачка која представља тачку божанственог мрака. Без те тачке сушта светлост била би чиста тама. А

¹⁵⁹ „Може се чак рећи да је ђаво неутралан. Погрешно је мислити да је ђаво пол супротан Богу. Богу супротан пол је Бог сам, друго Божије лице – крајности се додирују. Ђаво, кнез овог света, скрива се у неутралном“ (Берђајев, 2002: 178).

та тачка, то сте ви“ (Новаковић, 2005: 187). Тако је на различите начине теологија овог јелинског теолога уткана и у овај роман о ђаволу¹⁶⁰.

Да Новаковићкин нечастиви није сушто зло боље од било чега свједочи његово понашање. Уплашен појавом вампира, чији долазак представља несумњиву близину страшног суда, он показује чисто људски, пренаглашени кукавичлук. Без икаквих натприродних моћи, он истински страхује за сопствени живот. Он се боји не само вампира него и разбојника, хајдука и људи уопште. Представљен је попут обијесног, богатог и размаженог властелинчића, који осим новца не посједује никакве друге моћи и способности. Спреман је на све могуће мјере предострожности не би ли се заштитио од вампира па о врат вјеша бијели лук, а одмах затим, на наговор слуге и најснажнији хришћански симбол – крст. Овим поступком, његов лик је деконструисан и хиљадама миља удаљен од устаљених представа о нечастивом у књижевности. И у роману *Опсада цркве Св. Спаса*, такође, имамо мотив заштите бијелим луком, али супротан оном који смо уочили у роману *Страх и његов слуга*. Док се код Мирјане Новаковић нечастиви комично покушавао на овај начин сачувати неповријеђен, овдје то исто покушава воденичар Добреч, али од зла Андрије Скадранина! Но његова заштита није имала никаквог значаја пред Андријиним силом. „Из клупка устаде и млинар, али некако сав промењен, као без људске својине. Само час пре о његовом врату венац од белог лука се сам од себе расплете, разнизане главице се раскотрљаше“ (Петровић, 2004: 88). Без иједне позитивне особине, Андрија Скадранин је и несумњиво моћан, а своју моћ повећава стално се служећи натприродним и необјашњивим поступцима.

Основна улога нечастивих из *Хазарског речника* је спријечавање састављања књиге о Хазарима, јер би оно значило стварање Адама, старијег брата Христовог и млађег Сотониног брата, односно деконструкцију свијета која свакако демонима не иде у корист – „јер само онај ко уме правим редом да прочита делове једне књиге, може наново створити свет“ (Павић, 1996: 19). Стога све снаге усмјеравају на осујећење састављача рјечника. По свом дјеловању блиски су фигури ђавола из романа Мирјане Новаковић који

¹⁶⁰ „Мрак ишчезава при светлу, и посебно при великом светлу; Незнање прогони сазнања, и посебно велика сазнања. Прихватајући то у смислу превасходства, а не лишности; не лажући се, утврди да је незнање Бога скривено од оних, који имају светло и сазнање о ствари, а да Га тај најузвишенији мрак сакрива у сваком светлу, једнако као што се уз Њега сакрива свако сазнање (Ареопагит, 2009: 184).

на све начине жели да одложи страшни суд. „Тиме би се угрозио не само читав светски, природни, космички поредак, већ и сама бића која бране наречени поредак. Оваплоћењем Адама на земљи свет би се родио □ још једном али на бољи начин□, што би довло до имплозије зла“ (Олах, 2012: 233). Потреба да се спријечи отјелотворење Адамово преноси се из седамнаестовијековне приче у двадесети вијек и годину 1982. Тада се реинкарнирани ђаволи са истим циљем поново срећу мијењајући своје обличје, године и пол, али задржавајући основне демонске карактеристике. У двадесетом вијеку они су припадници исте белгијанске породице Ван дер Спак.

„Поменутог јутра, најпре су у башту сишли гости из собе број 18, породица Ван дер Спак са белгијским пасошем, отац, мати и син. Отац је у годинама, лепо свира у инструмент начињен од беле корњачине коре и увече се то могло чути. Мало је настран и увек једе сопственом виљушком с два крака коју носи у цепоу. Мати је млада и лепа особа и то је био разлог да је мало боље загледам. Тако сам опазила да је обележена једним недостатком – нема преграду у носу. Одлазила је сваког дана у Аја-Софију и тамо веома лепо пресликавала зидни живопис. Питала сам је да ли јој те слике служе као нотне белешке за песме њеног мужа, али она није разумела. Њен дечак од непуне четири године вероватно је и сам имао неки недостатак. Увек је носио рукавице, чак и за време јела. Али мене је узнемирило нешто треће. Тог јутра по сунчаном времену пратила сам како Белгијанци силазе на доручак поменутих степеницама. И видела следеће: лице старог господина није било као друга лица. [...] Стари господин је имао две леве половине лица“ (Павић, 1996: 350–351).

Једноставно је закључити иако су се улоге промијениле: отац Ван дер Спак је некадашњи шејтан Јабир Ибн Акшани, мајка је барокни Никон Севаст, док је дјечак са рукавицама којима прикрива наказне руке, бивша дубровачка вјештица Ефросинија Лукаревић. Они су кривци за смрт др Муавије и др Исајла Сука, али је одговорност ђаволски вјешто пребачена на др Дороту Шулц. На тај начин сви истраживачи хазарског питања су онеспособљени или скрајнути.

На овом мјесту уочавамо изразиту подударност са ликом Андрије Скадранина из *Опсаде* који се са малим измјенама спољашњости сели кроз разна времена и чије је основно занимање трговина временом. „Тргујем временом! Купујем свако, и најкраће

сада! За прошло дајем оно будуће, а будуће трапим за оно некада!“ (Петровић, 2004: 19). Управо овдје препознајемо вјеровање како је, попут овоземаљског живота, и вријеме својина нечастивог и он се њима користи по својој вољи. Отуд могућност да се враг *исти, а мало другачији*, са старом улогом и истим циљем појављује у различитим епохама¹⁶¹. Ову је средњовјековну доктрину на свој начин у роману образложио Павић:

„Време не долази са земље, оно долази из подземља. Време припада Сатани, носи га, одмотава по нахођењу своје неухватљиве економије и треба га од њега отимати. Јер, ако се од Бога може тражити и добити вечност, онда оно супротно вечности – време, можемо узети само од Сатане“ (Павић, 1996: 337).

Ваља напоменути и то да је демоне из *Хазарског речника* тешко посматрати у категоријама Добра и Зла. Они нису еманација злоће, какав случај имамо код Андрије Скадранина, али, свакако, нису ни комични, уплашени ђаво Мирјане Новаковић. Захваљујући специфичном поступку сновне фантастике, мада очуђени демонским обиљежјима, они не изазивају ни страх, ни чуђење, него су слика живе гротеске. Њихов видљиви уплив у људски свијет никога не изненађује. Иако никада не заборављају свој основни задатак, живе уз људе и са њима; удају се, заљубљују, служе људима, чак и манастирима, сликају и свирају... Они су тамнија друга страна хазарског свијета, неопходна да би тај свијет уопште постојао и функционисао. „Иако би демонска бића требало да представљају еманацију Зла, она су у фиктивном свету *Хазарског речника* насликани на гротескни и помало бајколично дводимензионалан начин, у духу антропоморфног, паганског виђења“ (Олах, 2012: 233).

Ђавољи пратиоци

Све напријед речено свој одјек има и у описима пратилаца нечастивих. Слуга у дјелу Мирјане Новаковић је Новак, образован, паметан, храбар, али несрећан и вјечито пијан Србин кога на рубу пропасти за дванаест форинти у службу узима нечастиви. Њега су, по тврдњи његова господара (не Господа како Новак изричито наглашава), попут Дон

¹⁶¹ „Циклични ток времена у блиској је вези са манихејском, катарском, богумилском логиком фиктивног света која преовладава у *Хазарском речнику*. Та логика се, најкраће речено, може формулисати на следећи начин: све што је материјално и пролазно припада ђаволу, све што је вечно припада Богу“ (Олах, 212: 137).

Кихота и госпође Бовари упропастиле књиге. Као што је случај са његовим господаром, скоро сваки исказ о Новаку је подвучен хумором.

„И тако он, мало-помало... није он то мени признао, јасно, то сам ја сам схватио: умислио је мој Новак да његов живот ништа неће вредети ако се и он тако намртво не заљуби, и све даље како већ пише у књигама. Све он као Хамлет, међутим, оца нема ко да убије, мајка му већ била умрла, стриц му пропио цело имање и пузао пред братом, те је то пропало, а да не причам да се Офелија није нашла међу девојкама које је познавао“ (Новаковић, 2005: 39).

Новак вјерује у Бога и не дозвољава ђаволу да га назива Крезубим, али истовремено, парадоксално, он је и одан слуга који штити и храбри свога господара. Његова најважнија улога је да слуша нечастивог који има незајажљиву потребу да прича сторије из свог тек вјечношћу самјерљивог живота. Нарочито воли да приповједа о Христу, па тиме даје своје апокрифно „Јеванђеље по ђаволу“ чиме и не хтијући себе поставља у улогу тринаестог апостола (Гордић, 2006).

И Андрија Скадранин има пратиоца. „Пуних уста се хвалисао да му је товар веома вредан, супротно томе војну пратњу није имао, уз њега беше само један грбав, али окретан слуга. (Слуга увек супротне вероисповести – никад се не зна)“ (Петровић, 2004: 56). Слуга је присутан у свим злостима које Андрија жичком братству приређује. Грбавац је савладао воденичара Добреча, плънувши му на душу, након чега ниједна амајлија, нити молитва није успјела да га спасе.

Иако нису његови сапутници, слугама Андријиним би се могли назвати и остали негативни ликови у роману. Нападом на дом Божји, манастир Жичу, *многострашни* кнез видински Шишман, кумански вођ Алтан и слуга Смилец добровољно се стављају у ђавољу службу. Андрија им тајно својим дјеловањем у манастиру у страшном науму и помаже. Они су тако и описани, са припадајућим хтонским особинама.

Видински кнез Шишман, представљен слично аги од Рибника (Токин, 2010: 41), на глави има капу од живог риса, оковратник од куна златица, за појасом склупчану гују, а на испруженој лијевој руци *дремљивог цикавца*. Јаје од ове птице или утваре, носио је под пазухом четрдесет дана док је није испилио. Међутим, управо за ђавола се каже да „може

да се излеже из јајета које снесе петао или кокош која пропева, а јаје се под пазухом носи седам или четрдесет дана“ (Ранчић, 1997: 71). Цикавац је покљубао молебни бруј црквеног звона којим је манастирско братство за помоћ вапило Господу.

Алтан је ратник велике, али звјерске љепоте јер његов осмијех показује *све очњак до очњака*, док се за ситног и неугледног слугу Смилеца, урочника, каже да „свеукупно – зла нарав беше му главна одлика“ (Петровић, 2004: 32–33). Сви заједно представљени су као истинска ђавоља хорда зла и иако нису Андријини сапутници, својим дјеловањем они заиста јесу његове одане слуге.

У *Хазарском речнику* не можемо говорити о слугама, као што је случај са друга два романа, али и *хазарски демони* имају своје пратиоце.

Акшани, ватрени демон исламског пакла, сам изриче да док пјешачи уз себе води гомилу демона, шејтанчића, а међу њима и једног пјесника (Павић, 1996: 177), па се тако указује као врховни демон у обиљу многих.

Ефросинија Лукаревић, рађа брадатог старчића са мамузама који говори и одмах након рођења, сам себи прегризавши пупак одлази незнано куд (Павић, 1996: 264). У њему се препознају фолклорни патуљци, а цјелокупан опис ионако гротескно Ефросинијину фигуру смјешта у потпуно гротескан амбијент. Њезиним се порођајем демони умножавају (Делић, 1991), а вражији свијет нараста и шири пошто необични син дубровачке љепотице не остаје са мајком већ одлази за својим послом.

Већу пажњу треба посветити пратиоцу Никона Севаста, Теоктисту Никољском, приређивачу првог издања *Хазарског речника*. Преписивач књига, обдарен или проклет савршеним памћењем, рано осјећа огромну моћ ријечи. Преписујући књиге, он почиње да их мијења и убацује дијелове текста који нису постојали ни у једном изводу све док због његових скрипторских огријешења није смртно настрадао један монах. Тада се ставља у службу Никона Севаста и први препознаје да се иза његова лика крије сам нечастиви. Ипак, то га не спријечава да дане и године проведе са њим и мало-помало постане његов двојник.

„Лице Никона Севаста, које ми је толико личило на неко друго раније већ виђено лице, било је готово истоветно с мојим лицем. Као близанци ишли смо по свету месећи божији хлеб ђавољом сузом“ (Павић, 1996: 338).

Овдје је на дјелу изразита постмодернистичка, павићевска иронија упретена најприје у само Теоктистово име, а потом и у његову улогу. Писац је одабрао још једно грчко име вишеструко обременено средњовјековним црквеним значењем¹⁶², али и знаковитом етимологијом: – Θεοκτίστος (*Theoktistos*) преводимо са „онај кога гради Бог“ или „саграђен од Бога“. Супротно томе, Теоктиста Никољског у замишљеном свијету романа не обликује Господ, како би се од монаха попут њега очекивало, него главом нечастиви. Без обзира што се управо он противи намјери ђавола да спријечи формирање *Хазарског речника* и што постаје његов први приређивач, на крају своје повијести сам осјећа и закључује: „Као да се претварам у протокалиграфа Никона Севаста...“ (Павић, 1996: 346). „Процес претварања Теоктиста Никољског у Никона Севаста подвлачи трагичну или трагикомичну и песимистичну визију фиктивног света *Хазарског речника*. Уместо да се човек издигне над сотоном и над самим собом, он се претвара у сотону“ (Олах, 2012: 157).

Проматрајући различите представе ђавола у три српска романа постмодерних аутора пониклих на истом традицијском и књижевном тлу, уочили смо бирање и употребу различитих књижевно-традицијских предлогака. Сама представа нечастивог у свијести човјека одвајкада је била двојака.

„Nasuprot monaškom naglašavanju moći đavola, u folkloru i legendi je, kao neka vrsta ravnoteže, postojala tendencija da se đavo ismeje i prikaže kao nemoćan. To je bila prirodna psihološka reakcija protiv užasa koje je izazivalo monaško gledište. Što se senka Satane više preteći nadvijala, to je bilo potrebno više humora da se odagna jeza koju je izazivala. U napetosti

¹⁶² Преподобни Теоктист је светитељ који се у V вијеку подвизавао у околини Јерусалима. Теоктист је, такође, монашко име краља Драгутина Немањића.

između ove dve suprotne tendencije, narodno verovanje je osciliralo između viđenja Satane kao strahovito moćnog gospodara tame i Satane kao budale“ (Russel, 1995: 111).

Горан Петровић, иако се користи бројним реминисценцијама на народну књижевност у опису свог антијунака, Андрију Скадранина представља сходно монашком виђењу сатане као моћног и непоколебљивог принца таме који све што чини чини на зло. Усавршен и прилагођен модерном животу он кроз вијекове не губи ништа од своје злоће него захваљујући талозима разнородних искустава постаје још опаснији. Он представља модерну верзију мрачне монашке визије нечастивог који искушенике спријечава да се пречагама Јована Лествичника вину пут небеса.

За ђавола из романа *Страх и његов слуга* могли бисмо рећи да припада оном другом типу из народних предања јер је од њега, као и код његових фолклорних предака, отклоњена аура страха те нам је приказан близак и комичан. Сада је он тај који се плаши. Управо тај страх га дубоко хуманизује јер он се својим особинама и понашањем указује као човјеку еквивалентан. Он је судионик у људском животу и силе зла (вампири и вјештице) не припадају његовом патронату. Напротив, свим силама настоји да их избјегне. Има потребу да се јада и то један од основних разлога зашто уза се увијек има слугу. Он је невољни, рекло би се, силом прилика пали анђеол, чији је поглед стално забринуто уперен ка крају свијета и свом извјесном скончању.

Павић се у приказивању нечастивих користи различитим традицијама: јудејском, хришћанском и исламском, но он те традицијске предлошке прекраја, мијења и доводи до гротеске. Мада је радња романа везана за XVII и XX све представе ђавола у *Хазарском речнику* потичу из средњег вијека што је један од разлога због чега је у литератури назван *неовизантинцем*.

„Када говоримо о Павићу као неовизантинцу, значајно је имати на уму још једну нијансу до које је овоме писцу веома стало: то никада не значи пуко враћање у средњи вијек, а још мање □ романтично □ преузимање тематике од старе српске поезије; то прије свега, значи напор □ да се из древних сазвучја једног идиома, који је изашао из употребе, извуче поука, и да се те структуре употребе у нове сврхе“ (Делић, 1991: 303).

Самосвојне и у многочему опозитне фигуре ђавола у три српска романа, поникле су са истог књижевно-традицијског тла, али, видјели смо да су традицијске матрице на различите начине слијеђене и надограђиване, мијењане и оповргаване, огледане и усложњаване. У сваком случају, нашу књижевност су обогатиле фигурама које су на посебан начин обиљежиле српски постмодернистички роман и које се у проучавању његових особености више не могу заобићи.

Јуродиви српске књижевности

Лик који заокружује роман *Опсада цркве Св. Спаса*, попут Андрије Скадранина појављујући се у разним временима, јесте Блашко, божји човјек. Већ је етимологија његовог имена знаковита и упућивалачка. Не само да се у коријену ријечи „Блашко“ смјестио придјев *благ* који је често светачко и духовничко обиљежје, већ је придјев додатно хипокористички потцртан и тиме наглашен као јунаково доминантно обиљежје чиме се указује као отјелотворење блакости и доброте¹⁶³.

Петровић свог јунака уводи у пресудним ситуацијама по Жичу и сам роман. *Блажени чистог срца* манастиру и композицији романа вишеструко успијева помоћи.

„Дакле, међу бројнима што су се у Жичи затекли о празнику Христовог васкрсења, налазио се и Блашко, божији човек што је Господу служио лутајући од манастира до манастира. И мада се у сваком братству нађе понеко ко одвише не љуби такве, чак с извесним неповерењем, след прошње и скитње на њих гледа, Блашко се у неколико наврата на добро нађе монасима. Истакао се приликом подизања храма. Колико саветом да се од подножја зидова одвоји сенка, толико својом големом вером – да црква може лебдети средином ваздуха. Смело је Блашко подучавао друге како се гази с бусена

¹⁶³ „Име, пак у **Библији** значи нешто неупоредиво више од средства за разликовање једне „ствари“ од друге. У библијском схватању света име пројављује саму суштину ствари, или тачније – њену суштину као дара Божијег. Именовати ствар у Библији значи прихватити и спознати смисао и вредност коју је у њу Бог уложио, те познати њено место и назначење у Божијем сазданом свету. Именовати ствар, на тај начин, значити благословити Бога због ње и њоме. И у **Библији** поменуто благосиљање није акт култа, већ сама суштина живота, који постојано дарује Бог“ (Шмеман, 2009: 18).

на бусен, а није се могла превидети ни његова нарочита вештина са дрветом. Од ивера је чинио што други не би умео од целог грма. Ипак запази ли се да у чијим поступцима претеже дете, више но што му следује према годинама, тај се намах, без обзира на све друго – прибраја онима нејаког ума“ (Петровић, 2004: 164–165).

Наведени одломак јасно оцртава Блашкову позицију. Представљајући Божјег човјека који путујући од манастира до манастира и чинећи за околинау несхватљиве и често саблажњиве поступке, буди подозрење и непријатељство код једних, а код других пажњу, али и неразумјевање, Петровић даје типичну слику *јуродивог, божјака, човјека Божјег*. Символичност његовог имена овим је изузетно наглашена јер се *блаженим* у црквеној литератури скоро по правилу називају јуродиви.

Јуродиви су углавном везани за православну Русију и прибрајају се у ред светитеља који се подвргавају најтежем подвигу. Слиједећи ријечи апостола Павла: „**Ми смо будале Христа ради, а ви сте мудри у Христу; ми слаби, а ви јаки; ви славни, а ми срамотни**“ (1 Кор, 4, 10), они опонашају лудило, презирући материјална богатства изричући наизглед бесмислене исказе и понашајући се чудновато. Својим поступцима они друштву скрећу пажњу на његова болесна мјеста, а њихове се ријечи временом указују као застрашујуће истинита пророчанства. „Заогрнут велом □ лудила□, отргнут видицима овога света, а видљив само Богу и Богом вођеним Изабраницима, јуродиви проходи свој пут узношења к Богу. Такав живот је негација □ мудрости□ овога света, изражене кроз лажне и половичне слободе и законе земаљске, од чега се уствари јуродство и штити □ лудошћу□. Штити се од разума овога света, судова овога света, похвала овога света, мудрости овога света“ (Танасијевић, 1994: 7). Како је као појава јуродство саставни дио духовности Русије, тако је ова врста светитељства тематизована од стране њених најбољих писаца Пушкина, Толстоја, Достојевског...

У старој српској књижевности назнаке јуродивости налазимо у приповиједи *Живот Алексија божјег човека*. Алексије, потомак богатих и христољубивих родитеља одлучује да све овоземаљске благодати замијени сталним подвизавањем и добровољним страдањем. Већ тиме близак је типу мисаоног јуродивог¹⁶⁴, човјека који несазнатљивост

¹⁶⁴ Др Радмило Вучић разликује *наивне* и *мисаоне* јуродиве. *Мисаони* јуродиви се услјед свијести о својој незнатности и Господњој неприступачној величини окрећу „херојском подвигу у негацији зла“ (Вучић,

Господње величине, проистекле можда и од Псеудо-Дионисијевог апофатичког богословља, дочекује са великом скрушеношћу духа. Када се свему томе придода неприхватање околине, чак и њено агресивно одбијање, слика божјака постаје комплетна.

„А слуге му сваке вечери пакости чињаху, ругајући му се, једни га удараху ногама, други му даваху заушке, а трећи зделе праху и изливаху на њ помије. Видев човек божји да му то бива по ђавољем наговору, с радошћу и весељем све примаше, трпећи“ (*Живот Алексија божјег човека*, 1972: 316).

Алексијев подвиг је још већи јер се седамнаест година, непрепознат, подвизава у сопственом дому. Свједок је велике родитељске жудње и бола, те јада вјеренице, али остаје непоколебљив и не открива им се. Његову улогу свијету обзнањује сама Богородица јавивши се једном црквењаку.

„Уведи човека божјега у дом мој јер је достојан царства небескога: као миро мирисаво молитва његова јесте; као венац на глави царевој, тако почива Дух свети на њему; и као што сунце сија по свему свету, тако просија живот његов пред анђелима божјим“ (Исто, 1972: 315).

Слично се дешава и по његовом упокојењу када се људима последије богослужења из олтара јави глас: „Потражите човека божјег да се помоли за свет“ (Исто, 1972: 315). Тиме је коначно довршена слика божјака чије је све дјеловање окренуто ка усавршењу себе, а тиме и заједнице у којој обитава, па и читавог човјечанства. Подвигом који чини откупљују се гријеси свијета. Његовим скончањем остварен је идеал хагиографије – велики подвижник се посветио, из његовог гроба истиче миро.

Најпознатије представе јуродивих у српској књижевности свакако доноси Борисав Станковић у својој збирци *Божји људи*. Ријеч је двадесет и једној цртици у којима се тематизује живот просјака, божјака који су почетком двадесетог вијека живјели у Врању и

1972: 61). До његовог самопорицања долази због изразите свијести о сопственој огријеховљености. „Тако овај јуродиви чини покушај да се одрекне ума, да се окрене од њега, да би поново постигао првобитну, предрационалну преданост Богу“ (Исто, 1972: 58). То је њихов свјесни, добровољни одабир. *Наивним* јуродивим, са друге стране, сматра интелектуално заосталог религиозног човјека. „Овакав јуродиви нема потреба, или само минимално. Обично он прима само оно што му се пружа. Једноставно је његово биће, јер у њему влада само једно: доживљај Бога“ (Исто, 1972: 57).

околини¹⁶⁵. И мада је велики број оних који су малоумни или тек у потрази за милостињом, издвојиле су се неколике фигуре чије је бивствовање оплемењено мишљу ка Господу. Једна од њих осликава се у ч'а Михајлу, јунаку истоимене приповијетке.

„Мени је увек било мило да га видим, као да се од њега ширио онај планински мирис. За чудо како је био питом. Увек насмејан, пун беле браде, бос, само у чакширама, без појаса и у пртеној кошуљи из чијих широких рукава вириле су његове дугачке, космате, али нежне руке. А све је бирао где ће да ступне, некако стидећи се, гледајући преда се и нешто у себи мрмљајући, насмејано, блажено“ (Станковић, 1988: 57).

Обдарен је вишим знањима и погађа године живота и смрти људи. И он пролази пут ниподаштавања и подсмјевања, али то његову чистоту не нарушава. Против лакрдијаша као заклон ставља сопствену безазлену молитвицу: „Света Петка, Света Петка цркву гради / Господе помилуј, Господе сажалуј“ (Исто, 1988: 59). Припада, као и остали Станковићеви јунаци типу *наивног јуродивог*. „Оно што свесни аскета постиже тек после многих напора, има наивни непосредно већ самом својом појавом: слободу од жеља, потреба, од сваке везаности за нагон. Непосредно, онакав какав јесте, он се предаје Богу, без борбе и сумње, без колебања и лутања“ (Вучић, 1972: 57). Њихова религиозност је дубоко интуитивна, а њихово одрицање од друштвених норми потпуно и неповратно. У плејаду се Станковићевих божјака тако убрајају, Јован из истоимене приче, Марко (*Марко*), па и Стеван из цртице *Људи Стеван*. Док Јован за Богородичину цркву проси брашно, Марко сваку службу одстојава пред вратима исте цркве¹⁶⁶, људи Стеван за храм Божји скупља камење¹⁶⁷. Ипак, утисак о свим Станковићевим јунацима је изразито песимистичан; Јованово брашно попови и клисари продају или дају стоци, а Марка,

¹⁶⁵ Позицију својих јунака најбоље је представио сам писац у писму Милану Савићу од 15. августа 1901. године. „Имам једну збирку, т. з. □ Божји људи□ . У њој сам покупио и изнео један нарочит свет поколење које је било у Врању пре ослобођења. То су били просјаци, слепи, гатари, видари, биљари и други. Сви су они живели од милостиње. Јер се веровало да што се њима да, да они поједу у покој душе умрлих као да се је самим мртвима дало и да су они то, мртви појели. **Међу њима је било који су сматрани за свеце, Божје људе. И кад би ти умрли били су од највиђенијих (старих жена) купани, сарањивани...**“ (Преузето од: Симоновић, 1984: 21). Подвукла Б. Т.

¹⁶⁶ „– Богородица (а варошка црква била је посвећена Св. Богородици). С Богородицом имам работу. – Одгуривао би своје да би и даље остајао да онако непомично, пажљиво вири у цркву“ (Станковић, 1988: 64).

¹⁶⁷ „И заиста он је увек, где год ишао по чаршији, улици, вукао, скупљао камење и трпао у недра, појасеве. Кад негде наиђе на много, он изује чакшире, гаће и пошто увеже ногавице, трпа у њих, пуни их и онда носи. Па кад тако накупи, онда све одвуче и нанесе где је била црква. И сад, кажу, да је путања која води од порте до цркве од тога његовог камења начињена“ (Станковић, 1988: 70).

некада виђеног домаћина, рођаци често везују и односе од цркве. Њихов живот и смрт не указују на неке више истине, већ на грешку природе; то је неостварено, обесмишљено јуродство.

У антологијској приповиједи *Запис о даровима моје рођаке Марије Момчила Настасијевића* о јуродивој Марији се говори изузетно симболичним, поетизованим језиком. Судбину ове знамените љепотице и потоње преобраћенице, сазнајемо из исповјести њезине баке која већ на почетку свог казивања изриче да „не поживе нити умре као друге“ (Настасијевић, 1944: 8). Охла љепотица велики преображај доживљава (Владета Јеротић сматра да је то метаморфоза самог Настасијевића), када се њезин просац због неузвраћене љубави убија.

„Драго ми и тужно као на јутарњој као онако светли Богомајка, а ја јој на поклоњење ступам. И милозвучно ми каже: **□ Не бој се, у мени заплави небесно и светло ми је живети. Гле, три листића извезох зелено и плави цвет да се испуни долазак!** □

Ја претрнула, мислим, посвети се или помери девојка, и целу ноћ предрхти крај ње. Она једнако везе и душевне речи говори, да свиснем од туге и радости али ни појма није у мени шта оне казују“ (Настасијевић, 1944: 15).¹⁶⁸

Овај знаковити одломак врло добро оцртава позицију коју су јуродиви имали у друштву, оно опасно главињање на танкој линији светости и лудила. Чак је и дјевојчина бака пред мучном недоумицом да ли се Марија посветила или је изгубила разум. Њене ријечи, наивној и простодушної хришћанки, звуче *душевно*, мада им значење тек слуги а не разумије. Маријин говор подражава библијску реченицу, нарочито са уводним обраћањима „не бој се“ и „гле“ који су карактеристични за израз јудејске и хришћанске свете књиге, док је „долазак“, као кључна ријеч њезина исказа, снажна реминисценција на Исусово друго појављивање међу људима¹⁶⁹. Настасијевић нарочиту пажњу обраћа управо на блискост јуродивског лудила и светости. То питање, којим распиње несрећну Маријину баку, суптилно разрјешава у корист њеног светитељства.

¹⁶⁸ Подвукла Б. Т.

¹⁶⁹ Интересантно је да је ријеч „долазак“ у *Библији* баш сваки пут употријебљена са истим значењем другог и славног Христовог доласка.

„Гледала сам луде: буду мутне, мрак и мемла из погледа им бије; а ова моја као другој страни да скрену. Седнем тако према њој (и да знаш, како се везу и оном смешењу предаде, више се не поврати и заборави се, и све јаче жедним гледати је. И, чини ми се, било видела или не, на њу однекуд стално пада зрака, или сама од себе светли, да, прости ме Боже, крај ње такве од цркве и светиње отпадих се“ (Настасијевић, 1944: 16).

И Марију сустиже неразумјевање и мржња чему погодује грозница која се шири међу народом. Називају је вјештицом и проклињу, а са друге стране, у бакиним је очима „чиста као икона“ и „лековита као света вода“. Не би ли свој страх у љубав преобратила несрећна дјевојка везе своје непријатеље као шкорпије и змије. Момчило Настасијевић се можда најпотпуније и најдубље дотакао психолошког профила јуродивих и непрекидне слутње нечега узвишеног, тајновитог и застрашујућег што обавија њихове животе. Ипак, Маријино скончање и потоњи несрећни догађаји, што изгледају судбински предодређени трагичном кривицом наратора који се дрзнуо да спозна оно што се спознати не може – остављају једну песимистичну визију. Ипак, та визија, мада застрашујућа и неразумљива разликује се од оне у *Божјим људима*. Маријин преображај у потпуности остаје несазнатљив.

У Андрићевој *Ђуприји* јуродивог препознајемо у лику Салка Ђоркана, бастарда Циганке и војника Анадолца, вишеградске луде и пијанца, који је припадао свима, а „није био ничији“. Као што је то случај са Блашком, и Ђоркан је препознатљив према свом надимку које, у овом случају, потцртава физичку, а не духовну особину, боље би било рећи – недостатак и то на начин изразито пежоративан. Полуслијепи Андрићев јунак већ тиме је издвојен из своје средине. Међутим, најприје његовим надимком, а потом и цјелокупном појавом, за коју се у роману каже да је „чудног изгледа“, пословима које је обављао и свеукупним понашањем, постаје јасно да се образац јуродивог не преноси у потпуности. Ђоркан је негатив светачке слике.

„Послуживао је по дућанима и по кућама, свршавао послове које нико други није хтео да ради, чистио прокопе и церизе, покопавао све што угине или вода наплави. Никад није имао своје куће ни породичног имена ни одређеног занимања. Јео је где стигне, стојећи или у ходу, спавао по таванима, одевао се шареним дроњцима које су му други давали. Још у детињству је изгубио лево око. Настран, доброћудан, веселак и пијаница, он

је служио касабалијама за шалу и подсмех исто толико колико и за посао“ (Андрић б, 1972: 114).

Рефлекс Андрићевог описа проналазимо у библијском тексту: „Не брините душом својом шта ћете јести, или шта ћете пити; ни за тело своје, у шта ћете се оденути“ (*Мат*, б, 25). Ћоркана као јуродивог препознала је Оливера Радуловић већ у приповиједи *Ћоркан и Швабица*, прича која ће бити реинпретирана Андрићевим славним романом.

„Недвосмислени нараторов коментар алузија је на јуродиве, *сумануте Христа ради*, који су проглашавани свецима у руском православљу, а откривени у обличју Ћоркана, касабалијске луде и боема. Он је рођен за подсмех и најтеже послове, свесно се жртвује за оне који га гоне, има потребу да се исповеда и снаге за подвиг покајања, који га *подиже из блата*“ (Радуловић, 2013: 13).

У наведеној приповиједи Ћоркан страда због несрећне љубави према малој циркуској играчици на жици, док се у роману *На Дрини ћуприја*, наратор присјећа ове љубави, описујући Ћорканово заљубљено усхићење и патњу за сиротом љепотицом Пашом. „У разговору, брани се од газдинских шала, доказује да то није за њега, да је сиромаш, остарео и неугледан, али у тренуцима ћутања и сам машта о Паши, о њеној лепоти и срећи коју она даје, без обзира да ли је за њега могућа или није“ (Андрић, 1972 б: 239). Управо овај моменат у потпуности деконструира слику јуродивог. На дјеловање њега не покреће љубав према човјечанству, већ љубав према жени, иако лишена страсти и настраности. Обрнуту ситуацију уочавамо код описа Блашка чија је свака акција самјерена Божјим аршинима и усмјерена на добробит људи.

И Ћоркан је потпуно несхваћен у својој средини. Док обавља послове којих нико други неће да се прихвати, он обијесним газдама служи за подсмјех и разоноду („Шале су дуге, бездушне и до ситница израђене“) (Андрић, 1972 б: 243). Он трпељиво, патнички носи биједу и неправду која му је задата. Но, дубоко у себи осјећа: „да му је учињено криво, толико криво да су и бог и људи његови дужници. Извесно је да он није ово што изгледа и каквим га људи сматрају“ (Андрић, 1972 б: 244). Он осјећа своје велико срце и

нетакнуту душу и боли га раскол његовог унутрашњег живота и свакодневице¹⁷⁰. „Ама, срце је у мене!“ (Андрић, 1972 а: 254), виче раскаланим и суровим газдама који га опијају. У том нескладу унутрашњег и спољашњег живота протиче и све живовање јуродивих. Ћорканова надстварна игра са обичајима, правилима и сопственим животом освијетлила је, по први пут, његову истинску природу. Међу стегнутим и извитопереним људима, Салко Ћоркан и слични њему „су нешто као уметници у једној средини у којој је уметност непозната“ (Андрић, 1972 б: 235). Баш као јуродиви који у свијету овом немају ни пријатеља, нити тумача и Ћоркан никакву утјеху не може пронаћи у својим ближњима. Ипак, он је проналази у себи и свом незлобивом срцу које ударце нити враћа, нити памти и живи испуњен неком необјашњивом радошћу. „Саме му ноге поигравају. И кад би хтио он не може да се сјети муке и свега што је прошло“ (Андрић, 1972 а: 262).

Након краткога прегледа јуродивих у српској књижевности и начина на који је њихова улога остварена, вратимо се лику Блашка из *Oncade*. Сва његова акција окренута је усавршењу и помоћи људском роду. Управо да би се испунила ријеч Божија¹⁷¹, Блашко, кога убрајају у нејаке умом, својом великом вјером два пута спашава манастир од похаре. Осјетивши да је невиност дјетета у њему посљедња утврда манастирских зидина, највећма се на њега окомио управо нечастиви. Његови искази, како то код јуродивих обично бива, на први поглед бесловесни и неразумни, уствари крију дубоке будуће истине. Услијед тога, прва накана Андрије Скадранина јесте да Блашкове ријечи обеснажи и извргне их руглу и да на тај начин уклони са пута божјака сваког ко га је бар помислио да пажљивије послуша.

„Тако је приповедао Блашко када ноћу нагло захлади, када се низ Столове падине спусти горске свежине, многи се од бранилаца огрејао крај његове приче, иако се

¹⁷⁰ „У овом претешком подвигу све та □ лудост□ значи живети један двојни живот (спољашњи и унутрашњи) потпуно различит. Спољашњи – потпуно неухватљив у норми овога света (стога и – непредвидив), живот ван свих ограничења, закона, канона, развезан од свих окова. Унутрашњи живот јуроде занан је само Богу и одвија се у оним чудесним дубинама људског бића, где се душа људска сусреће са Богом у непосредности и живи са Њим у чврстој свези, свези закона Бога Живога. Ако се игде на овом свету додирују и прожимају небо и земља, онда је то у душама ових дивова духа, којих свет није достојан“ (Танасијевић, 1994: 8).

¹⁷¹ „Јер будући да у премудрости Божијој не позна свијет премудрошћу Бога, била је Божија воља да лудошћу поучења спасе оне који вјерују“ (*I Кор*, 1, 21).

повремено чинило да претерује, а повремено и дрско, сасвим отворено, казује измишљотине.

– Наравно, то није све – настављао је он, распламтео у лицу, другом приликом. – Једном сам у Дубровнику, за неког богатог поморца, израдио шкрињицу од ружиног дрвета, да у њој од бура чува младићке црте. Приморац ми понуди да плати златом или делићем једне повести. Размишљам, шта ће ми злато, оно зебњу привлачи. Опет, у повест човек може и пред највећом несрећом да се заклони. Заисках ово друго...

– Боље да си требовао мало памети! – прекину Блашка у странопријемници затечени Андрија Скадранин, трговац временом, оловом, рујевином и перинама. – Бунцаш тумарало! Како се то човек у причу може склонити?!

– Може, може – не збуни се Блашко. – Но, настави ли да се надима својим наводним знањем, заиста је питање да ли ће људски род, убудуће моћи да стане у приче. Дакле, за плату заисках оно друго. Поред земаљског растиња, дрвеће ниче и у горњем Врту. Каткад и тамо, горе, ветар дуне, обори суварке, крошње растресе од лањских листова, ољушти комадић коре. Све се то, каткад, и у једној од четири рајске реке нађе, те до нас допре. Видео сам, рече тај, како таласи Геона, што га зову још и Нил, са изворишта често донесу ђумбир, раведов корен, алојево грање, цело хлебно дрво, цимет и друге врсте из Еденске висине...

– Није него, скитницо! Сад ћеш нам рећи да си упознао и рајско дрвеће! – опет прекину Блашка господин Андрија. – Да ниси, можда, реком Геон ка дрвету живота пливао?

– Не, нисам, друмови и врели пути не допиру дотле – одговори Блашко мирно. – Истина, онај ми поморац потврди да неки земаљски правци до тамо вреде. Управо стога, од манастира до манастира ходим, не бих ли где дознао како да се Врту барем на поглед домакнем...

И тако, прича за причом, свака невероватнија од оне претходне, дан за даном, не прођоше две пуне седмице опсаде, већина стаде гледати на Блашка као на слабоумног. Уз подсмех и ћуткање, он се утиша. А када Андрија Скадранин придружи претње, на сав глас

оптужујући да скитница недопуштено, грешно беседи, убоги Блашко престаде и да говори. За видела је, не обазирјући се на доње опасности, време проводио у јелашју, стаблима дирао кору, прислањао уво уз чворове и као и множина верних, бдео у цркви, молио за спас Жиче и вероватно ослушкивао хоће ли му какав глас дојавити како се до Едена стиже“ (Петровић, 2004: 165-166).

Подвиг јуродства најтеже је подвизавање које у залог узима разум. Без обзира што ће вријеме показати њихову праведност и истинитост, а тиме им донијети и разумијевање, па и славу (до којег јуродивима није стало), тиме се не олакшава живот божјака. Њихови дани пролазе у неспоразуму са ближњима и околином која их, видјели смо то и у претходним примјерима, извргава подсмјеху, презиру, а неријетко и насиљу. Но, њихов подвиг се и састоји у томе да се увреде и свако зло од људи прихватају као заслуга, а не казна – без роптања¹⁷².

Они су присутни у оним најтежим тренуцима кад је народ неопходно исправно упутити савјетом, подвигом или чак пророчанством. Без обзира што у његову помоћ не вјерују, него му се неприкривено подсмјевају, Блашко не оклијева да и под други пут дом Божји спасе. Чини то на свој особен начин који, пркосећи разуму, своје дјеловање заснива једино на чистој и дубокој вјери у Господа. Без обзира на маловјерност непријатеља, али и оних којима помаже, његова тежња достиже свој циљ. Блашко манастир узводи изван домашаја бугарске и куманске војне.

„– Господару, ено кроз оба прозора мале цркве безјак дрводеља избацио весла!

– Права весла, господару! Десет лаката дугачка! Од јеловине грађена!

– Ево, господару, онај их Блашко покреће, црквица граби навише!

Многострашни кнез се пропе на прсте. Капа од живог риса ману оштрим канцама, распара копрену блеска сунчевих зрака и господар Видина јасно виде. Онај је, одиста,

¹⁷² „Суштина овог подвига је у добровољном прихватању понижења и увреда ради постизања највишег степена смирења, кроткости и благости срца, те, самим тим, ради развоја љубави, чак и према непријатељима и према гонитељима, то је борба на живот и смрт не само против греха, него и против самог корена греха – против самољубља у свим његовим најтајнијим и најскривенијим пројавама“ (*Јуродиве Христове у свету без Бога*, 2008: 186)

кроз прозорчиће истурио два весла, те чинио равномерне, широке замахе. Мала је црква, једнобродна грађевина од редова тесаног камена о опеке, као нека лађица кривудава пловила увис отпре везана за велики храм, повлачила је и обилазила хриди и спрудове низине, али све ка успешном крајњем исходу – до малочас ближе, Жича је сада била за добру четвртину хвата даље од свога пада.

– Шта гледате! Не дајте му! – издрао се Шишман на своју војску, наредби је додао неколико удараца најближим опсадницима.

– Повлачи! Повлачи! Сложно повлачи, стуткам вам га у материну! – циктао је слуга Смилец.

Изненађење је, међутим, владало и у самом манастиру. Видевши божијег човека где деље јелова стабла, већина се гласно подсмехну:

– Опет лудује!

Како Блашко из година јела доби весла и ка малом храму пође, већина се на мањину сведе:

– То није могуће!

Али, када се црквица посвећена двојници св. Теодора стаде извијати, не допуштајући да Жича опадне, преподобни игуман Григорије се одлучи:

– Нека му три келијота у помоћ прискоче! Али, не прва, већ друга тројица!“ (Петровић, 2004: 168).

Као и сви јуродивски подухвати и овај је натопљен симболиком. Веслима која црквицу и читав манастир изводе ван домашаја опсадника призива се у интертекстуално памћење апостолско достојанство, произашло из рибарских чамаца, које је Цркву и утемељило. Уз то, Блашко као старозавјетни *праведни* и *безазлени Ноје* од храма прави лађу која ће шачицу вјерних и изабраних спасити пошасту. Манастир Жича, попут древне Нојеве барке, усамљен лебди изнад огријеховљености свијета чекајући да опсада страшна попут потопа престане. Потоп је трајао четрдесет дана, у колико је и Горан Петровић организовао свој роман, композиционо га уобличивши у четрдесетницу распоређену у

девет (анђелских) књига. На први поглед, неразумно и бескорисно дјело божјака креће свој пут духовне сврховитости и дубоке библијске утемељености. Својом непомућеном вјером и чистим срцем, он указује на једини пут којим се стадо Христово може спасити. „Неадекватне поступке јуродивих, који су привремено недоступни разумевању, треба схватати као параболу, чин испуњен сликовитом симболиком“ (*Јуродиве Христове у свету без Бога*, 2008: 187). Горан Петровић и сам прекривши своју намјеру образном јуродивог, највише духовне истине преноси надстварним сликама исхитрено приписаним магијском реализму.

Хтијући да укаже на пресудност људи попут Блашка, јуродивих, за опстанак доброг у свијету, а самим тим и његову неуништивост, Петровић га изнова уводи у роман у новом времену и старој улози. Иако је и Андрија Скадранин још један лик који Петровић сели кроз разна времена мијењајући донекле његово обличје, али не и улогу, роман се завршава безазленим божјаком. Борба добра и зла ће се свакако наставити, али упркос свим опсадама и поразима о којима роман свједочи, доминантан осјећај на крају, захваљујући управо Блашку, је оптимистичан.

„Украј чесме, четрдесетак корака наспрам улаза у манастир, био је само неки Блашко, што је ту повремено доносио своје рукотворине од дрвета, липове чанке и кашике, колевке од трешњевих година, рашље за налазак скривеног издана воде, дашчице од тополе, ако ти је стало да штогод право сраста или ниче... Све то, међутим, овај божији човек није продавао, већ је нудио у замену за одговор на питање – како се стиже до рајске висине?

Свет је ћутке окретао главе.

– Па, ево, друма, само се чувај да те не погазе! збијао је понеко шале, чинећи преозбиљне изразе лица, показујући на пут којим су нервозно промицали аутомобили и у њима затворени људи.

– Не, драги човече, не знам! – ређе би одвраћали искрени, постиђено обарајући погледе.

– Добро, добро – говорио је Блашко, као да теши и једне и друге, па је свима, без разлике, поклањао штогод од дрвета. – Узми, не снебивај се, грубо су издељани, али ови чанци и кашике од липе лече благоутробије...“ (Петровић, 2004: 315).

Иако овог пута у двадесетом вијеку, средњовјековна праситуација се у потпуности обнавља. Све је остало исто – и амбијент манастира Жиче, који овога пута напредује ка свом успону, и људско неразумјевање, али и Блашкова потрага за рајским дрветом. Рајско дрво за којим Блашко неуморно трага чест је симбол књижевности¹⁷³. Но, његова жудња не води неразумним сујетним степеницама којима се тежи достизању Господње моћи, а пада у ад. Дрво из Едемског врта кога се Блашко настоји домоћи има другачију улогу и нема укус огријеховљености. Но, да бисмо наше тумачење довели до краја неопходно је још се једном подсјетити мотоа самог романа.

Мото, коме смо се раније детаљније посветили, преузет је из *Књиге пророка Исаије* и цјелокупан роман обиљежава стиховима које ватрени анђели изричу у славу Господњу. Но, да би се мото ваљано перципирао неопходно је провјерити контекст из којег је пресељен у ново текстуално окружење. Нарочито код постмодернистичких писаца, важно је провјерити извориште мотоа, чак и када га писац наводи јер је врло уобичајено да се аутор поиграва са читаоцем и даје му погрешне смјернице обиљем лажних цитата и криптоцитата. Обратимо пажњу на оквирни текст поменутог цитата, дакле на шести одјељак из *Књиге пророка Исаије*¹⁷⁴. Помоћи ће нам да правилније

¹⁷³ Сам Петровић мотив рајског, васељенског дрвета вишеструко користи. Најприје у књизи *Атлас описан небом*, да би га након *Опсаде цркве Св. Спаса* пренио и на роман *Ситничарница „Код срећне руке“*.

¹⁷⁴ „Године које умрије цар Озија видјех Господа гдје сједи на пријестолу високу и уздигнуту, и skut му испуњаваше цркву.

Серафими стајаху више њега, сваки имаше шест крила: двјема заклањаше лице своје и двјема заклањаше ноге своје, двјема лећаше.

И викаху један другоме говорећи: свет, свет, свет је Господ над војскама; пуна је сва земља славе његове.

И задрмаше се прагови на вратима од гласа којим викаху, и дом се напуни дима.

И рекох: јаох мени! погибох, јер сам човјек нечистијех усана, и живим усред народа нечистијех усана, јер цара Господа над војскама видјех својим очима.

А један од серафима долетје к мени држећи у руци жив угљен, који узе с олтара клијештима,

И дотаче се усана мојих и рече: ево се дотаче уста твојих, и безнакоње твоје узе се, и гријех твој очисти се.

разумијемо пишчев одабир баш оваквог одломка и јасније уочимо правац којим настоји да упути читалачку пажњу. Пошто смо први дио текста већ анализовали, говорећи о уздицању цркве и слављењу Господа, остаје нам други дио, упућен на будућност народа, које изговара сам Господ свједочећи о тешким временима која ће наступити. Безакоња људска преправила су свијет, срца су отврдњела, а очи се затвориле стога народ очекује одмазда – градови без житеља и домови без људи. Догађаји тематизовани Петровићевим романом: опсада и уништење манастира Жиче, опсада и деградација славног Константинопоља као и последњи рат у Босни као да су испуњење овог страшног пророчанства. *И докле Господ оправи далеко људе и буде сама пустош у земљи (Иса, 6, 12)*. Пустош у срцу настоје да затисну они чистог срца, видјеоци Господа – јуродиви и својим чудноватим, параболичним упутствима да земљу спасу од ништавила. То јесте разлог због којег Блашко по сваку цијену покушава пронаћи едемско дрво. Спознаја добра и вишеструко је окушана, симболика рајског дрвета води нас другим путем; свето дрво или свето сјеме представљају народ Божији који опстаје и формира нови и праведнији свијет.

„Ipak postoji tanka nit nade. Stih 13 zemlju i narod poredi s drvetom čije je stablo ostalo u zemlji nakon što je drvo posečeno; on govori o pravednom ostatku (*sveto seme*) u narodu. U posljednjem redu su *sveto seme* i *stablo* poistovećeni. Kao celina, stih je dvosmislen, ali izraz „seme“ ukazuje na ponovni rast i završne reči poglavlja (naročito imajući u vidu poglavlja 7-12) bolje je smatrati obećanjem nego pretnjom. Pravedni ostatak neće biti uništen, već će opstati i razviti se u novi Božiji narod“ (Veb, 2010: 68).

Потом чух глас Господњи гдје рече: кога ћу послати? и ко ће нам ићи? А ја рекох: ево мене, пошљи мене.

А он рече: иди, и реци томе народу: *слушајте али нећете разумјети, гледајте али нећете познати.

Учини да одебља срце томе народу и уши да им отежају, и очи им затвори, да не виде очима својим и ушима својим да не чују и срцем својим да не разумију и не обратe се и не исцијеле.

А ја рекох: докле Господе? А он рече: докле не опусте градови да буду без становника и куће да буду без људи, и земља докле сасвијем не опусте,

И докле Господ оправи далеко људе и буде сама пустош у земљи.

Али ће још бити у њој десетина, па ће се и она затрти; али као **храст** или **бријест** којима и кад збаце лишће остаје стабло, тако ће свето сјеме бити њезино стабло“ (*Иса, 6, 1–13*).

Јуродиви Блашко, дакле, опипава пазухе грана, ослушкује шумове година, не да би пронашао неко стварно дрво макар било засађено у Едену. Он покушава да људима, невољницима скрене пажњу да су они то дрво и сјеме из којег треба да настане истински народ Божији и вријеме мира и праведности. Питајући пролазнике – како стићи до рајске висине? – он не тражи одговор за себе, већ покушава да их наведе да размишљају о томе не би ли се преобразили и постали онај *храст* и сјеме који ће људство очувати. Он прориче, упозорава и дозива људе да се врате правој путу. Потрага за рајским дрветом је давнашња Диогенова потрага за човјеком, за одабраним човјеком који ће попут Ноја бити достојан да продужи род људски. Јуродиви Христови долазе у свијет када он заборавља на Бога.

Јуродиви јунаци у српској књижевности настали су на основу истог библијског подтекста, превасходно *Прве посланице Коринћанима*, но интертекстуалне релације које им дају увјерљивост остварене су на упадљиво различите начине.

У роману Горана Петровића, као што смо то и раније учили, остварује се илустративна цитатност у односу на *велики библијски кодекс*. Ништа се није измијенило ни приликом стварања овог, за композицију књиге пресудног, лика. Савим слиједећи постулате апостола Павла: „**Нико нека се не вара: ако ко међу вама мисли да је мудар на овоме свијету, нека буде луд да буде мудар**“ (*1 Кор*, 3, 18), из којих је и проистекла јуродивска инспирација, писац оваплоћује лик Блашка. Сви елементи православног божјака су присутни, његова рола, излазећи из новозавјетних скривница, смјерног и чудноватог помагача људи је у потпуности је остварена. „Божији човек“, како га наратор у више наврата именује у роману, пролази јасно уцртани пут *људе Христове*. Незаинтересован за материјално сабирање овога свијета, све своје поступке окреће ка духовном усавршењу заједнице у којој се обрео. Молитвом, а потом и поступцима посве неразумљивим околини, високо симболичним језиком, произашлим дакако из Библије, он свој народ настоји да приведе разуму и Богу. На том путу он доживљава неразумјевање и неприхватање околине, које се не превазилази ни када народ постаје свјестан да је „убоги Блашко“ медијум преко којег Господња милост стиже и до њих. Још више, подузећем непоменика он бива извргаван свакој порузи као слабоуман и „безјак дрводеља“. Сељење

из једног романескног времена у друго, при чему се његов изглед, улога и поступци не мијењају, приказују лик Блашка више као тип, образац јуродивог, неопходног да би се свако историјско вријеме прегурало, а мање као самосвојну, природом оригиналну фигуру. Слично је и са приказивањем Андрије Скадранина који, присутан у свим временима романа, само овлашно мијења свој изглед прилагодивши се добу у којем живи. Он је прототип зла и стога је увијек савремен.

Лик Блашка је, захваљујући његовој неизмјерној вјери, близак фигури Алексеја – божјег човјека. И један и други су лик благословени божјом милошћу и док Алексеј, попут истинског светитеља истаче миро из својих моштију, а његовим присуством се невољни исцјељују, Блашко снагом молитве и вјере уздиже манастир на небо. Оба јунака су симболи Господњег старања и неуништивности добра. Они су потврда ваљаности и истинитости њиховог подвига.

У *Божјим људима*, са друге стране, јуродивска се идеја изневјерава јер милост Господња, која треба да да смисао жртви и страдању, и која треба да се преко њих пренесе на народ, изостаје. Изгледа као да се цијели исказ исцрпљује у натуралистичким сликама божјака и друштва у коме се налазе. „У козеквенци, на разини *Божјих људи* као текста, Станковић не пише приче о божјацима, него с њима као ликовима прича о затвореном, петрифицираном моделу једне друштвене стварности“ (Маринковић, 1988: 94).

Приповијетка *Запис о даровима моје рођаке Марије*, мада на први поглед кореспондира са Станковићевом збирком по необичном понашању јунакиње прожетог хришћанским симболизмом, али и по одсуству смисла њеног скончања, ипак се у великој мјери разликује од профила божјих људи из Врања. Маријино дјелање, цијела њена судбина изражена је преко симбола који се могу различито тумачити. Управо због те вишезначности, њен јуродиви лик је прекривен загонетном стравом.

Без икаквог односа према новцу којег никад није имао више него да преживи, без куће и кућишта и без човјека који ће га гледати другачије него као хамала и луду, Ђоркан неоптерећен и безбрижан проводи свој живот. Препознат је кроз архетип Месије у новели *Ђоркан и Швабица*, као „блажени чистог срца“ (Радуловић, 2013: 11–12), што се нарочито развија у роману *На Дрини ћуприја*. Он је незлобиви убогар, кратког памћења и великог

срца. Из колотечине касабалијског живота га изводе само неразумне и велике љубави према женама које му никако нису могле бити доступне. Тиме се матрица јуродивског подвига изврће у њезину пародију. Успоставља се „c i t a t n a p o l e m i k a v l a s t i t o g a t e k s t a p r o t i v p o d t e k s t a“ (Oraić-Tolić, 1990: 40) у циљу очујења познатог културног смисла. Овакво одношење према интертекстуалном изворнику нарочито је заострено Ђоркановим скончањем (*Мила и Прелац*) које не указује на дубљи смисао његове егзистенције. Својим животом он није пројавио никакву вишу истину, а његовим губитком ништа се суштински није промијенило. Живећи животом једног јуродивог, свом наслиједству он није имао да завјешта ништа сем сопствене лакрдије чиме је његова улога у потпуности деконструисана¹⁷⁵.

Закључак

Наш рад *Интертекстуално раслојавање романа „Опсада цркве Св. Спаса“ Горана Петровића (контекст „Библије“ и средњовјековне књижевности у настави)* је замишљен као модел примјене интертекстуалне методологије на роману српског савременог писца. Иако у дисертацији не дајемо примјере обраде дјела у настави, ми га подразумевамо: цијели рад је осмишљен као корелација научног и наставног приступа наведеном роману. Полазећи од библијског подтекста, односно интертекстуалног прожимања са средњовјековном књижевношћу, те заједничких структурних елемената са књижевношћу двадесетог вијека, интертекстуално одгонетање увијек скрећемо ка „доживљавању целине и овладавању методом“ (Голијанин, 2010: 94) и поентирамо уклапањем проучаваних дјела у комплексни литерарни систем¹⁷⁶.

„Tekst je metodološko područje“ (Barthes, 1986: 182), па с тим у вези и наш рад је остварен кроз интертекстуално самјеравање „традиционалних“ са савременим текстом.

¹⁷⁵ „U citatnoj polemici vlastiti tekst preko leđa citata potpuno negira i ruši smisao podteksta da bi sebe ustoličio na njegovo mjesto, svoju kulturu na mjesto tuđe kulture“ (Oraić-Tolić, 1990: 40).

¹⁷⁶ „Drugim riječima, neko djelo ne može postojati izvan sistema, a razumjeti ga znači shvatiti sistem u kojem se nalazi, znači biti sposoban odgonetati (dekodirati) kod / konvenciju koja je u djelu sadržana“ (Beker, 1988: 10).

Једино упоредном анализом текстова наш метод постаје транспарентан и јасан, стога у раду увијек наводимо оба књижевна предлошка преко којих се остварује интертекстуална блискост. Почевши од библијског текста као првог и покретачког у литерарном дијалогу, указујемо како се тематско-мотивска схема свете хришћанске књиге, препозната кроз типологију Нортропа Фраја, остварује у Петровићевом роману. Могућност овакве аналогije у настави може да буде изузетно продуктивна јер омогућује, не само сагледавање постмодернистичког романа у библијском кључу, већ нуди и јединствену прилику да се *Библија*, ученицима представи као цјеловито књижевно дјело. Сама *Библија* је „књижевност у ужем смислу речи – са целокупним књижевним репертоаром“ (Богдановић, 1997: 19), а у настави је представљена тек одломком из *Прве књиге Мојсијеве (Потоп)* и избором из *Јеванђеља* што је недовољно да би се ученику макар унеколико приближио овај истински књижевни универзум. Нашом меодологијом ученици се упознају са низом библијских мотива у узрочно-посљедичном слиједу што *Библију* из више различитих књига (τα βιβλία) подводи чврстом систему као једној цјеловитој књизи (το βιβλίον). Овим се на методички иновативан начин постиже стварање каталога архетипских библијских слика који успјешно може бити примјењен и на друга књижевна дјела.

Сличне закључке изводимо и приликом анализовања подтекста старе српске књижевности. Упознавање са философско-теолошком прозом Дионисија Псеудо-Ареопагита не значи тек уско повезивање једног православног учења са одабраним романом специфичне духовне оријентације, већ отварање читавог интелектуалног обзора исихастичке литературе чије дјеловање, видимо, није затворено са средњим вијеком. На овај начин се видици ученика шире, а књижевна компетенција продубљује и обогаћује у смислу који на уму има Жерар Женет¹⁷⁷ (Ženet, 1985: 30).

Захваљујући загонетном лику Псеудо-Ареопагита пажња се скреће и на сложени стил средњовјековља, *плетеније словес*, изниклог из исихастичке мисаоности, а зналачки употребљеног у Петровићевом роману. Самосталном анализом стила *Oncade*, ученици

¹⁷⁷ „Тако и за човека који је прочитао само једну књигу, та књига је сва његова □литература□, у основном значењу речи; када буде прочитао две, те ће две књиге делити цело његово књижевно поље, без икакве празнине међу њима, и тако редом; и управо стога што нема празнина које треба да попуни, једна култура може да се *обогаћује*: она се продубљује и обогаћује јер не мора да се проширује“ (Ženet, 1985: 30).

се стављају у позицију компетентних проучавалаца књижевног текста чиме се доприноси мотивацији и педагошки потенцираној активности на часу. Проналажењем различитих стилских фигура и кованица, анализовањем њихове фреквентности и поређењем са задатим предлошцима из дјела средњовјековне књижевности, ученици обнављају знање из стилистике, проширују га новим референцама и упознају се са специфичним стилем „ситости словесне“ старе српске књижевности, али и његовим новим „постмодерним“ животом у једном савременом роману.

Преко „плетења ријечи“ стижемо и до „плетења композиције“ – у наставу се тиме уводи могућност сагледавања књижевних дјела преко *жанровске интертекстуалности*. Ово је одличан начин да се теоријска знања оживе практичном, откривалачком примјеном на тексту, тим прије када нам такве могућности својим устројством дарује дјело које проучавамо. „Однос између књижевног дела и књижевног жанра намеће потребу да се наставни рад на тексту усклађује с посебношћу текста, али и с разумевањем његовог жанра и с читалачком активношћу која је њима усмерена“ (Бајић, 2009: 42). Преко романа *Опсада цркве Св. Спаса* ученици утврђују одлике житијине књижевности, али се упознају и са особинама средњовјековних жанрова који нису предвиђени наставним Планом и програмом попут слова, хронике, плача, родослова, повијести или записа. Поједини од ових жанрова се одликују изузетном краткоћом (као нпр. слово, плач и запис), па их је једноставно и мотивацијски оправдано уклопити унутар наставног часа. Сем тога, утврђује се интертекстуална вриједнота средњовјековних књижевних врста унутар савременог постмодернистичког романа, односно позиција, свакако различита од оне средњовјековне, коју наведени жанрови заузимају у роману Горана Петровића. Преко тог специфичног односа ученици се упознају и са појмом и функцијом *постмодернистичке ироније*, незаобилазне код интертекстуалног проучавања књижевних дјела с краја XX вијека. Овим се истраживачка компетенција ученика значајно продубљује, не само усвајањем нових знања везаних за упознавање са дотад непознатим литерарним жанровима, већ и унапријеђивањем аналитичке оперативности ученика радом на тексту који је вођен и усмјераван сталним упутствима наставника.

Савремени методичари инсистирају на проучавању романа као цјелине, а не преко одломака, како би ученик добио увид заокруженост његове структуре, а један од начина

како то можемо остварити је путем анализе књижевних ликова (Росандић, 1979: 15). У нашем раду анализу ликова започињемо проучавањем историјских личности – архиепископа и писца Данила Другог, преко краљева Милутина и Драгутина, а завршавамо неисторијским ликовима Андрије Скадранина и Блашка. Није овдје ријеч о „школским“ анализама књижевних јунака, њиховом спољашњем опису и психолошком профилу. Интертекстуална методологија и приликом гонетања ликова нуди један свеобухватнији и интересантнији приступ.

Ролу Данила Другог у Петровићевом роману самјеравамо према улози коју остварује у *Зборнику краљева и архиепископа српских*. Овакав приступ омогућава нам да га огледамо у контексту постмодернистичког односа према историји, али и поступку метанарације јер се и у роману Данило јавља као приповједач и стваралац, односно лик који пројављује Петровићеву поетику. У наставу се тиме уводи савременији приступ књижевном дјелу, заснован на научној обради и упознавањем са ученику новом теоријском терминологијом. У овом одјељку посебно се наглашава особина интертекстуалности да се књижевна истина може спознати само из различитих углова (Beker, 1988: 14), пошто се сам писац том особином поиграва супротстављајући романескно рјешење средњовјековном антиподном цитату. Компаративним проучавањем средњовјековног и „савременог“ Данила II скреће се пажња на нови контекст средњовјековног подтекста унутар *Опсаде*, односно тзв. *илуминативној цитатности* (Ораић-Толић), чија ће се сврховитост нарочито развити приликом оваплоћења лика краља Драгутина.

Мада је цјелокупна дисертација осмишљена преко интертекстуалне методологије, наслов одјељка о Драгутину још једном потцртава интертекстуални приступ. То није случајно јер је од свих ликова Драгутин највише представљен преко средњовјековног подтекста из Даниловог *Зборника (Житије краља Драгутина и Житије краља Милутина)*. Управо Драгутиновим ликом најјасније је остварен интертекстуални дијалог и најупадљивије уоквирен „homogeni prostor u kojem se dela međusobno dodiruju i prožimaju“ (Ženet, 1985: 30). Стога у нашем раду Драгутина проучавамо напоредном анализом савременог текста са средњовјековним предлошком и разоткривамо позицију постмодернистичке ироније поникле у окриљу илуминативне цитатности. Ученик се

оваквим наставним приступом унапријеђује од неактивног и несигурног бивственика на часу до „интертекстуално разборитог читаоца“ (Еко, 2002: 204).

Надаље, лик Милутина, као једног од најзначајнијих ликова *Опсаде*, остварен је посебном врстом цитатности, везом савременог књижевног дјела са средњовјековним сликарством. Увођењем *интермедијалних релација* у наставу књижевности указује се као вишеструко корисно. Са једне стране, овакав иновативан приступ проучавању једног књижевног лика, истовремено самјереног према традицијској „подслици“ и житијском подтексту пружа нове димензије аналитичком разматрању књижевности у настави. Са друге стране, настава се остварује у корелацији са ликовном умјетношћу што резултује потпунијим упознавањем са контекстом српског средњовјековља.

Посљедњи дио наше дисертације двоструко је обиљежен интертекстуалношћу. Наиме, *Библија*, односно средњовјековна књижевност, спона је преко које смо повезали двојицу неисторијских ликова Петровићевог романа – Андрију Скадранина и Блашка са ликом ђавола из романа *Хазарски речник* и *Страх и његов слуга* Мирјане Новаковић као и са „божјим људима“ из збирке Борислава Станковића, Маријом из приповијетке *Зачис о даровима моје рођаке Марије* Момчила Настасијевића и Ћорканом из Андрићеве *Ћуприје*. Јунаци различитих романа остварују међусобне синхронијске везе захваљујући дијахронијској повезаности са библијским или средњовјековним подтекстом. Услијед тога поменути ликови се указују више као типови – нечастивог и јуродивог – а мање као самосвојне „оригиналне“ фигуре. Њихова типичност дакако извире из усмјерености на традиционалне архитектуре, а „to se temelji na ideji nedovršive semioze, koja ne dopušta da se ugasi što je u kulturalnoj interakciji postalo znak“ (Lachman, 1988: 87). „Drugim riječima, neko djelo ne može postojati izvan sistema, a razumjeti ga znači shvatiti sistem u kojem se nalazi, znači biti sposoban odgonetati (dekodirati) kod / konvenciju koja je u djelu sadržana (Beker, 1988: 10).

За наставу књижевности у интертекстуалном кључу најважније је управо предочити како књижевна дјела не стоје изолована у неком имагинарном свијету читалачког памћења; она су у сталном међусобном дијалогу, од којих наша наставна јединица представља тек једну од могућих интерпретација.

Summary

Based on the assumption that the sense of each literary work "shines" from meanings of earlier written texts, we focused analyze of the novel *The Siege of the Church of St. Salvation* by Goran Petrovic, towards comparative mirroring with the Biblical texts and the ancient Serbian literature. We have found out how the postmodern novel achieves its composition, mimics the genre, draws symbolism, upgrades the style, adopts vocabulary and complicates meaning through the mentioned architects. We went into a complex writer's process of tracking and debates with "the sovereign authority of the primary text" by studying of the oldest layers of textual novel palimpsest.

Our interpretation appeared to be extremely productive in teaching because it puts the students in a position of real literature observers and improve their reading competence. Moreover, it enables better reception of literary works; simpler possibility of reviving the teaching material, easier systematization of knowledge that is due to it successfully expands and becomes more operational. All of the above contributes to the better quality of teaching, mainly due to the active participation of students. Intertextual methodology therefore represents a much more - an innovative option of returning students to the classical literature and thus the preservation of humanistic education in general.

Цитирана литература

1. Алексић, Јана. (2013): *Опседнута прича (Поетика романа Горана Петровића)*. Београд: Службени гласник.
2. *Роман о Александру Великом (1970) у: Стара српска књижевност II* [избор и редакција Драгољуб Павловић]. Београд: СКЗ; Нови Сад: Матица српска.
3. Allen, Graham. (2011): *Intertextuality*. London; New York: Routledge.
4. Andrić, Ivo. (2005): *Razgovor s Gojom и: Los Caprichos de Goya (1746-1828)*. Novi Sad: Gradska Uprava za kulturu Grada Novog Sada, Centar za vizuelnu kulturu „Zlatno oko“, Galerija Bel Art Novi Sad; Beograd: Institut Servantes.
5. Андрић, Иво. (1971 а): *Ђоркан и Швабица у: Приповетке*. Београд: СКЗ; Нови Сад: Матица српска.
6. Андрић, Иво. (1971 б): *На Дрини ћуприја*. Београд: СКЗ; Нови Сад: Матица српска.
7. *Антологија српског песништва: XI-XX век (1998)*: [приредио Миодраг Павловић]. Београд: Просвета.
8. Ареопагит, Дионисије. (2010): *Дела светог Дионисија Ареопагита*. Београд: Мирослав.
9. Бајић, Љиљана. (2009): *Улога жанра у настави књижевности у: Тумачење књижевног дела и методика наставе (други део) – [приређивач Оливера Радуловић]* Нови Сад: Филозофски факултет, Orpheus.
10. Барт, Р. (1996): *S/Z (Uvod)* [с француског превео Миодраг Радовић] у: *Летопис Матице српске*, год. 172, књ. 457, св. 4, стр. 516–526.

11. Barthes, Roland. (1986): *Od djela do teksta* u: *Suvremene književne teorije* [ur. Miroslav Beker]. Zagreb: SNL.
12. Барт, Ролан. (1975): *Задовољство у тексту*. [с француског превео Јовица Аћин]. Ниш: Градина.
13. Batler, Kristofer (2012): *Postmodernizam: sasvim kratak uvod*. [preveo s engleskog Predrag Mirčetić]. Beograd: Službeni glasnik.
14. Beker, Miroslav. (1988): u *Intertekstualnost & intermedijalnost*, [uredili: Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić, Pavao Pavličić]. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti.
15. Берђајев, Николај. (2002): *Царство духа и царство ћесара / Егзистенцијална дијалектика божанског и људског* [превели Никола Кајтез и Мирослав Ивановић]. Београд: Бримо.
16. Viderman, Hans. (2004): *Rečnik simbola*. Beograd: Plato.
17. *Блажена Матрона Московска, блажена монахиња Алипија : јуродиве Христове у свету без Бога* (2008): [приредио Јован Србуљ], Београд : Верско добротворно старатељство Архиепископије београдско-карловачке.
18. Воžović, Gojko. (1998): *Istorija bez poslednje reči* u: *Naša borba*. god. 2, br. 1085, str. 12.
19. Воžović, Gojko. (1996): *Istorija, razumevanje, roman* u: *Reč*, br. 28, str. 81–86.
20. Брил, Жак. (1993): *Лилит или мрачна мајка* [с француског превела Јелена Стакић]. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
21. Veb, Veri. (2010): „*Knjiga proroka Isaije*“– *Na orlovim krilima* [s engleskog preveo Kris Danijels]. Beograd: Soteria.
22. Вучић, Радмило. (1972): *Јуродиви: прилог психологији религиозне аскезе*. Богословље. год. XVI, св. 1–2, стр. 56–68.
23. Gerersdorfer, V. (1973): *Osnovni problemi trubadurskog pjesništva* u: *Radovi* (Razdio lingvističko-filološki 7). Zadar: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet Zadar.

24. Гикић-Петровић, Радмила. (2002): *Имам на уму имагинарне читаоце (разговор са Гораном Петровићем)*. Летопис Матице српске, год. 178, књ. 470, св. 4, стр. 565–573.
25. Голијанин-Елез, Сања. (2010): *Методолошка полазишта интертекстуалне интерпретације: изазови генетичких, онтолошких и културолошких стремљења у савременој настави књижевности*. Норма, год. 15. бр. 1, стр. 93–108.
26. Голијанин-Елез, Сања. (2007): *Школска лектура и проблем њеног читања: могућности напрограмошког наставничког избора у III разреду средње школе у: Унапређивање наставе српског језика и књижевности* [приредила Љиљана Петровачки] – зборник радова, Нови Сад: Филозофски факултет.
27. Гордић, Исидора. (2006): *Хуманизација фигуре ђавола у роману „Страх и његов слуга“* у: Свеске, год. 18, бр. 79, стр. 115–120.
28. Григорије Светогорац (1997): *Божанствена литургија у: О литургији* (зборник текстова). Београд: Мисионарски и духовни центар манастира Хиландара „Тројеручица“.
29. Данило Други (1970 а): *Житије краљице Јелене у: Стара српска књижевност II*. Београд: СКЗ; Нови Сад: Матица српска.
30. Данило Други (1970 б): *Житије краља Драгутина у: Стара српска књижевност II*. Београд: СКЗ; Нови Сад: Матица српска.
31. Данило Други (1970 в): *Житије краља Милутина у: Стара српска књижевност II*. Београд: СКЗ; Нови Сад: Матица српска.
32. Данилов Ученик (1970): *Живот архиепископа Данила II у: Стара српска књижевност II*. Београд: СКЗ; Нови Сад: Матица српска.
33. Делић, Јован. (1991): *Хазарска призма*. Београд: Просвета; Подгорица: Октоих; Горњи Милановац: Дечје новине.
34. De Ružmon, Deni. (2011): *Ljubav i zapad* [preveo s francuskog Milan Komnenić]. Београд: Službeni glasnik.
35. De Ružmon, Deni. (1991): *U zagrljaju Đavla* [preveo s francuskog Frano Cetinić]. Čačak: Dom kulture.

36. Друга књига Мојсијева (2012). у: *Свето писмо Старога и Новога завета*. [превео *Стари завет* Ђуро Даничић, *Нови завет* превео Вук Стеф. Карацић]. Београд: Библијско друштво
37. Ђорђић, Стојан. (1998): *Историја, симболика и роман у: Борба*. год. 76, бр. 8.
38. Ђурић, Војислав, Бабић-Ђорђевић, Гордана. (1997): *Српска уметност у средњем веку* (књига прва IX-XIII век). Београд: СКЗ.
39. Еко, Umberto. (2002): *Intertekstualna ironija i nivoi tumačenja* у: *O književnosti*. Београд [prevela sa italijanskog Milana Piletić]: Narodna knjiga-Alfa.
40. Еко, Umberto. (2001): *Granice tumačenja* [prevela sa italijanskog Milana Piletić] Београд: PAIDEIA.
41. Еко, Umberto. (1992): *Umetnost i lepo u estetici srednjeg veka* [prevele sa italijanskog Tanja Majstorović i Snežana Brajović]. Novi Sad: IP Svetovi.
42. Елијаде, Мирча. (2004): *Sveto i profano: priroda religije* [preveo s francuskog Zoran Stojanović]. Београд: Alnari.
43. Emmerson, Richard Kenneth. (1981): *Antichrist in the Middle Ages : a study of medieval apocalypticism, art, and literature*. Seattle: University of Washington Press.
44. *Живот Алексија божјег човека* (1970): *Стара српска књижевност I*. Београд: СКЗ; Нови Сад: Матица српска.
45. *Житије преподобног оца нашега Василија Новог и опис о проласку ваздушних митарстава блажене Теодоре* (1931). [Превео с руског јеромонах Дионисије]. Крагујевац: Православна народна хришћанска заједница.
46. Fraj, Nortrop. (1985): *Veliki kod(eks): Biblija i književnost*; [preveli Novica Milić (uvod, prvi dio), Dragan Kujundžić (drugi dio)]. Београд: Prosveta.
47. Ženet, Žerar. (1985): *Figure* [odabrala i prevela Mirjana Miočinović] Београд: Вук Карadžić.
48. Зизиулас, Јован. (2011): *Заједница и другост: даље студије о личности и Цркви*; [превод Јелена Фемић-Касапис]. Пожаревац: Одбор за просвету и културу Епархије пожаревачко-браничевске.

49. Зизиулас, Јован. (1997): *Евхаристијско виђење света у: О литургији* (зборник текстова [приредио Јован Србул]. Београд: Мисионарски и духовни центар манастира Хиландара „Тројеручица“.
50. Исповедник, Свети Максим. (1997): *Мистагогија у: О литургији* (зборник текстова [приредио Јован Србул]. Београд: Мисионарски и духовни центар манастира Хиландара „Тројеручица“.
51. *Јеванђеље по Јовану* (2012). у: *Свето писмо Старога и Новога завјета*. [превео *Стари завјет* Ђуро Даничић, *Нови завјет* превео Вук Стеф. Карацић]. Београд: Библијско друштво.
52. *Јеванђеље по Луци* (2012). у: *Свето писмо Старога и Новога завјета*. [превео *Стари завјет* Ђуро Даничић, *Нови завјет* превео Вук Стеф. Карацић]. Београд: Библијско друштво.
53. *Јеванђеље по Марку* (2012). у: *Свето писмо Старога и Новога завјета*. [превео *Стари завјет* Ђуро Даничић, *Нови завјет* превео Вук Стеф. Карацић]. Београд: Библијско друштво.
54. *Јеванђеље по Матеју* (2012). у: *Свето писмо Старога и Новога завјета*. [превео *Стари завјет* Ђуро Даничић, *Нови завјет* превео Вук Стеф. Карацић]. Београд: Библијско друштво.
55. Јерков, Александар. (2004): *Име уметничке истине у: НИИ*. бр. 2811, стр. 19–23.
56. Јеротић, Владета. (1971): *Житије св. Петра Коришког у светлу дубинске психологије у: Летопис Матице српске*, год. 147, књ. 407, св. 4, стр. 383–422.
57. Juvan, Marko. (2013): *Intertekstualnost*; [prevela sa slovenačkog Vojana Stojanović Pantović], Novi Sad: Akademska knjiga.
58. Kaler, Džordž. (2011): *Pretpostavka i intertekstualnost u Polja (časopis za književnost i teoriju)*; [s engleskog preveo Predrag Šaponja], godina LVI, broj 467. Novi Sad.
59. Канић, Марина. (2013): *Византија у српској постмодерној прози (Пекић, Павић, Петровић, Петковић)*. Београд (рукопис).
60. Карановић, Зоја. (2004): *„Опсада цркве Светог Спаса“ Горана Петровића, традиционално и модерно у представљању времена у: Традиција и*

- савременост* (зборник радова са научног скупа Бања Лука, 4–6. новембра 2004), књига 5, том I. Бања Лука.
61. Клеман, Оливије. (1997): *Тајна божаствене евхаристије у: О литургији* (зборник текстова [приредио Јован Србул]. Београд: Мисионарски и духовни центар манастира Хиландара „Тројеручица“.
 62. *Книга пророка Исаи* (2011) у: *Библија Современный русский перевод Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета Канонические*. Российское Библейское Общество.
 63. *Књига о Јову* (2012). у: *Свето писмо Старога и Новога завјета*. [превео *Стари завјет* Ђуро Даничић, *Нови завјет* превео Вук Стеф. Карацић.]. Београд: Библијско друштво.
 64. *Књига проповједникова* (2012). у: *Свето писмо Старога и Новога завјета*. [превео *Стари завјет* Ђуро Даничић, *Нови завјет* превео Вук Стеф. Карацић.]. Београд: Библијско друштво.
 65. *Књига пророка Данила* (2012). у: *Свето писмо Старога и Новога завјета*. [превео *Стари завјет* Ђуро Даничић, *Нови завјет* превео Вук Стеф. Карацић.]Београд: Библијско друштво.
 66. *Књига пророка Изаје* (2007). у: *Biblija. Sveto pismo Staroga i Novoga zavjeta*. [preveo Ivan Šarić]. Zagreb: Glas koncila.
 67. *Књига пророка Изаје* (1976) у: *Biblija: Stari i Novi zavjet* [urednici Josip Tabak, Jerko Fućak, prevod Antun Sović]. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
 68. *Књига пророка Исаје* (2012). у: *Свето писмо Старога и Новога завјета*. [превео *Стари завјет* Ђуро Даничић, *Нови завјет* превео Вук Стеф. Карацић.]. Београд: Библијско друштво.
 69. *Књига пророка Јеремије* (2012). у: *Свето писмо Старога и Новога завјета*. [превео *Стари завјет* Ђуро Даничић, *Нови завјет* превео Вук Стеф. Карацић.]. Београд: Библијско друштво.
 70. Ковачевић, Милош. (2000): *Стилистика и граматика стилских фигура*. Крагујевац: Кантакузин.
 71. Ковачевић, Милош. (1998): *Стилске фигуре и књижевни текст*. Београд: Требник.

72. *Коринћанима посланица прва св. апостола Павла* (2012). у: *Свето писмо Старога и Новог завјета*. [превео Стари завјет Ђуро Даничић, Нови завјет превео Вук Стеф. Карацић]. Београд: Библијско друштво.
73. Lachmann, Renate. (1988): *Intertekstualnost kao konstitucija smisla (Petrograd Andreja Belog i ' tuđi ' tekstovi)* у *Intertekstualnost & intermedijalnost*, [uredili: Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić, Pavao Pavličić]. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti.
74. Лаут, Ендрју. (2009): *Дионисије Ареопагит*. [превод Глигорије Марковић]. Београд: Отачник.
75. Lahman, Renate. (2009): *Intertekstualnost: Pokušaji definisanja pojma* [sa нјемачког превела Ана Киш]: у *Polja*, god LIV, br. 458, str. 103–111.
76. Лествичник, Свети Јован. (2008): *Лествица*. [превео са старогрчког Димитрије Богдановић]. Београд: Света српска Царска Лавра манастир Хиландар.
77. Loski, Vladimir. (1986): *Vožanski primrak* у: *Luča*, god. 3, sv 1–2, str. 33-46.
78. Мак Гордон, Данијел. (1989): *Предговор у: Данилови настављачи: Данилов Ученик, други настављачи Даниловог зборника*. [приредио Гордон Мак Данијел; данашња језичка верзија Лазар Мирковић]. Београд: Просвета, СКЗ.
79. Маринковић, Радмила. (2008): *Светородна господа српска*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
80. Маринковић, Душан. (1988): *Станковићева новелистика и књижевност модерне*, поговор у: Борисав Станковић, *Божји људи*. Ниш: Градина.
81. Марчетић, Милован. (1998): *Живимо прилично насумице (разговор с Гораном Петровићем)* у: *Репортер*, год. 2, бр. 21, стр. 39–41.
82. Метохит, Теодор. (1998): *На двору српског краља Милутина*. [превод са грчког језика М. Апостоловић]. Београд: Младост турист – Итака.
83. Мешцерјаков, Сергеј. (2005): *Фантастика и реалност у роману „Опсада цркве Св. Спаса“ Горана Петровића* у: *МСЦ: Научни састанак слависта у Вукове дане 15-18. 9. 2004.* бр. 34/2, str. 471-476.

84. Милановић, Александар. (2000): *Стилематичност архаизама у роману „Опсада цркве Св. Спаса“ Горана Петровића у: Повеља*. год. 30, бр. 1, стр. 120–130.
85. Мићевић, Коља. (1973): *Антологија трубадурске поезије*. Београд: Бигз.
86. Mulić, Malik. (1975): *Srpski izvori "pletenija sloves"*. Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine.
87. Настасијевић, Момчило. (1994): *Запис о даровима моје рођаке Марије у: Приповетке*. Београд: СКЗ.
88. Нелас, Панајотис. (1997): *Евхаристија – охристовљење живота и преображење творевине у црквеној заједници у: О литургији* (зборник текстова [приредио Јован Србул]. Београд: Мисионарски и духовни центар манастира Хиландара „Тројеручица“.
89. Непознати. (1998): *Исповедна молитва у: Антологија српског песништва*. [приредио Миодраг Павловић]. Београд: Просвета.
90. Nešković, Ratko. (2000): *Srednjovekovna filozofija*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
91. Николај, макариополски епископ, (1997): *Света евхаристијска жртва у: О литургији* (зборник текстова). Београд: Мисионарски и духовни центар манастира Хиландара „Тројеручица“.
92. Новаковић, Мирјана. (2005). *Страх и његов слуга*. Београд: Народна књига-Алфа.
93. Noris, Kristofer. (1990): *Dekonstrukcija: kraj metafizike i novo mišljenje – od Ničea do Deride*. [prevela Jasmina Milićević] Beograd: Nolit.
94. Олах, Кристијан. (2012): *Књига-Бог: (постмодерна) духовност у „Хазарском речнику“*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
95. Oraić-Tolić, Dubravka. (1990): *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
96. Острогорски, Георгије. (1996): *Историја Византије*. Београд: Просвета.
97. *Откривење светог Јована Богослова* (2012). у: *Свето писмо Старога и Новог завета*. [превео Стари завет Ђуро Даничић, Нови завет превео Вук Стеф. Карацић]. Београд: Библијско друштво.

98. Павић, Милорад. (1996): *Хазарски речник*. Земун: Драганић.
99. Пантић, Михајло. (2005): *Језик, машта и равнотежа у: Савремена српска проза* (зборник бр. 17). Трстеник: Народна библиотека „Јефимија“ .
100. Пантић, Михајло. (1999): *Постваривање маште, растакање света у: Александријски синдром 3*. Нови Сад: Матица српска.
101. Pavličić, Pavao. (1988) *Intertekstualnost i intermedijalnost (Tipološki ogled) u Intertekstualnost & intermedijalnost*, (uredili: Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić, Pavao Pavličić). Zagreb: Zavod za znanost o književnosti.
102. *Педесет легенди о Светом Сави* (2011): (избор Владимир Ћоровић), Чачак: Легенда.
103. *Пета књига Мојсијева* (2012). у: *Свето писмо Старога и Новог завјета*. [превео *Стари завјет* Ђуро Даничић, *Нови завјет* превео Вук Стеф. Караџић]. Београд: Библијско друштво.
104. Петковић, Владимир. (1911): *Спасова црква у Жичи (архитектура и живопис)*. Београд: Штампарија „Св.Сава“.
105. Петровић, Горан. (2004): *Опсада цркве Св. Спаса*. Београд: Народна књига, Политика.
106. Петровић, Дамњан. (1971): *Живот краља Милутина од архиепископа Данила II у: Зборник Филозофског факултета у Приштини VIII*, Приштина: Филозофски факултет у Приштини.
107. *Поуке Св. Симеона Новог Богослова* (2011). (приредила Слађана Ристић Горгиев). Ниш: Центар за црквене студије.
108. *Прва књига Мојсијева* (2012). у: *Свето писмо Старога и Новог завјета*. Превео *Стари завјет* Ђуро Даничић, *Нови завјет*. [превео Вук Стеф. Караџић]. Београд: Библијско друштво.
109. *Прва саборна посланица св. апостола Петра* (2012). у: *Свето писмо Старога и Новог завјета*. [превео *Стари завјет* Ђуро Даничић, *Нови завјет* превео Вук Стеф. Караџић]. Београд: Библијско друштво.
110. Првовенчани, Стефан. (1970): *Живот Стефана Немање у: Стара српска књижевност I*. Београд: СКЗ; Нови Сад: Матица српска.

111. *Приче Соломунове* (2012). у: *Свето писмо Старога и Новога завјета*. [превео *Стари завјет* Ђуро Даничић, *Нови завјет* превео Вук Стеф. Караџић]. Београд: Библијско друштво.
112. Продић, С. (2012): *Утицај списа Дионисија Псеудо-Ареопагита на развој владарске идеологије Немањића у: Дела (Corpus Areopagiticum)*, Свети Дионисије Псеудо-Ареопагит. Шибеник: Истина – часопис православне епархије далматинске.
113. *Псалми Давидови* (2012). у: *Свето писмо Старога и Новога завјета*. [превео *Стари завјет* Ђуро Даничић], *Нови завјет* превео Вук Стеф. Караџић. Београд: Библијско друштво.
114. Псеудо-Ареопагит, Свети Дионисије. (2012): *Дела (Corpus Areopagiticum)*. [са старогрчког језика превео Александар М. Петровић]. Шибеник: Истина – часопис православне епархије далматинске.
115. Радојичић, Ђорђе. (1963): *Архиепископ српски Данило II у: Творци и дела старе српске књижевности*. Титоград: Графички завод.
116. Радојичић, Светозар. (1975): *Узори и дела старих српских уметника*. Београд: СКЗ.
117. Радојичић. Светозар. (1934): *Портрети српских владара у средњем веку*. Скопље: Музеј Јужне Србије у Скопљу.
118. Radosavljević, I. (1998): *Čitalac ne sme da „diše van knjige“* (razgovor sa Goranom Petrovićem) у: *Reč*, god. 5. br. 41, str. 10–15.
119. Радуловић, Милан. (2011): *Културна идеологија Исидоре Секулић*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
120. Радуловић, Милан. (2008): *Књижевност и теологија: прилог заснивању теолошке књижевне теорије*. Београд: Институт за књижевност и уметност; Источно Сарајево: Православни богословски факултет Св. Василија Острошког.
121. Радуловић, Оливера. (2013): *Нова читања Андрића*. Петроварадин: Алф
122. Радуловић, Оливера. (2003):
123. Ранчић, Јасмина. (1997): *Ђаво у митологији Јужних Словена*. Београд: Издавачка задруга ИДЕА.

124. Rasel, Džefri. (1995): *Princ tame*. [prevod Milena Petrović-Radulović] Beograd: Pont.
125. *Rečnik književnih termina*. (2001). Vanja Luka: Romanov.
126. *Римљанима посланица св. апостола Павла* (2012). у: *Свето писмо Старога и Новога завјета*. [превео Стари завјет Ђуро Даничић, Нови завјет превео Вук Стеф. Караџић]. Београд: Библијско друштво.
127. Ристовић, Ана. (2004): *Ближњи и ближње у прози Горана Петровића у: Летопис Матице српске*, год. 180, књ. 474, св. 5, 680–693.
128. Riffaterre, Michael. (1980): *Syllepsis* in: *Critical Inquiry*, 6:4, стр. 625–638.
129. Rosandić, Dragutin. (1979): *Metodički pristup romanu*, Sarajevo: IGKRO „Svjetlost“ –OOUR Zavod za udžbenike.
130. Свети Сава (2010): *Свети Сава*. [приредио Томислав Јовановић]. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске.
131. Сендлер, Егон. (2009): *Икона – слика невидљивог: елементи богословља, естетике и технике иконописа*. [preveo sa francuskog jezika Jugoslav Osokoljić]. Београд: Јасен.
132. Силуан (1970): *Силуанови стихови Светом Сави у: Стара српска књижевност III*. Београд: СКЗ; Нови Сад: Матица српска.
133. Симоновић, Слободан. (1984): *Божји људи Борислава Станковића*. Крушевац:
134. Склирис, Стаматис. (1992): *Од портрета до иконе*. [са грчког превео Станимир Јакшић] у: *Беседа*, бр. 3–4, књ. 2, стр. 209–235.
135. Станковић, Борисав. (1988): *Божји људи*. Ниш: Градина.
136. Станојевић, С. (1936): *Краљ Драгутин*. Београд: Издавачка књижара Геце Кона. А. Д.
137. Душан. Стефан. (1970): *Реч цара Душана уз његов Законик у: Стара српска књижевност III*, Београд: СКЗ; Нови Сад: Матица српска.
138. Суботић, Гојко. (2006/07): *Трећа жичка повеља у: Зограф*, бр. 31, стр. 51–58.
139. Танасијевић, Пајсије. (1994): *О Јуродству* (предговор) у: *Јуродиви*. Приштина: Народна и универзитетска библиотека/Манастир Свети Прохор Пчињски.

140. Теодосије. (1970): *Живот светог Саве* у: *Стара српска књижевност II*. Београд: СКЗ; Нови Сад: Матица српска.
141. Теодосије (1981): *Житије светог Петра Коришког*. [приредио и предговор написао Томислав Јовановић]. Београд.
142. Токин, Марина. (2010). *Традиционалне представе, веровања, ликови и облици у грађењу романа "Опсада цркве Св. Спаса" Горана Петровића* (рукопис). Нови Сад.
143. Трифуновић, Ђорђе. (1990): *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*. Београд: Нолит.
144. Трифуновић, Ђорђе. (1980): *Писац и преводилац инок Исаија*. Крушевца: Багдала.
145. Трифуновић, Ђорђе. (1976): *Проза архиепископа Данила II* у: *Књижевна историја*, IX, 33. Београд: Вук Караџић.
146. Трифуновић, Ђорђе. (1973): *Предговор у: Физиолог (Слово о ходећим и летећим створењима)*. [превео са српскословенског Ђорђе Трифуновић]. Пожаревац: Књижевни часопис „Браничево“.
147. Трифуновић, Ђорђе. (1971): *Портрет у српској средњовековној књижевности*. Крушевац: Багдала.
148. Трифуновић, Ђорђе. (1968): *Средњовековни списи о кнезу Лазару и Косовском боју*. Крушевац: Багдала.
149. Турањанин, Биљана. (2012 а): *Интертекстуално проучавање књижевних жанрова у: Школа као чинилац развоја националног и културног идентитета и проевропских вредности* (Зборник радова – том 2). Јагодина: Универзитет у Крагујевцу – Факултет педагошких наука у Јагодини.
150. Турањанин, Биљана. (2012 б): *Племените грађевине српске књижевности у: Књижевност и језик*, година 59, бр. 3-4, Београд, 2012, стр. 247-254.
151. Turanjani, Biljana. (2010). *Kriza čitanja i kako je prevazići (Intertekstualnost kao nova nastavna metodologija)* u: *Evropske dimenzije promena obrazovnog sistema u Srbiji*. Novi Sad: Filozofski fakultet.
152. *The Book of Isaiah* (1989). in: *New Revised Standard Version with Apocrypha Holy Bible* by NSRV Bible. [translator Bruce M. Metzger]. New York; Toronto;

Delhi; Bombay, Calcuta, Madras, Karachi, Petaling Jaya, Singapore, Hong Kong, Tokyo, Nairobi, Dar es Salaam, Cape Town, Melbourne, Auckland: Oxford University Press.

153. *The Book of the Prophet Isaiah* (1982). in: *The Holy Bible, New King James Version*. Nashville: Nelson.
154. Uspenski, Boris. A. (1979): *Poetika kompozicije/Semiotika ikone*. [izbor i prevod izmenjenih i dopunjenih tekstova Novica Petković]. Beograd: Nolit.
155. Филозоф, Константин. (2009): *Живот Стефана Лазаревића деспота српског*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
156. *Физиолог (Слово о ходећим и летећим створењима)* (1973): са српскословенског превео Ђорђе Трифуновић. Пожаревац: Књижевни часопис „Браничево“.
157. Флоренски, Павле. (1979): *Икона – поглед у вечност: философија и технологија сликарства*. [предговор, превод и речник Димитрије М. Калезић]. Београд: Теолошки погледи.
158. Флоровски, Георгије. (2004): *Црква је живот: изабране беседе, есеји и студије*. [приредио Матеј Арсенијевић, превели Матеј Арсенијевић ... и др]. Београд: Православна мисионарска школа при храму Светог Александра Невског.
159. Флоровски, Георгије. (1986): *Corpus areopagiticum* у: *Луча*, год. 3, бр. 1–2,
160. Хамовић, Драган. (1998): *Роман и рима у: Политика*. год. 95, бр. 30291, стр. 25.
161. Harington, Vilfrid. (1977): *Uvod u Bibliju (Spomen objave)* [preveo Mato Zovkić] Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
162. Наџион, Linda. (1996): *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*. [preveli Vladimir Gvozden I Ljubica Stanković]. Novi Sad: Svetovi.
163. Цамблак, Григорије. (1970): *Живот краља Стефана Дечанског у: Стара српска књижевност III*. Београд: СКЗ; Нови Сад: Матица српска.
164. Chevalier, J. Gheerbrant, A. (1983): *Rječnik simbola*. Zagreb: Nakladni zavod МН.
165. Чајкановић, Веселин. (1973). *Мит и религија у Срба*. Београд: СКЗ.

166. Чајкановић, Веселин. (1994). *Стара српска религија и митологија*. Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон М.А.М.
167. Чанак-Медићи Милка, Годић, Бранислав. (2007): *Манастир Жича*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.
168. *Четврта књига Мојсијева* (2012). у: *Свето писмо Старога и Новога завјета*. [превео *Стари завјет* Ђуро Даничић, *Нови завјет* превео Вук Стеф. Карацић]. Београд: Библијско друштво.
169. Шапоња, Ненад. (1998): *Развезивање поетичких чворишта (Разговор са Гораном Петровићем)* у: *Летопис Матице српске*, год 174, књ. 461, св. 1, 198–204.
170. Ševalije, Žan. Gerbran, Alen. (2009): *Rečnik simbola*. Novi Sad: Stylos art.
171. Шејнман Маркович, Михаил. (1998): *Веровање у ђавола кроз историју религије*. [са руског превео Трифун Голубовић]. Београд: Клуб писаца Мидраг Шијаковић: Библиотека Армон.
172. Шмеман, А. (2009): *За живот света*, Света Гора Атонска: Манастир Хиландар.
173. Šomlo, Ana. (1990): *Hazari ili obnova vizantijskog romana (razgovor sa Miloradom Pavićem)*. Београд: BIGZ, SKZ, Narodna knjiga.

Коришћена литература

1. Андрејевић, Даница. (2008): *Поетизација хронотопа у два српска романа у: Савремена српска проза* (Зборник бр. 20). Трстеник.
2. *Антологија старе српске поезије* (2005): [приредила Зорица Витић]. Београд: Политика – Народна књига.
3. Арбутина, Петар. (1998): *Византија између неба и земље* у: *Књижевна реч*, год. 27, бр. 501, стр. 69.
4. Аћимовић Ивков, Милета. (2006): *Живот, историја, судбина и прича* у: *Књижевни магазин*. бр. 63, год. 6, стр. 42–43.
5. Аћимовић Ивков, Милета. (1997): *Историја и прича* у: *Политика*. год 94, бр. 30230, стр. 22.

6. Бек, Ханс. Георг. (1967): *Путеви византијске књижевности* [превела Јелена Протић-Крсмановић]. Београд: СКЗ.
7. Берђајев, Николај. (2001): *Смисао историје*. [прев. Мил. Р. Мајсторовић]. Београд: Дерета.
8. Besara, Dragana. (1998): *Protiv raščovečenja istorije* u: *Reč. god. 5, br. 41, str. 34–37.*
9. Божовић, Гојко. (2007): *Читалац на острву приповедања у: Књижевност*. бр. 4, стр. 68–73.
10. Брајовић, Тихомир. (1995): *Poetika žanra*. Београд: Narodna knjiga-Alfa.
11. Владушић, Слободан. (2007): *На промају*. Нови Сад: Агора.
12. Владушић, Слободан. (1998): *Дегустација страсти*. Београд: Књижевна омладина Србије.
13. Владушић, Слободан. (1998): *Прича VS историја у: Свеске*. год. 9, бр. 39/40, 176–178.
14. Vidan, Ivo. (1975): *Tekstovi u kontekstu (odjeci i odnosi u novijoj književnosti)*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
15. Вуковић, Ђорђије. (2009): *Историјски роман*. Сремски Карловци-Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
16. Гамс, Андрија. (1993): *Библија и модерна друштвена мисао*. Београд: Марум.
17. Дрејн, Џон. (2003): *Увођење у Стари завет*. [превела с енглеског Богдана Ђукић]. Београд: Слио.
18. Ђорђевић, Милентије. (1990): *Савремени српски роман и средњовековна проза*. Крушевац: Народна библиотека Крушевац.
19. Ђорђевић, Часлав. (1999): *Чудесни прозори Горана Петровића или гледање кроз време у: Рачански зборник*. бр. 4 стр. 129–132.
20. Детелић, Мирјана. (1992): *Митски простор и епика*. Београд: САНУ-Ауторска издавачка задруга „Досије“.
21. Dil, Pol. (1991): *Simbolika u Bibliji: univerzalnost simboličkog jezika i njegovo psihološko značenje*. [prevela s francuskog Jelena Stakić]. Sremski Karlovci- Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

22. Eko, Umberto. (1965): *Otvoreno djelo*. Sarajevo: Veselin Masleša.
23. Епископ ЗХП Атанасије (2009): *Бог отаца наших*. Манастир Хиландар.
24. Епштејн, Михаил. (1998): *Постмодернизам*. [превела с руског Радмила Мечанин]. Београд: Zepter Book World.
25. Eror, Gvozden. (2002): *Genetički vidovi inter(literarnosti)*. Beograd: Otkrovenje/Narodna knjiga.
26. Fraj, Nortrop. (1991): *Mit i struktura*. [prevela Maja Herman Sekulić]. Sarajevo: Svjetlost.
27. Fuko, Mišel. (1971): *Riječi i stvari (arheologija humanističkih nauka)*. [preveo Nikola Kovač]. Beograd: Nolit.
28. Илић, Саша. (2007): *Меморија, идеологија, (ре)конструкција у: (Зло)употреба историје у српској књижевности од 1945. до 2000. године*. Крагујевац: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитет у Крагујевцу, стр. 81–94.
29. Илић, Саша. (2006): *Речи у којима светлост непрестано зари у: Златна греда*. год. 6, бр. 56-57, стр. 64–65.
30. *Influence and Intertextuality in Literary History* (1991): edited by Jay Clayton & Eric Rothstein. London: The University of Winsconsin Press.
31. *Intertextuality (Theories and practices)*(1993): edited by Michael Worton and Judith Still. Manchester and New York: Manchester University Press.
32. Jameson, Frederik. (1995): *Postmodernizam u kasnom kapitalizmu*. [prevod S. Ašanin i B. Dvornik]. Beograd: KIZ „Art Press“.
33. Jerkov, Aleksandar. (2001): *Zadužbine Gorana Petrovića* u: *Vreme*, god. 12. br. 527, str. 63–64.
34. Јерков, Александар. (2001): *Добра вест у: Књижевни гласник*. бр. 1, стр. 133–137.
35. Јеротић, Владета. (2000): *Старо и ново у хришћанству*., Београд: Ars libri/Бесједа.
36. Јефтимијевић-Лилић, Милса. (2004): *Метафорична најави спасења у: Поетика слутње: критике, есеји и прикази*. Косовска Митровица: Књижевно друштво Косова и Метохије.

37. Ковач, Никола. (1996): *Искусства историје и роман*, у: *Историјски роман*. Београд-Сарајево: Институт за књижевност и уметност.
38. Крагујевић, Тања. (2001): *Перо, интеграл у: Орфеј из теретане: књига читања 3*. Београд: Просвета.
39. Кржић, Станко. (2008): *Опсада као идеологија, или као књижевно дело у: Браничево*. год. 54. бр. 1-2, стр. 130–137.
40. Лазаревић ди Ђакомо, Персида. (2004): *Загонетка светог Симеона у «Опсади цркве Светог Спаса» Горана Петровића у: Летопис Матице српске*. год 180, књ. 474, св. 5, стр. 662–679.
41. Lešić, Z. (2008): *Teorija književnosti*. Beograd: Službeni glasnik.
42. Lotman, J. M. (2004): *Kultura i eksplozija*. [sa ruskog preveo Dobrilo Aranitović]. Beograd: Narodna knjiga-Alfa.
43. Meletinski, E. M. (1983): *Poetika mita*. [preveo Jovan Janićijević]. Beograd: Nolit.
44. Микић, Радивоје. (2005): *Жича и модерна прича у: Прича и значење: Огледи о уметности приповедања*. Београд: Филип Вишњић, стр. 283–307.
45. Милосављевић, Петар. (2000): *Методологија проучавања књижевности*. Београд: Требник.
46. *Moderna teorija romana* (1979). [priredio M. Solar]. Beograd: Nolit.
47. *Молитва – небески живот (зборник текстова о молитви)* (2003). [преводиоци Мирослав Голубови ; књигу приредили Јован Србуљ, Мирослав Голубовић]. Београд: Издавачка установа Православне мисионарске школе при храму Св. Александра Невског у Београду.
48. Наумов, Александар. (1979): *Библија као компонента савремене песничке свести*, Универзитет „Кирил и Методиј“ – Скопје, Семинар за македонски јазик, литература и култура, Зборник на трудови од V. научна дискусија 1978 год, Скопје.
49. Недић, Марко. (2002): *Поетска фантастика Горана Петровића у: Основа и прича: огледи о савременој српској прози*. Београд: Филип Вишњић.
50. Nedić, Marko. (1996): *Transformacije savremenog srpskog istorijskog romana, у: Историјски роман*. Beograd-Sarajevo: Институт за књижевност и уметност.

51. *О Анђелима (беседе Светих отаца о анђелима Господњим)*(2004). (ур. јеромонах Бенедикт Јовановић). Београд: манастир Подмаине.
52. Павић, Милорад. (2005): *О Горану Петровићу, о травци у рукопису и о увезаним сновима у: Роман као држава и други огледи*. Београд: ПЛАТΩ.
53. Павковић, Васа. (1999): *Велики роман за крај столећа у: Рачански зборник*. бр. 4
54. Пантић, Михајло. (2007): *Писци говоре*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
55. Пантић, Михајло. (1998): *Десет упутстава за читање романа Горана Петроовића „Опсада цркве Св. Спаса“ у: Повеља*. год. 28, бр. 1, стр. 109–110.
56. Паовица, Марко. (2007): *Огледало разнозначја у: Књижевност*. бр. 4, стр. 73–82.
57. Perišić, Igor. (2007): *Gola priča*. Београд: ПЛАТΩ - Institut za književnost i umetnost.
58. Петровић, Горан. (2002): *Атлас описан небом*. Београд: Народна књига–Алфа.
59. Петровић, Горан. (2001): *Ситничарница „Код срећне руке“*. Београд: Народна књига–Алфа.
60. Петровић, Милош. (2000): *Нема никејских прозора у: Јефимија*. год. 10, бр. 10, стр. 139–143.
61. Пешикан-Љуштановић, Љиљана. (2001): *Принцеза и ђаво у Летопис Матице српске*, год.177, књ.467, св.5. Нови Сад.
62. Piege – Gro, N. (1998): *Imaginarni svet palimpsesta u: Ulaznica (časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja)*. god. XXXII, br. 157-158, str. 44–53.
63. Писарев, Ђорђе. (1997): *Роман и прича у: Репортер*. год. 1, бр. 16, стр. 44.
64. Потих, Душица. (2007): *Поетика привидне наивности у: Књижевност*. бр. 4, стр. 66–68.
65. Радовић, Миодраг. (2004): *Освештана и скривена традиција у књижевности у Традиција и савременост (Зборник радова са научног скупа), књига 5, том I. Бања Лука*.

66. Radosavljević, Ivan. (1999): *Ideologija i konstrukcija: zloдельник, piščev najbolji drug (O paradoku zlih likova u romanu Gorana Petrovića „Opsada crkve Sv. Spasa“ u Budno oko: iz savremene srpske proze.* Novi Sad: Matica srpska, str. 29–33.
67. Радуловић, Милан. (1996): *Историјска свест свремених српских романсијера*, у: *Историјски роман.* Београд-Сарајево: Институт за књижевност и уметност.
68. Радуловић, Оливера. (2011): *Нове наставне методологије у настави књижевности.* Нови Сад: Орфеус.
69. Радуловић, Оливера. (2007): *Речи са чистих усана: библијски подтекст модерне књижевности.* Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
70. Ређеп, Драшко. (1998): *Никејски прозори Горана Петровића* у: *Књижевност.* год. 52, бр.3/4, стр. 790–792.
71. Ређеп, Јелка. (1999): *Александар велики и краљ Милутин* у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књига XLVII, свеска 1. Нови Сад.
72. Рудјаков, Павле. (1998): *Историја као роман.* Београд-Нови Сад; Завод за уџбенике и наставна средства-Вукова задужбина-Матица српска.
73. Свети Сава (2005): *Сабрана дела.* Београд: Политика-Народна књига.
74. Станојевић, Станоје. (1937): *Краљ Милутин.* Београд: Издавачка књижара Геце Кона А. Д.
75. *Стара српска књижевност* (2001): приредила С. Томин. Сремски Карловци - Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића
76. *Теоријска misao o književnosti* (1991). [priredio Petar Milosavljević]. Novi Sad: Svetovi.
77. Годоров, Цветан. (1987): *Увод у фантастичну књижевност.* Београд: Рад.
78. Трифуновић, Ђорђе. (1982): *Естетичка расправа Псеудо-Дионисија Ареопазита у преводу инока Исаије*, у: *Зборник за ликовне уметности.* Нови Сад: Матица српска, Нови Сад.
79. Ћирковић, Сима. (2000): *Жича као архијерејско седиште* у: *Манастир Жича* (зборник радова). Краљево: Манастир Жича.

80. Флоровски, Георгије. (1986): *Католичност (саборност) цркве*, у *Саборност цркве*, (књига I). Београд: Богословски факултет СП цркве.
81. Фунтулис, Јоанис. (1998): *Значај воде, мистично тумачење у: Теолошки погледи*, 1-4, стр. 91–94.
82. Hirš, E.D. (1983): *Načela tumačenja*. [preveo Tihomir Vučković] Београд: Nolit.
83. Цветковска Оцокољић, Виолета. (2009): *Предговор у: Икона – слика невидљивог: елементи богословља, естетике и технике иконописа*/Егон Сендлер. Београд: Јасен, Београд
84. Цвитковић, Иван. (2009): *Речник религијских појмова*. Нови Сад: Прометеј.
85. Шапоња, Ненад. (1999): *Аутобиографија читања*. Нови Сад: Просвета.
86. Шмуља, Саша. (2004): *Бљесак битинијске луне: О Светом Сави у књизи „Осада цркве Светог Спаса“ Горана Петровића у: Крајина*. год. 3, бр. 9-10, стр. 37–43.
87. Шоп, Љиљана. (2001): *На крилима духовности у : Духовне речи* [приредио Борисав Челиковић]. Горњи Милановац : Црква Свете Тројице.