

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Марина Ж. Канић

**Византија у српској постмодернистичкој  
прози (Борислав Пекић, Милорад Павић,  
Горан Петровић и Радослав Петковић)**

докторска дисертација

Београд, 2013

UNIVERSITY OF BELGRADE

Faculty of Philology

Marina Ž. Kanić

**Byzantine in Serbian postmodern literature  
(Borislav Pekić, Milorad Pavić, Goran  
Petrović, Radoslav Petković)**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2013

## Ментор и чланови комисије

Ментор: Професор др Јован Делић, редовни професор, српска књижевност XX века, Филолошки факултет Универзитета у Београду;

Чланови комисије: Професор др Радивој Радић, редовни професор, историја Византије, Филозофски факултет Универзитета у Београду;

Професор др Александар Јерков, ванредни професор, српска књижевност XX века, Филолошки факултет Универзитета у Београду.

Др Предраг Петровић, доцент, српска књижевност XX века, Филолошки факултет Универзитета у Београду.

## Византија у српској постмодернистичкој прози (Борислав Пекић, Милорад Павић, Горан Петровић и Радослав Петковић)

Рад обухвата дела Борислава Пекића: приповетку „Мегалос Масторас и његово дело, 1347.“ и планове за роман *Сребрна рука*; дела Милорада Павића: *Гвоздена завеса*, *Мали ноћни роман*, *Хазарски речник*, *Коњи светог Марка*, *Извртута рукавица*, *Руски хрт*, као и његова научна и научно-популарна дела која би могла да осветле пишчев однос према византијском културном кругу и наслеђу: *Кратка историја Београда*, *Историја, сталеж и стил*, *Језичко памћење и песнички облик II*, *Гаврил Стефановић Венцловић*, бројни интервјуи, са посебном пажњом на разговоре са Аном Шомло објављеним под насловом *Хазари, или обнова византијског романа*; дела Радослава Петковића: *Извештај о куги*, *Византијски Интернет*, *Савршено сећање на смрт*; и роман Горана Петровића *Опсада цркве Светог Спаса*. Милорад Павић је за живота називан „последњим Византинцем“, а ова теза, између осталог, треба да покаже и како се двојица писаца млађе генерације односе према том наслеђу.

Истраживање обухвата најчешће теме којима су се писци у поменутих делима бавили. Под темом Византије подразумевају се историјске чињенице, пародирани или афирмисани, византијско друштво, владари, државно уређење, религија, на првом месту православље, али и друге вероисповести које су постојале у Царству, затим, Цариград, као место одигравања радње, али и као тема, односи са Западом и Истоком, борбе са Турцима, опсаде и пад под непријатељску власт, филозофија (неоплатонизам). Међутим, Византија је и средњовековна Србија, на чему је посебан нагласак у делима Павића и Петровића, она се не може изопштити из византијског културног круга (религија, политика, култура, уметност). Византија је конзерватор паганске антике и раног ортодоксног хришћанства, што оставља много простора за историографску метафикцију (Петковић, Петровић), а осим тога, привлачна је и згодна за алудирање на судбину сопственог народа. Посебно је посвећена пажња теми опсаде утврђења (Цариград, Жича) и на мотив града који је уско везан за тему опсаде. Поред тога, аутори се баве и темом смрти и загробног живота,

мотивима путовања душе, сна, чуда, реликвија, борбе добра и зла, уз неизоставан архетип ђавола, култ Богородице и чудотворне иконе и мотивом краја света.

Аутори теже да преиспитају и да превреднују знања о прошлости, о византијском културном наслеђу и српској средњовековној традицији. Иако не припада постмодернистичком литерарном кругу, модерниста Борислав Пекић антиципира бројне постмодернистичке поступке. Истраживање је показало да Милорад Павић врло афирмативно приступа књижевној грађи, као и Горан Петровић, његов књижевни следбеник. За разлику од њих, Радослав Петковић тежи да путем интертекстуалне ироније и постмодернистичке игре делимично раскринка нека раније утврђена мишљења о историјским чињеницама. Дела ових писаца показују снажне везе и жив дијалог између српске савремене прозе и српсковизантијске православне традиције.

Кључне речи: постмодернизам, Византија, православље, Бог, ђаво, традиција, Цариград, Београд, Жича.

Научна област: историја књижевности.

Ужа научна област: српска књижевност XX века.

УДК:

## Byzantine in Serbian postmodern literature (Borislav Pekić, Milorad Pavić, Goran Petrović and Radoslav Petković)

Works of Borislav Pekić used in this research are: *The Great Master and His Work, 1347.* and plans for novel *The Silver Hand*. Works of Milorad Pavić: *Dictionary of the Khazars, Small night novel, The inner side of the wind, The Iron curtain, St Marcos horses* and others. Work of Goran Petrović: *The Siege of the Saint Salvation church*. Works of Radoslav Petković: *The Byzantine Internet, The perfect memory of the Death* and *The report about the Plague*.

This research includes the most common topics about Byzantine culture. It means historical facts, relations in the society of Byzantine Empire, rulers, state regulation, religion, orthodoxy, Constantinople and other important places as locations of action, relations between East and West Europe, battles against The Turks, sieges, political failures and philosophy (neoplatonism). However, middle age Serbia is also included in postmodern Serbian view of Byzantine. It can not be excommunicated from Byzantine cultural circle (religion, politics, literature, art). Byzantine saved heritage of antic Greeks, and early christianity, which allows historical metafiction. Besides, this topic is useful for telling the story about Serbian nation. Very important topic is fortification surrounded with anemias (Constantinople, Žižica) and other like: motive of the middle age city, death, other world, soul traveling, dreams, miracles, relics, battle of Good and Evil, infallible archetype of the Devil, cult of the Virgin Mary, miraculous icons and motive of apocalypse.

Authors want to reassess knowledge about the past, Byzantine cultural heritage and Serbian middle age tradition. Although Borislav Pekić was not a postmodern writer, he anticipated many postmodern acts in his literature. Research showed that Milorad Pavić and Goran Petrović had seen literature timber in a very affirmative way. But, Radoslav Petković tried to use intertextual irony and postmodern play to break earlier determined opinions about history. Their works show strong relations and live dialogue between Serbian contemporary prose and Serbian-Byzantine orthodox tradition.

Keywords: Postmodernism, Byzantine, orthodoxy, God, Devil, tradition, Constantinople, Belgrade, Žiča.

Area of study: History of literature.

Specific area of study: Serbian literature of the 20th century.

UDK:

## Садржај

Увод .....	1
Борислав Пекић .....	7
1. Византијски хронотоп у „Мегалосу Масторасу” и у <i>Сребрној руци</i> ...	7
1. 1. Спој паганства и хришћанства .....	11
2. Фантастика и псеудо-фантастика .....	12
2. 1. Однос Добра и Зла .....	15
2. 1. 1. Ђаво и музика .....	21
2. 2. Ониричка фантастика .....	22
2. 3. Фантастичне слике природних катастрофа .....	22
3. Постмодернистичка сумња у историју.....	24
3. 1. Пекић – историчар .....	28
3. 2. Историја као палимпсест .....	29
4. Град .....	31
5. Неоплатонизам .....	32
6. Реликвије .....	32
Милорад Павић .....	33



1. Византијски хронотоп .....	34
1.1. Аналогије са другим писцима .....	43
1.2. Спој паганства и хришћанства .....	46
2. Фантастика .....	47
2.1. Стара српска књижевност и Венцловићево наслеђе .....	49
2.2. Однос Добра и Зла .....	64
2.2.1. Ђаво и музика .....	70
2.2.2. Топ .....	72
2.3. Ониричка фантастика .....	72
2.4. Детерминисаност .....	74
3. Језик и слово .....	75
4. Постмодернистичка сумња .....	77
4.1. Историја изумрлих народа .....	79
5. Град .....	79
6. Реликвије .....	86
7. Општежитељи и самци .....	90
Горан Петровић .....	94
1. Византијски хронотоп .....	95
1.1. Хришћански поглед на свет .....	107
1.1.1. Исихазам .....	110
1.1.2. Структура .....	111
2. Фантастика .....	115
2.1. Фантастичне слике .....	122
2.2. Однос Добра и Зла .....	122
2.3. Детерминисаност .....	132

2.4. Реликвије .....	132
2.5. Предсказања несреће .....	133
3. Језик и слово .....	135
3.1. Прича .....	138
4. Постмодернистичка сумња .....	141
5. Манастирско добро под опсадом .....	143
6. Крсташка опсада Цариграда 1240. ....	144
Радослав Петковић .....	145
1. Византијски хронотоп .....	146
1.1. Византинци .....	147
1.2. Радња романа <i>Савршено сећање на смрт</i> .....	150
1.3. Аналогије са другим писцима .....	151
1.4. Паганство и хришћанство .....	154
1.4.1. Метемпсихоза .....	160
1.5. Јунаци .....	162
2. Фантастика .....	167
2.1. Однос хришћанства и јереси .....	167
2.1.1. Ђаво и музика .....	175
2.1.2. Топ .....	176
2.2. Визије и снови .....	177
2.2.1. Јејтс .....	180
2.3. Предсказања .....	184
3. Реликвије .....	187
4. Постмодернистичка сумња .....	189
4.1. Инкорпорирани текстови .....	193

4.2. Историографска метафикција .....	194
5. Град .....	197
5.1. Град под опсадом .....	199
6. Крсташки ратови .....	202
Закључак .....	204
Литература .....	208
Биографија .....	219

## Увод

Сам наслов нашег истраживања – *Византија у српској постмодернистичкој прози* (Борислав Пекић, Милорад Павић, Горан Петровић и Радослав Петковић) – указује на поље проучавања: реч је, дакле, о теми Византије, о мотивима који се односе на византијски хронотоп, историјске чињенице и историјске личности који су у мањој или већој мери заступљени у делима савремених прозаиста. У српском песништву Византија проналази своје место много пре него што се појавила у прозним делима. Почевши од *Откровења* Растка Петровића, преко Васка Попе (збирка *Усправна земља*) и Миодрага Павловића (збирке *Велика Скитија* и *Нова Скитија*), који су и у својим антологијама (Попа: *Србљак* и *Јутро мислено*, Павловић: *Антологија српског песништва*) настојали да превреднују старо српско песништво и средњовековне жанрове, до Љубомира Симовића и Ивана В. Лалића (збирка *Четири канона*), који су српсковизантијско књижевно и културно наслеђе можда најпотпуније реанимирали и афирмисали. У поетским збиркама Милорада Павића (*Палимпсести* и *Месечев камен*) такође је обновљено интересовање за православну традицију. Можемо рећи да је управо захваљујући Павићу-песнику Византија „процурела“ у српску постмодернистичку прозу, прво у збиркама приповедака (*Гвоздена завеса* и *Коњи светога Марка*), *Малом ноћном роману* и *Хазарском речнику*, и у адекватној мери била заступљена и у потоњим делима Павића-приповедача и романијера (*Руски хрт*, *Извртута рукавица*, *Унутрашња страна ветра*, *Последња љубав у Цариграду*). Истовремено се Византијом бавио и Борислав Пекић, оно што је назначио у *Златном руну* и збирци прича *Нови Јерусалим*, Пекић је планирао, али не и стигао, да оствари у роману *Сребрна рука*. Идентичан однос према српсковизантијском културном наслеђу као Павић има сјајни Горан Петровић. У роману *Опсада цркве Светог Спаса* његова прозна реченица одаје истинског песника, он има павићевски однос према категоријама времена и простора, преиспитује историју и афирмише српски средњи век, дух Немањића и византијску културу према којој се формирала српска културна традиција и уметнички кругови.

Слично поље интересовања поседује Радослав Петковић, али је његов приступ у духу постмодернистичке ироније и историографске метафикције са циљем да се проблематизују и преиспитају историјске чињенице и претходно утврђена знања (*Византијски Интернет, Савршено сећање на смрт*). Под утицајем Лиотаровог<sup>1</sup> схватања да је истина човеку недокучива, тачније, да постоји више могућих истина и да су све једнако релевантне, и да једно једино утврђено сазнање није могуће, четворица постмодерниста – Пекић<sup>2</sup>, Павић, Петровић и Петковић – реактуализују српсковизантијско културно наслеђе, на првом месту књижевност, богословље и философију.

\*\*\*

Иако у српској култури друге половине XX века није било „друштвених прилика својствених постмодерном добу“ (Јерков, 1991: 184) у делима неколицине писаца осетио се тај нови „талас“ постмодернистичке игривости, свести о тумачењу књижевности путем интертекстуалних веза и дијалošких односа између текстова, са циљем свеукупне светске литературе да узме удела у Вавилонској библиотеци.

Прозна дела аутора којима смо се бавили у овом истраживању, романи и приповетке поменутих прозаиста, остварују живе дијалošке односе. Тема Византије је једна од њихових тачака пресека и сматрали смо да упоредном анализом можемо показати њихову интензивну „текстуалну интеракцију“<sup>3</sup>. Фикционални светови створени у овим постмодернистичким делима „одражавају“ средњовековни свет, али и креирају мноштво сасвим нових светова. Релације између „имитованог“ света крсташких опсада, борби са Турцима или икономрским врло су живе и динамичне

---

<sup>1</sup> Жан-Франсоа Лиотар: *Постмодерно стање*, 2005.

<sup>2</sup> Дело Борилава Пекића припада виском модернизму, али с обзиром на антиципацију бројних постмодернистичких поступака, заузео је значајно место у нашем истраживању.

<sup>3</sup> Термин Јулије Кристеве, ауторке кованице „интертекстуалност“. (Ерор, 1999: 238)

са бројним „хетерокосмосима“<sup>4</sup> (Мекхејл, 1989а: 106). Ти „алтернативни“, „паралелни“ светови имају „власититу онтолошку перспективу и аутономност“<sup>5</sup> (Рибникар, 1997: 70). Повезани су са стварним светом, али се не могу свести на оно што би могло у том стварном свету да се деси. У делима Пекића, Павића, Петровића и Петковића реч је о немиметичким, фантастичним световима, инспирисаним хришћанском средњовековном религиозном фантастиком и питагорејским, платоновским и неоплатоновским учењима.

Кад је у питању дело Борислава Пекића, није било могуће истраживањем обухватити *Златно руно*, због обима самог дела, али и наше тезе. Највећа пажња посвећена је приповеци „Мегалос Масторас и његово дело, 1347“, уводној причи у збирци *Нови Јерусалим*. Такође смо покушали да проанализирамо Пекићеве планове за роман *Сребрна рука*, који није стигао да напише.

„Византинац“ Милорад Павић је византијским темама и мотивима прожео читав свој опус и ми смо се потрудили да их истраживањем све обухватимо. Реч је о *Малом ноћном роману*, *Хазарском речнику*, *Унутрашњој страни ветра*, *Последњој љубави у Цариграду* и бројним приповеткама из збирки *Гвоздена завеса*, *Коњи светога Марка*, *Руски хрт* и *Изврнута рукавица*.

Византија у делу Горана Петровића постоји једино у роману *Опсада цркве Светог Спаса*. То, наравно, не значи да је овом писцу посвећено најмање пажње. Павићевски однос према фантастици, посебно према ониричкој фантастици, затим, релативност времена и простора, афирмација српсковизантијског наслеђа увођењем владара из свете лозе Немањића у простор романа, као и бројних традиционалних мотива, попут дрвета, воде, опозиције светла и таме, јабуке, белог коња и других, указују на интензиван и плодонсан развој и однос Горана Петровића према српском средњовековном наслеђу.

---

<sup>4</sup> Мекхејл „хетерокосмосима“ назива потпуно нове светове, светове који раније нису постојали.

Радослав Петковић је у свом обимном роману *Савршено сећање на смрт* обрадио епску, историјску тему, у складу са захтевима постмодернистичке поетике, разарајући наравију постмодернистичком пародијом и преиспитујући постојаност приповести утемељене на историји. Као припрема за писање романа послужила је збирка есеја *Византијски Интернет*. У истраживање смо укључили и збирку приповедака *Извештај о куги*, која припада ауторовом раном стваралаштву, али којом се Петковић значајно приближио „постмодернистичком исходишту приповедања“ (Јерков, 1992: 35).

\* \* \*

Циљ овог научног рада био је да се из књижевнотеоријске, постмодернистичке перспективе сагледа на који начин су савремени српски аутори, Пекић, Павић, Петровић и Петковић, руководили знањима и историографским документима о Византијском царству, његовом културном кругу и реактуализовали српску средњовековну традицију која се развијала под утицајем православне духовне климе суседне државе Ромеја. Рад је подељен у четири поглавља, а поглавља на „проблеме“: византијски хронотоп, однос између хришћанства и паганства, фантастика, однос добра и зла, средњовековни однос према реликвијама, према изговореном и написаном, постмодернистички поглед на историју и писане документе, феномен града и опсаде, тема крсташких ратова, иконоборство, подела монаха на самце и општежитеље.

Одељак Византијски хронотоп у себи садржи и проблем односа хришћанства и паганства, елементе православног погледа на свет, хришћанска учења, какво је исихастичко, или, пак, древну питагорејску метемпсихозу. Термин *хронотоп* потиче од руског проучаваоца књижевности, Михаила Бахтина, у којем су простор и време радње дела обједињени и нераскидиво повезани.

Византијски хронотоп подразумева све време трајања Византијског царства, са освртом на античку Грчку и древни Византион, као и на Османско царство после 1453. године. Аутори бирају историјске периоде који одговарају замишљеној фабули одређеног романа или приповетке. Примећена је тенденција да се обухвати што шири временски период, са бројним реминисценцијама на прошле догађаје у Византиској историји, разуме се, прошле у односу на садашњи тренутак приповедања радње, али и потреба да се радња повинује законима историјске детерминисаности, тј. да се најаве будући историјски догађаји. Очигледно је да су писци били веома заинтересовани за историјску науку, дела обилују веродостојним подацима и вештим представама историјских личности, са одређеним изузецима фабулације. Радња романа и приповедака четворице писаца лоцирана је на далеко ширем простору него што се подразумева под простором српсковизантијске културне баштине – од Дамаска на истоку до Риминија и Равене на западу и од Беча на северу до Мистре на југу.

Други одељак је посвећен фантастици, са посебним нагласком на ониричку фантастику, и односу принципа Добра и Зла, односно, њихове архетипске борбе у чијој су се основи нашле и ранохришћанске и јеретичке, манихејске представе о односу Бога и Сатане.

Библијско тумачење речи, слова и постмодернистичка вера у моћ приче и потребу да се приповеда једна од многих истина, нашли су се у трећем одељку. Изузетак је Пекић, код кога у трећем поглављу анализирамо реликвије, али и Петковић у чијем трећем одељку истражујемо постмодернистичку сумњу у моћ сазнања и историјске документе. Самим тим, можемо Павића и Петровића најавити као писце изузетно блиских поетика и скоро идентичног погледа на улогу византијске књижевности и културе у мисли и духовности српског средњовековног човека.

Подразумева се да смо се темом реликвија бавили и код осталих писаца, а посебно у делима Милорада Павића, где иконе Богородице имају важну мотивску и



поетичку функцију. Наравно, одељак о постмодернистичкој сумњи у знање и писане документе не изостаје ни код остале тројице аутора, разлика је једино у организацији наредних одељака.

Тема од изузетног значаја је тема главног града, престонице, која се у појединим делима модификује у тему града, утврђења или манастирског добра под опсадом. Затим следе одељци посвећени неоплатонизму, философском правцу који је настојао да обједини паганске философе, у првом реду Платона, али његове претече и настављаче (Јамблиха, Прокла, Хермеса Трисмегистоса, Плотина, Гемистоса Плитона), и хришћанска учења, заснована на Светом писму. Проучавање Платона у Византији почиње још са Оригеном и кападокијским оцима, преко Псеудо-Дионисија Ареопагита, да би са Михаилом Пселом и Јованом Италом, достигло врхунац – антички мислиоци се читају у хришћанском кључу. Незаобилазни су њихови настављачи: ГенADIЈЕ Схоларије, Висарион и Гемист Плитон, који се у роману Радослава Петковића *Савршено сећање на смрт* појављују и као литерарни јунаци.

Тема крсташких ратова, посебно Четвртог крсташког рата, када су културна блага Цариграда опљачкана, а грађани понижавани и масакрирани, показала се као неизоставна. Приказујући проблематични однос католика и православних у средњем веку, сва четворица аутора, чијим смо се делима бавили, изразито осуђују Четврти крсташки рат и напад на престоницу Византије и афирмишу Цариград као европску православну престоницу и центар средњовековне политичке и културне моћи.

Истраживање је, дакле, тежило да обухвати теолошке, философске и историјске теме, и да их у компаратистичком кључу проблематизује и интерпретира уз помоћ књижевне теорије постмодернизма.

## Борислав Пекић

### 1. Византијски хронотоп у приповеци „Мегалос Масторас и његово дело, 1347” и у роману *Сребрна рука*

Планови за роман који Борислав Пекић није стигао да напише, *Сребрна рука*, сведоче о пишевом интересовању за историјску науку, а посебно за историју Византије. Период у који је смештена радња дела односи се на крвави VIII век, чувен по иконоборачком покрету.

Историографска сведочанства тврде да је „борба око слика“ (Острогорски, 1996: 162) започела још у време владавине Јерменина Филипика-Вардана у VIII веку. Овај владалац је био „наклоњен монофизитизму“, па, иако га није званично успоставио, отишао је довољно далеко са одбацивањем одредби VI Васељенског сабора, уништавањем слике Сабора и уклањањем натписа на Милиској капији пред двором, натписа који је сведочио о Сабору, а уместо њега, Филипик-Вардан је поставио слику патријарха Сергија, покретача монотелизма<sup>6</sup>, и сопствену. (162) У каснијим временима ће сви цареви иконоборци верске слике заменити својим. Можемо претпоставити да је на основу тога Борислав Пекић замислио да борбу око икона у *Сребрној руци* заснује на борби црквене и световне власти. Убрзо долази до негативне реакције папе на понашање јеретичког византијског цара, што убрзава његов пад, али припрема долазак првог правог борца против икона – Лава III (717 – 741). Овај василевс је успешно ратовао против Арабљана, изнутра ојачао и препородио Малу Азију, за коју више није постојала бојазан да ће престати да буде део Византијског царства, изградио нови управни систем поделивши државу на теме (166), развио византијско право, са нагласком на приватно и кривично право,

---

<sup>6</sup> Монотелизам је теолошки правац који је настао у време борби око икона, са циљем да представља средње решење. То решење је требало да почива на схватању да Христ има једну вољу, а две природе – божанску и човечју. Овај правац није заживео. (Радић)

прецизније на породично и наследно право (167). Лав III, познат као Исавријанац, иако Исаврија није била место његовог рођења, већ Сирија, ипак неће остати упамћен као сјајан војсковођа, државник и мудар законодавац, већ као цар који је допринео да у време његове владавине иконоборство започне и развије се као крвав и љут обрачун са поштоваоцима икона.

Икона је имала симболички и сакрални карактер у Византији и њен култ се ширио и јачао као један од кључних „израза византијске побожности“ (168). Иконоборци су сматрали да је поштовање икона у супротности са духовним карактером хришћанства и управо на тој духовности своје вере темељили схватање да је штовање светих слика равно идолопоклонству. Опозиционе струје су кренуле са Истока, у покрајинама Царства које су биле у непрестаном додиру са исламом и јеврејством. Противници икона су били противници „спољашњих црквених обреда“ (169), и тежили су чистој духовној вери. Лав III се први пут отворено изјаснио као икономрзац 726. године. Сматра се да су на цара утицали малоазијски епископи (иконаборци) који су га посетили у Цариграду, али Острогорски заговара становиште да је свој допринос у јавном царевом иступању имао јак земљотрес, који је он протумачио „као знак божјег гњева“ (170) због неговања култа икона. Василевс је, дакле, себе сматрао и првосвештеником. Као такав, настојао је да цркву потчини својој власти, а на томе ће инсистирати и његови наследници из редова иконобораца. Велики царев противник био је Јован Дамаскин, који је писао говоре у одбрану икона, и коме ће додатно бити речи у раду.

После Лавове смрти на престо је дошао његов син, Константин V (741 – 775). (173) Био је „још већи војсковођа и још ватренији иконоборац но његов отац“ (174). Успешно је ратовао са Арабљанима и Бугарима и проширио државу на подручје Илирика и јужне Италије. (176-178) За време његове владавине иконоборачки покрет је доживео свој врхунац. Припремао је црквени сабор којим ће оснажити забрану икона у Царству (178-179), за епископе је именовао своје присталице, одржавао је зборове са жучним дебатама двеју странака, а такође је лично допринео развијању „живе литерарне делатности“ (179). Константин V је написао чак тринаест

теолошких трактата, али су, нажалост, само два, Острогорски верује да су у питању два најважнија, сачувана у фрагментима. „Насупрот присталицама икона који су, посматрајући икону као симбол у неоплатонском смислу, подвлачили начелну разлику између иконе и њеног архетипа, Константин V, полазећи од оријенталних магичних претстава, тврди да права икона мора да буде истоветна са својим архетипом.“ (179) Цар је сматрао да Христа није могуће сликати због његове божанске природе. Тако се радикално иконоборство додирује са монофизитизмом, што никако није било случајно с обзиром на јаку монофизитску струју на источним границама Византије. Године 754. одржан је Иконокластички сабор на коме су донете одлуке да се иконе систематски уништавају, њихово поштовање је проглашено кажњивим, а на Дамаскина, патријарха Германа и друге, бачено је проклетство. (180) Како су обе странке наступиле крајње фанатично, дошло је до огорчене борбе, која је кулминирала шездесетих година осмог века. Управо у то време Пекић смешта фабулу свог романа *Сребрна рука*. Логично, после Константинове страховладе, наступио је период слабљења иконокластичког покрета, а са царицом Ирином на челу државе, култ икона је поново успостављен. (182-183)

Временски и историјски период који захвата радња другог Пекићевог дела, приповетка „Мегалог Масторас и његово дело, 1347“ (1989) у самом наслову прецизира о којој години је реч. То је време јачања српске државе, великих Душанових освајања, и слабљења Византије, највише због унутрашњих преврата и грађанских ратова. На копну Ромеје нападају Турци и Срби, а на мору Ђеновљани и Млечани. (488) 1346. године под Византијом се подразумевају Тракија, острва у Егејском мору, Солун на северу и „део далеког Пелопонеза“ (488). 1348. године избила је велика куга у Цариграду и убрзо се проширила по целом Царству и по Европи. (489) Управо тај „далеки Пелопонез“ и у њему „древна аркадијска Тегеја“ (*Нови Јерусалим*, 2004, 7)<sup>7</sup> у време страшне пошасте са огромним смртним исходом представља хронотоп Пекићеве „уводне“ приповетке у збирци *Нови Јерусалим*.

---

<sup>7</sup> Наводи из збирке *Нови Јерусалим* у даљем тексту обележени су ознаком Н. Ј.

Потреба да се пише пажња посвети веку иконоклазма и години када византијска моћ на Балкану и у Малој Азији знатно опада, може се протумачити Пекићевом потребом да радњу својих дела смешта у периоде владавине репресивних режима и тешких болести и пошаста. У основи свих тема које занимају аутора стоји борба, било да је у питању борба са неистомишљеницима или са ђаволом. Место радње, Балкан, Пекић је назвао „полуострвом чуда“, које је „упркос злој судбини, или баш њој захваљујући, свету дало три титанске цивилизације и фундаменталне културе (...): хеленску, византијску и османску, док је остатак Европе, са изузетком Апенинског полуострва, за исто време, успео да намакне једва једну једину, и то ову која нас данас усређује.“ (Пекић, 1993: 222) Јасно је да се писац дивио тим трима цивилизацијама и да је високо вредновао њихову културну баштину. Пекић је спојио културну и уметнички значајну традицију са проблематичним и хаотичним историјским приликама, подредивши их правилима аутопоетике.

Приповест „Мегалос Масторас и његово дело, 1347“ могла би да се посматра као својеврсно књижевно јаје, семе, из ког је могуће извести већину тема будуће докторске дисертације. Заправо, право семе византијске проблематике је чак читав расадник *Златно руно* (мотив столице, кључни мотив наше приповетке, управо се први пут ту појављује). Због ограничења саме теме тренутно није могуће проучавати утицај овог капиталног Пекићевог дела на Павића, Петровића и Петковића. Пекић је осећао снажне 'византијске струје' и успео је да само једном причом обухвати оно што су Милорад Павић, Горан Петровић и Радослав Петковић развијали у обимнијим књижевним жанровима.

Да су византијске теме Бориславу Пекићу биле изразито привлачне, на првом месту због његовог проблематичног схватања историје, доказује никад написан роман *Сребрна рука*, тачније планови, скице и белешке везани за њега. Планирао је да пише *Сребрну руку*, са византијском, иконоборачком темом. (Пекић, 1993: 87) Аутор је предвидео да централна тема његовог дела буде сликање иконе Пресвете Богородице Тројеручице Хиландарске, прецизније – проблем ауторства. (Јанковић 2002: 105-113)

## 1. 1. Спој паганства и хришћанства

Збирка *Нови Јерусалим* има мото из *Откривења Јовановог*, Новозаветног списа који се по много чему, осим по жанру, разликује од апокалиптичке књижевности којој припада. Наиме, док је апокалиптични жанр препознатљив по езотеричном карактеру и загонетним значењима, која могу да разреше само небески тумачи, и чији се аутор крије иза псеудонима (Радуловић, 2007: 58), Јован у *Откривењу* прориче време патњи, други Спаситељев долазак, страшни суд и коначно благостање у вечности кад са неба сиђе Нови Јерусалим.

Мото приповести „Мегалос Масторас и његово дело, 1347“ је цитат грчког анонима који ступа у дијалог са мотом читаве збирке. С обзиром на то да један припада хришћанској књижевности сакралног карактера, а други античкој паганској књижевности, очекивано је да ће доћи до сукоба значења и деконструисања једног од њих. Грчки стихови говоре о животу као илузији и о ограниченој моћи човековог стваралаштва које инспиришу музе – да се од једног привида начине два.

„Борислав Пекић има амбивалентан однос према библијској, митској стварности у *Новом Јерусалиму*, приклањајући јој се – врши поступак ремитизације по древним моделима у којима проналази увек ново у старом – а вршећи отклон од ње деконструира стварносни мит из *Књиге откривења*, нарочито слику силаска небеског царства на земљу.“ (62)

Пекићево схватање протицања времена је у основи паганско – циклично. „Не верујем у напредак, јер не знам према чему бисмо га мерили. Видим ствари у неизбежном кругу. Почетна заблуда далеко је иза нас и непоправива; морамо се вратити на почетак, а пре новог почетка је Атлантис, односно потоп.“ (Пекић, 1993: 91) Спој паганства и хришћанства у његовом делу више је историографске природе. Пекићева поетика, у складу са његовим личним религиозним уверењима, хришћанство види само као још једну историјску чињеницу у низу. Теме у којима се његова поетика остварује најчешће су теме јеретичких погледа на свет, било да је у питању борба око икона или гностички дуализам. Упркос томе, Борислав Пекић

прихвата судбину људске врсте у складу са старозаветном сликом прогона прародитеља из раја:

„Погрешке не морају бити баш исте, исто је *огрешење*. Ако су исте, на вишем су ступњу. (Премда је ово, заправо, привид рђаве перспективе, обим једне пропасти не зависи увек само од њене тежине већ од обима онога што је за пропаст претекло. Последња атомска бомба може бити најексплозивнија, а ипак никога не убити.) У сваком случају, понављање је неизбежно. Погрешним путем не стиже се до правог циља. Ма колико тај пут преправљали, крпили, подзиђивали, глачали, ма како унапређивали брзину и безбедност свог кретања, на крају можемо стићи једино тамо где нас је упутио погрешан избор пута.“ (102-103)

## 2. Фантастика и псеудо-фантастика

На који год начин да одаберемо да се бавимо једним текстом непрестано морамо имати на уму да је сваки текст је потпуно аутономан. Он је целовити систем по сопственој иманентној логици устројених делова, а не њихов прост збир. Према томе, ни дело ни његови елементи или групе елемената не могу се просуђивати на основу „спољашњих“ параметара. Није читалац тај који одлучује шта је реално, а шта фантастично. Норме тог типа успоставља сам текст. (Лукић, 1989: 587) Фантастична димензија збирке приповедака *Нови Јерусалим* је подређена основној пишчевој интенцији да критички осветли тезу да је човек пред злом немоћан, било да је у питању Зло као принцип („Мегалос Масторас и његово дело“), као девијација човекове психе („Отисак срца на зиду“), револуција („Човек који је јео смрт“), насилни механизми власти („Свирач из златних времена“) или немоћ да се види истина („Луче Новог Јерусалима“). Мото збирке *Нови Јерусалим из Откровења Јовановог* (21, 10-11), где се Нови Јерусалим спушта са неба на земљу, светао као драги камен, овенчан божјом славом, потпуно је деконструисан у готској хроници.

Бег у фантастику је обавезно потреба да се види даље и боље, преко граница реалног света, да се искуси нешто другачије, да се покаже да постоји алтернативан поглед на свет. (Лукић, 1989: 601) Пекићева прва асоцијација у вези са фантастиком у књижевности је „утисак противуречја“ (Пекић, 1989: 621) – како рациом схватити ирационално. Он намерно не поштује законе фантастике, чиме се „његова фантазмагорија пре приближава концепцији магијског реализма у књижевности, него књижевности страве или фантастике...“ (Шаровић, 2009: 454)

„Фантастично је све што се може замислити као реално а да у реалности за то нема доказа подобних уму и све док га ти докази у реалност не уведу.“ (Пекић, 1989: 622) Није тешко замислити човека у црном оделу који путује или који наручује неко уметничко дело. То није фантастика. Оно што његову појаву чини фантастичном јесте целокупна атмосфера у делу, чињеница да је долазак странца у црном повезан са заразом или то што Кир Ангелос њега унапред познаје иако приповедач ничим не указује да су се срели раније. Управо тај осећај „већ виђеног“ отвара врата фантастици, јер указује на једно предзнање, на јунговско колективно несвесно. У причама које уследе, сусрет са представницима зла код читаоца треба да изазове утисак „већ читаног“. „Био је обучен у црну еупатридску одећу, без украса или везова, ичег непотребног. Црнина је истицала уморно лице неодређених година.“ (Н. Ј. 24) Кир Ангелос га препознаје као човека из другог света. Иако можемо у свакодневном животу у било ком тренутку да се у пролазу мимоиђемо са црним шетачем, чињеница је да се никада никоме то није догодило на онај начин на који јесте Кир Ангелосу. То јесте фантастика, а њено порекло је у самој „природи појава“ (Дамјанов, 157-158).

Фантастични мотиви се суптилно откривају. Столица сама по себи има магична својства и по *Речнику симбола* предствља симбол првенства. Она треба да задржи онога који седи. „Постоји веровање да Смрт може да се веже за неки предмет од ког неће моћи да се одвоји, а тај предмет је најчешће столица која има магична својства. Кир Ангеласова професија дрводеље, као и професија ковача сматрају се



вештинама везаним за натприродне моћи и комуникацију са нечистим силама. (Бошковић, 2009: 464)

Фантастика *Новог Јерусалима* почива на пет елемената, пет твораца и пет фантастичних реквизита. Думетриос Кир Ангелос је дрводеља, његов елемент је ватра, а предмет око ког се бори са ђаволом и у који се на крају и сам претвара је столица – предмет столовања, смирења и спокоја. Џон Блексмит у свом имену остварује природу ковача, а реквизит који га прати и на којем ће и сам на концу приче одлетети је метла – вештичје помагало. Његов елемент је земља. Жан-Луј Попје се остварује у знаку воде, он је скриптор, записивач, невидљиви кројач људских судбина, а опседа га гиљотина, на којој ће и сам скончати. Приповедачев пријатељ, песник, детерминисан је знаком ваздуха, бори се против Пана са фрулом, док не схвати да је заправо он сам тај Пан – свирач из „златних“ времена. У знаку метала је археолог са својим открићем људског, кртичјег и пацовљевог скелета. Његово сазнање о савршеној симбиози у којој су егзистирале ове три врсте јесте пародирање мота о божјој милости која долази после судњег дана у виду Новог Јерусалима и другог Христовог доласка. На тај начин је мотив Новог Јерусалима деконструисан и доведен до апсурда.

Јунаци збирке *Нови Јерусалим* се препознају у другим причама, као што се Павићеви јунаци наслућују кроз лавиринт *Речника* (сличну повезаност између приповести можемо уочити у збирци Радослава Петковића *Извештај о куги*, мада је она далеко уметнички мање успела од два претходно поменута дела). Кир Ангелос сања девојку златне косе и мачку на прозору која ће заузети кључну позицију у приповести „Отисак срца на зиду“. Ониричка фантастика је затупљена у складу са постмодернистичком поетиком да су сан и јава равноправни и да се међусобно допуњују (изразито у делима Павића, Петровића и Петковића). Пекић је и сам сведочио да је сан нова јава (Пекић, 1989: 624). Сан је стање блиско смрти, међа два света, мала смрт. У традиционалној култури распрострањено је веровање да у току сна душа напушта тело у разним облицима и лута по просторима које сневач види у сну. (СМЕР, 480-481)

## 2. 1. Однос Добра и Зла

Мотив ђавола је писцима увек привлачнији као предмет литерарне обраде. „Појаве зла су безграничне и по машти и по облицима, а добро је увијек сакато, стидно, недовољно, сиромашно. Ђавола је, што је најважније, врло тешко идентификовати...“ (Делић, 2006: 266) Књижевни рад је увек „оријентисан према злу, и у којем је текозвано добро тек она логички нужна али крајње неинтересантна половина стварности.“ (Пекић, 1993: 61)

Збирка „Нови Јерусалим“ је у поднаслову окарактерисана као *готска хроника*. Временски интервал који обједињује приповести обухвата више од два миленијума. Како хроника подразумева континуитет, ово би могла бити ђавоља хроника јер једини континуитет који се може уочити јесте човекова борба против зла. Посебну пажњу посветићемо приповеци „Мегалос Масторас и његово дело, 1347“ и мотиву ђавола путника.

Радња приповести смештена је у Византију, на самом њеном заласку. У питању је 1347. година, време велике куге у Тегеји, на Пелопонезу.

Главни јунак је Думетриос Кир Ангелос, занатлија и уметник. Он је велики мајстор, по занимању је столар, па се аналогија са Исусом сама намеће. Међутим, његова природа је амбивалентна. С једне стране, његове уметничке моћи су божји дар и често он не влада својим покретима док из дрвета вади облике, већ се чини као да то управо ствара бог. „Могло је то значити само да је Кир Ангелос дошао до таквог умећа у коме покрети нису зависили од њега, него од *theria didaskalia*, божјег наука, самог бога који их је водио и свакако није умео да греши, ма колико брзо радио.“ (Н. Ј. 22) Уметничка вештина се не може научити она припада колективно несвесном: „... док не спознаде да је све у њему, чак вероватно, и *пре* њега.“ (Н. Ј. 36)

Мајстор за свог мистериозног наручиоца прави столицу и она ће кроз целу приповетку бити недовршена: прво се једва разазнаје да је то столица, па њен облик постепено израста из безобличне хрстовине. У духу неоплатонизма, а Пелопонез је

управо тачка са које се он проширио на запад, уметник отима форму од материје и подиже је на виши ниво. Ова необична столица, а њена главна одлика је да је невероватно удобна и да треба што дуже да задржи оног који седи, је „заробљена у безобличном дрвету“ (Н. Ј. 18). Кир Думетриос је „ослобађа излишне грађе“, „открива је у пању“ (Н. Ј. 19). Дакле, форма већ постоји. Мајстор је потребан да уз његову помоћ форма нађе пут до свог остварења. Тада је реч о вишој димензији постојања, јер материја тежи ка форми, она гаји апетит за формом, кроз њу се постиже оно што је Аристотел назвао усврховљеност (*entelechia*). (Драшкић Вићановић, 2010: 28) Процес отимања облика од рудиментарне, безобличне материје јесте развојни пут „од онтолошки и естетски нижег ка онтолошки и естетски вишем“ (Н. Ј. 29). У том онтолошки и естетски вишем можемо потражити разлоге за Кир Думетриосев став да је уметност изнад живота и смрти (Н. Ј. 12).

Док „ваја“ столицу, уметник се такмичи са Творцем. Ту ћемо наћи замeтaк његове двоструке природе - надметање са Богом је у људској природи, али и демонској:

„Што је за Творца било готово, завршено и савршено, за мајстора тек беше грађа од које тек ваља нешто уистину добро, завршено и савршено саздати. Људска воља противила се божјој, божја опирала људској. Као што се ромејска опирала латинској, као што православни дух није трпео католичке облике у које га је већ два века гурао франачки запад. И шумови из ателијера отуда су, из тог рата две јакe, опречне Воље.“ (Н. Ј. 12)

На макроплану то је борба Бога и ђавола или Бога и човека. На микроплану то су људске борбе за превласт једних над другима и за наметање уређења и вероисповести.

Поред тога што преправља божја дела и игра се Творца, попут палог анђела, а и име Ангелос на то указује, мајстор склапа уговор да начини чудотворну столицу за црног путника. Њих двојица имају додирних тачака међу собом: обојица подражавају Творца, а само стварање је мистификовано (Н. Ј. 21) – у мајсторову радионицу нико

нема приступа, увек је затворена и само шумови сведоче да се унутра нешто заправо догађа, а црни странац не говори отворено о свом послу, али се наслућује да има везе са пошастима, дегенерацијом и, наравно, смрћу. Обојица желе столицу, митски предмет столовања и смирења, а она савршено одговара обојици, јер су им мере исте. Кир Ангелос је управо тај који црног господина одмах препозна као душу са онога света. Дакле, наспрам јунака стоји ђаво, принцип зла, али демонска природа самог јунака показује да је он супарник дорастао задатку.

Ђаволов усуд је да непрестано лута, да се не смирује, да обилази многољудне градове. Чак је и ђаволов слуга црн („црни поклицар“) (Н. Ј. 16). Нечастиви би могао потицати са Истока, али то се не зна поуздано (ако се ишта и може поуздано знати, упозорава поетика постмодернизма) (Н. Ј. 17), нема конака, нити му је потребан, дакле, вечно је будан. „Стајао је сред одаје, озарен бакљама које му нису загревале лице. Светлост се с њега одбијала, остављајући га хладним, уморним, тужним. Понајвише уморним. За човека без дома, *аксинатора*, луталицу на путу, умор, а ни сета, нису ништа необично.“ (Н. Ј. 25-26) Приповедач се пита је ли и црни путник неки уметник (Н. Ј. 27). О свом послу он говори овако: „Страшно је кад краја нема. Кад се бавите послом чија природа не познаје крај. Кад увек радите само једну ствар, и она никад није готова, него јој се стално морате враћати да је довршавате, знајући да је никад довршити нећете.“ (Н. Ј. 27) Јасно ставља до знања читаоцу, мада и Кир Ангелосу, који то већ зна, да краја нема за њега јер његова природа није људска. „Премда моме послу крај не могу сагледати, увек му се надам. И ја, наиме, имам савест. (...) Она је, изгледа, проклетство свих уметника.“ (Н. Ј. 40) Уметничка природа припада и Богу и ђаволу и човеку. Али, уметност је изнад свих и изнад свега, осим Бога. (Н. Ј. 40)

Самим тим што је ђаво оличен у путнику, сведочи о појмљењу принципа зла на крају 20. века као појаве која „шета“. Ђаво је *flaneur*, распршени субјект, који се непрестано гиба без циља, нестабилног идентитета у „глобалноме простору и мрежоликоме времену“ (Ораић Толић 2005: 57). Постмодернистички субјект није у стању да се креће линеарно, већ хаотично. Међутим, ђаво се у *Новом Јерусалиму*

креће врло смислено, само што би он бирао радије да то не чини, иако му могућност избора није доступна. Од Цариграда ка Месини шире се куга и смрт. Историја света је његов рукопис. (Пантић, 1999: 29) Језик му је грчки, али без акцента. Није ничији и припада свима. Он обједињује и уједињује и повезује. Ђаво је представник зла, а суштина зла је насиље. При том се не мисли само на људско насиље, тероризам и криминал, већ и на природне непогоде и катастрофе. (Расел, 1986а: 20) Међутим, Пекићев ђаво је хуманизован – тежи да се насиље приведе крају. Сматра се да у човековој природи постоји уверење да је потребно једно последње насиље, које неће бити „карика више у ланцу насиља која му претходе и која за њим следе“ (Жерар, 1990: 35), већ ће бити пресудно и последње насиље на свету. Примећујемо тенденцију да се Бог, ђаво и човек доведу на исту раван, да се изједначе.

Колико је данас познато, најранија представа Ђавола налази се на мозаику из VI века у Равени (у новој цркви Свети Аполинер (која је заправо старија од цркве San Apolinare in Classe) / San Apolinare Nuovo)). (Расел, 1986а: 24) На њему је представљен Христ како раздваја овце од коза. Са леве и десне стране има по једну прилику, плавог ђавола и црвеног анђела. Плава боја симболизује плаве ниже сфере у које је Сатаниел пао кад се побунио против Творца, а црвена боја ватре и етеричног царства у којем анђели обитавају. Можемо закључити да је у природи човековог појмљења Бога да његово Добро долази до изражаја тек када се супротстави Злу. Јован Дамаскин је сматрао да ако постоје два космичка принципа, онда они морају бити потпуно супротни. (Расел, 1986а: 37) Пошто морају имати заједничко порекло, а то би био први принцип, јасно је да је то Бог. (Расел: 38, Лаут, 2010: 103) Дамаскин, укореењен у патристичким теолошким учењима, сматра да је Зло оно што је мање добро, недостатак доброг, измењен природан ред. (Расел: 38, Лаут, 2010: 104) Одатле нужно произлази да је ђаво створен добар, али је својевољно напустио принцип Доброг. Пекићев црни путник жели да се врати управо том „прастању“. У свом паду, одметник од Господа је изгубио своје анђеоске карактеристике и постао сенка. (Расел, 1986: 38) Он је извор свег Зла и бола у свету. (Расел, 1986а: 40) Пошто је потпуно спиритуалан и бестелесан, ђаво не може да се покаје. (Расел 40, Дамаскин, 2001: 184)

У приповести о великом мајстору странац се не каје, али показује снажну потребу да спокојем и мировањем.

Када упоређује анђела и ђавола, приповедач каже: мере су им исте. Обојица су уметници. Један ваја столицу, други шири кугу. Овакав дуализам познат је из богумилске јереси. Према богумилском, гностичком и манихејском учењу, Творац космоса је имао двојицу синова: Сатанијела и Христа (Месију). Незадовољан положајем код оца, Сатаниел се побунио и одметнуо. Трећина анђела му се придружила, по навици да поштује његове наредбе. (Расел, 1986а: 44) У основи синовљевог отцепљења стоји потреба да самостално ствара нови свет по сопственој замисли, што је интенција сваког уметника. Кир Ангелос би могао бити један од анђела који су инстинктивно кренули за Сатаниелом, зато су им мере исте и зато успева да направи идеалну столицу и да превари демона. Одатле произлази ново читање – и он је демонске природе. Када је прогнан из очевог царства, Сатаниел је изгубио своје божанске карактеристике и постао сенка. Отуда представе Ђавола као црне појаве која се клони светлости. У византијској уметности приказивани су попут анђела, само су мањи и црни, могу имати рогове или репове (какви су најчешће Павићеви демони), али су у основи хуманиодни. У XV и XVI веку демони се представљају чешће као звери или животиње. Једна од важних карактеристика је да настањују паганске храмове (са чим се читалац може срести у Петковићевом роману *Савршено сећање на смрт*) и напуштена места. У „Мегалосу Маторасу“ бог је нем (Н. Ј. 25), али је ипак представљен као виша стваралачка сила.

Принцип Зла и његови фантастични прикази какви су данас за нас у литератури, настају у раном хришћанству. У паганским културама не постоји божанство које је Зло у својој суштини, већ сви богови могу имати демонске карактеристике уколико је потребно да би се објаснила нека природна појава или зараза. У хришћанству човечанство је бојно поље Господа и ђавола. Први је изразити принцип Добра а други Зла. Тек у новијим временима, примећена је тенденција да се Ђаво прикаже на хуманији начин, ближи човеку, није више тако изразито зао. Пекићев црни странац се по својој форми нимало не разликује од других јунака –

људи. И њему, као и човеку, после напорног рада треба одмор. С једне стране, делује као да Ђаво жели да постане човек, а са друге, као да жели да се врати у небеске етеричне сфере из којих је потекао. У оба случаја – није изразито негативан. Сматрамо да је у суштини таквог погледа на принцип зла, човекова потреба да се бори сам са собом, односно са ђаволом у себи.

Књижевна критика је запазила да у XX веку вампир, једна од форми ђавола и негативног принципа какве су, рецимо и вештице које срећемо и у Пекићевом, а још чешће у Павићевом опусу, излази из домена традиције. „Вампир постаје човек, и у извесном – не малом – броју дела, средство за обликовање сваке врсте људског негативитета.“ (Шаровић, 2009: 457) Потреба да се ствара, потреба да се из хаоса изведе уређени свет и да се оствари стваралачка могућност уочена је како код позитивног, тако и код негативног принципа. *Речник симбола* за вештице каже да су „симбол насавладаних инстинктивних креативних снага“ (Мојсијева Гушева, 2009: 436). Мрачне силе несвесног „су посебно изражене код инвентивних особа које поседују моћ откривања и стварања новог.“ (436) Таква је Павићева Ефросинија Лукаревић, јунакиња *Хазарског речника*. Она свом љубавнику Самуелу Коену открива невидљиве и обичном смртнику несазнатљиве и недоступне тајне – свет мртвих је као и свет живих подељен између три вере, хришћанства, ислама и јудаизма. (Х. Р. 162) Човек који склапа уговор са ђаволом је човек жедан знања. Подразумева се дакако да Нечастиви та знања поседује. То није било какво знање – то је моћ, власт. Док Марло кажњава свог Фауста због лаковерности, јер му ђаво не може пружити ништа добро, Гетеов Мефисто је добио „место равноправног чиниоца у развоју живота које је по свом значају равно богу“ (Мојсијева Гушева, 2009: 437).

Ђаволи и вампири оличени су у ликовима трговаца, лихвара, па и самом капиталу (Пекићево *Златно руно* и Петковићево *Савршено сећање на смрт*). „Вампир као социјална мора везује се, слично свом митолошком парњаку, за све што сиса, исцрпљује и паразитира.“ (Шаровић, 2009: 453) Ђаво-трговац има додирних тачака са ђаволом марксистичке филозофије – уживање у материјалном добрима и непрестана и незасита потреба да се богатство гомила. (Расел, 1986б) „Не могу

одолети а да не укажем на факат, до сада у вампирологији занемариван, да се први светски вампир није појавио у обичној грађанској породици, него међу онима који су држали власт, па остаје да се види да ли је крвопијски карактер Моћи последица њеног вампирског порекла или је вампирство последица крвопијске природе Моћи и њеног историјског развоја.“ (Пекић, 1989: 622-623)

Ђаво долази са Истока, иде ка Западу, најављујући долазак нове светске силе која прети читавом хришћанском свету – Отоманског царства. У делу Горана Петровића, *Опсада цркве Светог Спаса*, приметимо да се ђаво креће са Севера ка Приморју (Андрија Скадранин), а то би могао бити правац куманских пљачкашких хорди<sup>8</sup>, или из Беча ка Београду (Андреас фон Нахт), само годину дана уочи Првог светског рата, за који знамо да је за српску државу у основи био рат са Аустроугарском.

### 2. 1. 1. Ђаво и музика

„Најпре сви чуше свирку за ухо врло угодну, за чији се извор не знађаше. А онда дође пропаст.“ (Н. Ј. 11) Ђавола, како је у науци примећено, најављују звуци фруле или двојница. (Бошковић, 2009: 465) Примећено је да и Павићев и Петковићев ђаво и(ли) његови послушници свирају, о чему ће додатно бити речи у наредним поглављима.

„Звук има моћ да *позива*, зачара, те тако мотив свирале у Новом Јерусалиму упућује на хтонски свет.“ (Бошковић, 2009: 468) Закључујемо да преко мотива ђавола-свирача долази до интензивне дијалогске интеракције између дела Пекића, Павића и Петковића, мада не би требало олако искључити ни Горана Петровића, у чијем роману мотив музике, то јест црквеног појања, који га, опет, усмерава ка

---

<sup>8</sup> Кумани су били народ који је прво насељавао пределе јужне Русије. Одатле се селе на Балкан, у Бугарску. Куманско-бугарске хорде нападају Милутинову Србију са североистока. (М. К. уз драгоцену помоћ проф. Радића)



Павићевој *Малом ноћном роману*, има значајну улогу у формирању поларитета Добра и Зла.

## 2. 2. Ониричка фантастика

Веза мотива сна и смрти, доживљавање сна као мале смрти уочљиво је у приповеци „Мегалос Масторас и његово дело, 1347“. Тегобна атмосфера опадања Царства, непрекидног умирања у мукама и дегенерације људског рода остварена је путем мотива колективног сна читаве Тегеје: „Тегеја усни ко сан, ко смрт.“ (Н. Ј. 23)

Кир Думетриос сања јунаке других приповедака и на тај начин се приповести уланчавају у целовиту причу о лажном Новом Јерусалиму и постепеном али сигурном страдању и пропасти човека, почевши од стране ђавола и пошести, преко других појединаца и владајућег режима, до себе самога потпуно урушеног изнутра, без способности да реално сагледа свет у којем постоји.

## 2. 3. Фантастичне слике природних катастрофа

Значајан допринос фантастици приповетке „Мегалос Масторас и његово дело“ представљају фантастичне слике природних катастрофа, које имају за циљ да најаве епидемију куге. Пекић изузетно успелом метафором „мршаве жене празних дојки, која се хранила сопственим месом“ (Н. Ј. 10) означава сушу која је захватила Кину. Облаци су уместо киша сипали скакавце, земљотреси су потресали планине, од којих се једна растворила и претворила у језеро „од суза издишућих змајева“ (10). Земља је проговорила на језику који нико није разумео. У Индији се прво чула музика, мотив уско везан за појаву ђавола. Са неба су падале жабе, пацови, скакавци, змије, гуштери и шкорпије. Уследила је грмљавина, па уместо дажда, дође „ужарено камење, јашући на муњама“ (11). Затим је небеска ватра уништила оно што је остало од људи и звери. У кући Марса срели су се Сатурн и Јупитер, што је осигурало

долазак смрти, а сусрет Марса и Јупитера најавио је кугу. Бубонска куга 1347/ 48. за европске историчаре представља „тренутак велике пукотине“ (Ле Гоф, 1999: 28). Време почиње да се рачуна на пре и после куге, дели се на „време сигурности“ и „време сумњи“. Куга је једна од четири несреће (рат, глад и ватра) које најављују Апокалипсу, дакле, пропаст света, Страшни суд, што би према Новом завету, логично водило ка другом доласку Христа и спуштању Новог Јерусалима у коме ће само праведни остати да живе.

У делима Милорада Павића, хороскопски мотиви су много учесталији него код Пекића. До нашег времена одржало се веровање да је судбина људи у вези са знацима зодијака и да све што ће се догодити зависи од њиховог распореда на небу. Познавање лунарног календара је у средњем веку било од велике важности за бављење магијом. Сама астрологија је била призната као наука и високо се котирала у научном систему средњег века. (Гуревич, 1994: 125)

Ова приповетка, заправо читава збирка *Нови Јерусалим*, ступа у интензиван литерарни дијалог на основу бројних аналогја са збирком прича Радослава Петковића *Извештај о куги* (1989). Ова хипотеза је образложена у поглављу о Петковићу.

Пекић је преко теме куге назначио своје афирмативно схватање иконописања. Свете слике се завршавају „знојем, крвљу, гнојем“ (Н. Ј. 29).

Професор Радивој Радић истиче да су подаци о куги у приповести „Мегалос Масторас и његово дело“ „исправни“ и „прецизни“ (2006: 140). Татарски војници кана Џанибега, за време опсаде града Кафе, на Криму, заразили су се кугом, која је претходно поморила Сирију, Месопотамију и Јерменију. Радић потврђује да су Татари кужне лешеве бацали преко зидина града и овај чин назива „свирепим средством средњовековног биолошког рата“ (140). Писац наводи да је болести убрзо подлегао и сам кан Џанибег. Наиме, упозорава Радић, татарски владар је преминуо деценију касније. (140) Овде није реч о постмодернистичкој фабулацији, већ о гласини која се у лето 1347. године заиста пронела византијским светом о наводној

смрти предводника Златне хорде. Куга се шири до Цариграда, а затим се ђеновљанским галијама разноси по Средоземљу, одакле се шири по Европи. (140-141)

У „Мегалосу Масторасу“ аутор се позабавио и етимологијом назива „Црна смрт“, што сведочи о широком пољу његових интересовања, чијем проучавању је приступао савесно и темељно. Пекић наводи, а Радић потврђује, да назив „црна“ није адекватан, кугу је требало назвати „Плавом смрти“, као што су то чинили Французи, јер су тела умрлих плавели. Порекло црне боје у називу вероватно потиче од буквалног превода *altra mors*, где реч *altra*, поред „црна“ значи и страшна, ужасна. (141)

Сабијање историјских података у приповеци иде до најтананијих детаља. Писац не пропушта да помене страшну „Јустинијанову“, односно „Прокопијеву“ кугу из VI века, као и кугу из Периклеовог доба, о којој сазнајемо из пера историчара Тукидида. (142)

### 3. Постмодернистичка сумња у историју

У есеју „Историјски роман и историјска реалност“ Борислав Пекић износи своје становиште по питању историје и њене веродостојности: „Историја је, дубоко сам убеђен, оно што *заувек умире*, не остављајући иза себе веродостојне трагове којима би се наш разум безбедно могао обратити, остављајући најчешће лажне путоказе који га одводе у заблуду.“ (Радић, 2009: 54) Међутим, књижевни опус који је писац иза себе оставио сведочи супротно.

Професор Радић подсећа читаоца да се Пекић „поиграо“ са једном метафором по питању методологије историје. Историчар је као палеозоонтолог који на основу једне сачуване кости треба да реконструише читав организам давно изумрле животиње. (54-55) Пекић истиче могућност различитих реконструкција, могућност могућности, што упућује на постмодернистичко становиште о више равноправних

Истина. Међутим, упозорава Радић, књижевник Борислав Пекић је „веровао у историју“ (2009: 56). „Историја је у великој мери, трајно и нераскидиво, инволвирана у Пекићеву писану заоставштину, без обзира на литерарни жанр његових списа, а то је преплитање изведено тако да се види како се за њега муза Клио налазила веома високо међу девет Зевсових кћери.“ (56)

Пекић је тврдио да га у такозваним историјским романима не занима реалност, већ „философија реалности“ (Пекић, 1993: 140). Треба знати и умети „призвати духове“ прошлости, а не само раскопавати гробове (Радић, 2009: 56). Успели историјски роман представља за Пекића „магијски покушај да се на основу расположивих чињеница – по могућности верификованих, исправно схваћених и у правом, ондашњем контексту оживљених – воспостави Дух ишчезлог времена, кроз његове реалне односе, чинове, идеје, осећања и стања. Не да се покаже како је то доба изгледало, већ како је било – Њима, не Нама.“ (Пекић, 1993: 229)

Кад год буде писао о романеском васкрснућу прошлости, Пекић ће спомињати „магију“:

„Свој рад на *Руну* – а поновићу га у *Сребрној руци* – схватам *спиритистички*. Не историографски. Оживљавање историје је дело *магије*, није науке. Нека вас не завара обиље историјских података (од којих су неки измишљени) у мојим књигама. Све је то – шминка. Шминка лице чини видљивим, али га не ствара. Можете ви о једном добу знати све што је доступно, можете затим све то у своју књигу потрпати, ако не умете дешифровати његов Дух, ако немате магичну лозинку васкрсења, оно „устаните и ходите!“, добићете анимирани, не прави живот, лешину која се креће, али не живи. Личиће можда на прошлост, али прошлост неће *бити*. (...) / Али зато ваља бити *медијум*, не стваралац. Ваља се хипнотички предати сигналима „оне стране“, прорицати унатраг, очистити се од наслага искуства које су нас од прошлости раздвајале, укратко – бити невин.“ (Пекић, 1993: 104)

Пекић свој византијски историјски роман није стигао да напише. На нама је да покушамо оно што би он са документима прошлих времена несумњиво успео – да настојимо да наслутимо дух и да препознамо магију ненаписаног дела на основу планова и белешки које су нам на располагању. Аутор је *Сребрну руку* жанровски одредио као хронику, место радње би била Византија или Источно римско царство, а време радње осми век после Христа. (Јанковић 2002: 105) Главни јунаци су иконописци Андроник Маврокордат и Грегорас Скопас. Пекић подсећа у својим белешкама на утврђено мишљење да је та икона дело јеванђелисте Луке (овај мотив постоји код постмодернистичких писаца, Милорада Павића и Горана Петровића) и да се грешком приписивала Јовану Дамаскину, који ју је само поседовао одређени временски период, пре него што ју је пренео у синајски манастир Св. Саве Освећеног. (Јанковић 2002: 106) Маврокордатова исповест, а истовремено и Скопосова биографија, приповеда о бурном VIII веку и иконокластичким обрачунама где се све „због слика“ дели, где се „због слика“ издаје и убија. (Јанковић 2002: 106) Пекић овај период назива „чудесним добом“, које је „најнеобичније, најдинамичније и најкрвавије“ а истовремено и „најинтелектуалније раздобље Средњег века“. (106) Писац даље бележи:

„Још живе мрачне успомене на Хуне и словенска досељавања. Уздижу се арабљански калифати. Распада се јединство Римског царства. Води се борба за ауторитет папства. Утемељује се православно-католичка шизма. Рађа се Западна империја Карла Великог. Појављују се Турци-Селџуци. Воде се одлучне битке са Арабљанима код Поатјеа на Западу, и са Персијанцима на Истоку. Византија истрајно обавља, на Западу никад довољно признату, улогу бранитељке фундаменталне европске цивилизације и преноситеља класичне грчке баштине у модерну културу.“ (Јанковић 2002: 106-107)

На основу припремног материјала за писање романа са темом из Византије, можемо потврдити оно што је професор историје Византије, Радивој Радић, већ закључио о Пекићевом односу према историји – она је је „трајно и нераскидиво“

(Радић, 2009) инкорпорирана у свако његово дело са историјским темама и мотивима.

Јунаци *Сребрне руке*, Маврокордат и Скопас, заједно су се школовали у Цариграду, у манастиру Свети Студион. Маврокордат је представљен као успешан, шармантан и образован аристократа, док је Скопас сиров, неуглађен, неартикулисан и незграпан, дакле, потпуна супротност своме школском другу. Међутим, он је изразито талентован и истовремено тиме неоптерећен, док је Маврокордат огрезао у амбицији и зависти. Због тога ће генијални Скопас кроз читав роман (синопис романа) служити Андронику Маврокордату да остварује своје подле планове и да, на крају, себи припише ауторство чувене иконе Богородице Тројеручице. (Јанковић 2002: 107-110)

Пекић је имао у плану да користи историјске документе, али и псеудоисторијске, „апокрифне“, па наводи *Геофанову хронику*, и измишљену *Исповест Андроника Маврокордата*. (Јанковић 2002: 105-106)

Као што је то најчешће са Пекићем случај, важно је уочити аналогије са владавином тоталитарних режима и искуствима прогона идеолошких противника. „Очевидно му није промакло да је период иконоклазма трајао отприлике колико и совјетски комунизам у Европи, тако да су њиме морале бити обележене читаве генерације.“ (111)

За писање планова и припрема за *Сребрну руку* Пекић се обилато користио капиталним делом Георгија Острогорског *Историја Византије*. Међутим, он се на неким местима самостално руководи историјским чињеницама, узрок иконоклазма „види у потреби да се елиминише растућа моћ манастира и монаштва, чији су утицај и снага почивали пре свега на чудотворним иконама“. (Јанковић 2002: 111-112) Острогорски напомиње да се култ иконе у Византији развијао и јачао, како би свој врхунац доживео у VIII веку. Противљење овом култу се ширило на основу уверења да је хришћанство примарно духовна религија. Нетрпељивост према иконама се у почетку испољавала највише у источним областима Царства, „прастарим

средиштима верског врења, где су се још увек одржавали монофизитски елементи и где је павликијанска секта, противна свим облицима спољашњег црквеног култа, узимала све већег маха.“ (Острогорски, 1996: 169) У контакту са Арабљанима и Јеврејима, нетрпељивост према иконама претворила се у отворено иконоборство. Први византијски цар који је отворено иступио као противник култа икона био је Лав III. Држао је проповеди народу и сматрао се „првосвештеником“ (170). Испоставља се да цареви-иконоборци настоје да својој власти потчине и моћну православну цркву. Очито је да Пекићево тумачење иконоборства има врло снажно утемељење у историјским сведочанствима. И сам Острогорски истиче да су монаси у време Константина V, сина Лава III, били приморавани да се одрекну завета, они који нису пристајали да се ожене, били су мучени и протеривани. Манастири су претварани у касарне, а поседе и блага је присвајала држава. Међутим, чињеница је да основни циљ иконоборског покрета није био обрачун са монаштвом. „Антимонашка оштрица“ иконоклазма развила се у другој половини Константинове страховладе. (181)

### 3. 1. Пекић – историчар

Професор Радивој Радић, византолог и одличан познавалац Пекићевог опуса, сматра да би овај аутор био изванредан историчар, с обзиром на познавање историјских чињеница, које су инкорпориране у његова дела. У причи „Мегалос Масторас и његово дело“ Пекић истиче да је реч о временском периоду (1300-1400) које се назива „црним столећем“. То је доба ратова, економских криза, куге („Црне смрти“) и глади. Место одвијања радње је Тегеја, брижљиво описана из перспективе грчке митологије, али и историографије која бележи бројне грађанске ратове, најезду Гота у V веку и заузимање територије од стране француског племића Вилардуена у XIII веку. (Радић, 2006: 135-136) Пекићева приповетка дочарава туробну атмосферу позне Византије, у којој се у XIV столећу завршава грађански рат „најпогубнији од свих сличних унутрашњих размирица у Царству“ (136). Реченице су под набојем

историјских података – поменути рат се водио између великог доместика Јована Кантакузина и „оних што брањаху миропомазано право на престо Палеолога“ (Н. Ј.), и ту се подразумевају, само за зналце историје Византије, царица Ана Савојска, патријарх Јован XIV Калекас и велики дукс Алексије Апокавк, који су сачињавали тријумвират у име нејаког наследника Јована V Палеолога. (Радић, 2006: 136) Професор Радић примећује да је Пекић упознат са Кантакузиновом титулом *великог доместика*, затим, са навиком Византинаца да суседне народе, варваре, називају именима народа који су раније ту живели (Срби – Трибали, Бугари – Мизи, Турци – Персијанци, Угри - Пеонци), да су себе називали Ромејима (на шта ће касније упозоравати још један писац, заљубљеник у историјску науку – Радослав Петковић), затим, са историјском чињеницом да је у XIV веку у Атини владала крсташка држава Каталанаца. Пекићева „обавештеност“ захвата и поље лингвистике и подсећа на постојање језичке дихтомије – диглосије, која је неговала писани и говорни језик. (136-138) У „Мегалосу Масторасу“ се нашао и неизоставан мотив иконоборства, који је веома интригирао Милорада Павића, а спомињаће се и у делу Радослава Петковића. Радић назива иконоборство „једним од најсложенијих и најзанимљивијих не само верских него и друштвених феномена“ (139), који ће прерасти у „највећи унутрашњи проблем Византије“. Планови за роман *Сребрна рука* сведоче о томе колико је ова тема привлачила Борислава Пекића и потврђују да јој је био предан као свакој историјској теми о којој је писао.

### 3. 2. Историја као палимпсест

„Сви се освајачи надају да пишу палимпсесте но мало коме за руком пође да, играјући се Творца, свет почне од Алфе и Омеге. На саструганом пергаменту наслеђеног живота увек нешто остане. У будућност одлази побеђени народ као криптограм. Између онога што се види, дубоко испод обрису и белега видљиве повести, тећи ће невидљива историја изумрлих раса и несталих племена која не зна за крај.“ (Н. Ј. 7-8)



Тема народа који живи у сећањима на своју славну прошлост повезује сва четири аутора. Пекић каже да су Ромеји, попут „древених“ Хебреја, „повест чували и живели у срцу, где их нико није могао ни наћи, ни прогонити.“ (Н. Ј. 7) Зато их Петковић назива „народом сањача“, који вечно маштају о данима који су давно прошли, препричавају велике победе у биткама и успешне ратне походе, китећи сваку причу легендама. Исто тако и Павићеви Хазари памте какво је њихово царство некада било, пре него што су игубили свој идентитет и доживели крај свога света. Делимично аналогна је и Петровићева прича о славном српском краљу Милутину, који је своје добре „гласе“, „пролазни венац славе“ и приче што га величају олако изгубио.

Иако се чврсто држи историјских чињеница и одаје утисак аутора који не фабулира, Пекић показује значајно интерсовање за легенду, или, како он каже, за „кажу“. Професор Јован Делић у томе види занимање за историју, „ која је, за Пекића, увијек *метаисторија*.“ (2002: 41) Потреба да се у низу легенди и предања запамти „најнеобичнија и најсумњивија“ прича, открива Пекићеву „антиреалистичку побуну“ (41). Пекић уверава читаоца да прича припада ономе ко је прича, а не оном о коме говори. Биограф је тај који има примат, јер он „деформише“ живот приповедајући причу. (41) То је „кажа“, која обухвата и догађаје који јој не припадају и никад није иста. (Н. Ј. 8) Она би да буде свеобухватна, попут романа (Делић, 2002: 42) и да у себи сажме, у чему је и успела, грађу за једну далеко обимнију литерарну врсту. У приповеци која у себи садржи обиље византијских тема и мотива, „Мегалос Масторасу и његовом делу, 1347“, ради се о мајстору чији су живот, рад којим је тај живот испуњен и смрт – тајна. (43)

Један од главних разлога због којих смо Борислава Пекића, аутора високог модернизма, убројали у постмодернисте је антиципирање одређених постмодернистичких поступака. Схватање свега написаног, документарности и псеудо-документарности, као људске конструкције, и баратање тим конструкцијама као још једним текстом у низу који се може употребити у сопственом или на који се може реферисати у тесној је вези са постмодернистичким односом према историји,

према документу и према појму интертекста. „Пошто припада реалности *изван мене*, онако као што тој реалности припада све што нисам ја, као град кроз који пролазимо, људи које упознајем, призори које гледам, и туђ текст видим као слободну грађу, као нешто што од случаја до случаја може бити инкорпорирано у моје искуство, а чим је у њему, чим је у искуству, може постати и интересантан састојак *мог дела*. Ја на то не гледам из перспективе правника него из угла уметника.“ (Пекић, 1993: 13) Овим цитатом се потврђује схватање Јулије Кристеве да је текст ауторова производња или трансформација. „Својим начином писања читајући пређашњи или истовремени књижевни корпус аутор живи у историји, и друштво се уписује у текст.“ (Ерор, 1999: 238)

#### 4. Град

„Град као Вавилонска кула. Град као Канта за смеће. Град као Тамница. Град као Пустиња. Град као Клопка. Град као Мравињак. Град као Губилиште. Град као Гробље. (...) И сви моји градови, сви градови у којима сам живео, па и они кроз које сам само пролазио, које сам тек додирнуо, увек са мном, поређани вертикално у геолошким слојевима моје биографије, као узастопне Троје на Хисарлику.“ (Пекић, 1993: 9)

Тема града у Пекићевим делима којима смо се у овом истраживању бавили није претерано развијена. Овде је поменута једино из разлога што, на основу других Пекићевих дела, знамо да су у ауторовом целокупном опусу теме града, градње и архитектуре веома заступљене. Као што се у претходно наведеном цитату види, Борислав Пекић је све продукте архитектуре, здања, куће и читаве градове, доживљавао као живе организме. Они су аналогни тексту, палимсесту тачније, јер се изнова руше и граде, свака генерација уписује се изнова у свој град, дајући архитектури сопствени печат. Везу између писања и зидања је уочио Милорад Павић и дао јој веома значајно место у својим приповеткама и романима, о којима ће бити речи у наредном поглављу.

## 5. Неолатонизам

У „Мегалосу Масторасу и његовом делу“ имамо аутопоетичке реминисценције на Платона. У самом епитафу говори се о музама, као божанском надахнућу, и о уметности као лажи, као пуком привиду:

„Још један живот Музе су нам дале,

Само се чувајмо да их преславимо,

Од једног привида два да начинимо.“ (Н. Ј. 7)

У овим стиховима је „сажета онтолошка противрјечност рјешења грчке античке естетике“ (Делић, 2002: 40). Уметник је распет између „још једног живота“ који су му Музе доделиле, и непостојаности тог „живота“, његове илузорности и пуке фиктивности. Ове опречне погледе на уметност налазимо управо у Платоновом учењу. „Ова онтолошка амбивалентност, парадоксалност, па и противурјечност умјетности провлачи се кроз цијелу причу; постаје тема приче.“ (Делић 2002: 40)

## 6. Реликвије

У причи о Мегалосу Масторасу и његовом делу помиње се само као мотив Богородица заштитница Цариграда, и то у ироничном контексту са алудирањем на њену немоћ да помогне граду под опсадом, тачније, на њену „одлуку“ да их препусти мухамеданцима (Н. Ј. 7). Овај мотив би у *Сребрној руци* прерастао у тему читавог дела, да је Борислав Пекић успео да га за живота напише.

## Милорад Павић

Милорад Павић потврђује оно што је за њега рекла шпанска штампа – да је „последњи Византинац“. (Шомло, 1991: 106-107) Павић је дубоко укорееен у српско-византијску традицију: „Моји корени су Византија, не само српска и грчка старина, већ толике друге културе источног хришћанства које су никле на тим основама.“ (155) За њега се простор Византије протеже од Грузије и Јерменије на истоку, преко Мале Азије и Грчке, до, Румуније и Бугарске на западу. Културни круг на поменутом географском простору у свом центру има метрополу хришћанске екумене – Цариград, мајку градова. Византијска цивилизација је цивилизација икона и фресака, „у њој су поникли Јустинијан и Јован Златоусти, Свети Ђирило и Методије, Дамаскин и Свети Сава српски, Ел Греко и Достојевски...“ (106-107) Она се природно и непосредно надовезала на античку грчку културу и послужила као њен конзерватор. Павић напомиње да је претеча првих европских романа управо византијски роман, који су у тринаестом веку крсташи пренели на Запад. (189) Пишчева главна интенција постаје обнова древне византијске духовности, и он је остварује у својим песмама (збирке *Палимпсести*, *Месечев камен*), приповеткама (збирке *Гвоздена завеса*, *Коњи Светога Марка*, *Руски хрт*, *Изврнута рукавица*, *Две лезе из Галате*) и романима (*Мали ноћни роман*, *Хазарски речник*, *Последња љубав у Цариграду*, *Унутрашња страна ветра*).

Поред снажне потребе да у свом делу споји српсковизантијско наслеђе са савременим књижевним тенденцијама и да га прикаже као нешто истовремено локално и универзално, Милорад Павић овој традицији прилази и као простој грађи. Она, дакле, некад служи само да употпуни онеобичавање, да допринесе барокном декору, па књижевни јунаци носе имена из старих српских повеља (Шомло, 1991:

115), или зидни сатови празничним данима свирају кондаке и тропаре (*Хазарски речник*, 1984: 177-178)<sup>9</sup>.

Византијски мотиви су приметни у већини Павићевих дела. Почевши од збирке песама *Палимпсести*, где сам наслов сугерише средњовековну традицију исписивања текстова у слојевима, Павић „промовише“ дуг „литургијски стих“. На тај начин апострофира српско-византијску књижевну баштину и „заборављени језик предака“. (Делић, 2005: 615) У збирци *Месечев камен* срећемо жанрове старе српске књижевности: службе, стихире, седлане, апокрифе и пролошка житија. (616) Писац још на прагу свог стваралаштва истиче у први план теме и мотиве на којима ће почивати већи и, вероватно, најзначајнији део његовог будућег опуса: неимари, грађење и грађевине, стварање и остварење, мудрост, болест, сан, читање и тумачење снова и др. (616) У *Малом ноћном роману* Павић је направио својеврсни дијалог између текстова исписаних курзивом, чија се радња дешава у Византији, и који представљају митску матрицу догађаја који су описани у текстовима који говоре о двадесетом веку и који се читају паралелно.

## 1. Византијски хронотоп

„Простор на територији некадашње византијске цивилизације, на коме се мешају хришћанство, јудаизам и ислам, о чему говори *Хазарски речник*, тај миље и тај амбијент су моја ситуација из детињства и наравно, стотине година пре тога.“

(Шомло, 1991: 123-124)

Приповетке са византијским мотивима које су обухваћене овим истраживањем су: „Сувише добро урађен посао“, „Чувар ветрова“, „Аеродром у Конављу“, „Силазак у Лимб“, „Вино и хлеб“, „Запис у знаку Девнице“, „Икона која кија“, „Крчма Код

---

<sup>9</sup> Сви наводи из *Хазарског речника* (1984) биће у даљем тексту обележени Х. Р.

седам сиса“ (из збирке *Гвоздена завеса*), „Кревет за три особе“, „Анђео с наочарима“, „Тајна вечера“, „Живот и смрт Јоана Сиропулоса“ (ова приповетка је касније ушла у *Мали ноћни роман*), „Борба петлова“ (нашла се у роману *Унутрашња страна ветра*), „Богумилска прича“ (из збирка *Коњи светог Марка*), „Лозинка“, „Аксеаносилас“, „Карамустафини синови“ (можемо је такође наћи и у *Малом ноћном роману*), (збирка *Руски хрт*), „Прича о трави“, „Смрт Светог Саве или Невидљива страна Месеца“, „Три сврачја лета одавде“, „Плава цамија“, „Два студента из Ирака“, „Плакида“ запис „Биографија Дунава“ (збирка *Извртута рукавица*), „Дамаскин, прича за компјутер и шестар“ (збирка *Две лезе из Галате*).

Павићев свет је међусвет, међупростор, област између две маргине. Тај свет је стешњен између Истока и Запада, наизглед као пукотина међу њима. Ту је Балкан, место заборављеног знања, прекривеног новим, квазизнањима, попут палимпсеста. Тај Балкан је гибак и покретљив, па може да се развуче долином Дунава или циљано од Цариграда до неке тачке у Европи, Беча или Трста. То је фатастични свет демона и анђела, где се мешају онострано и онострано. Нема јасних граница између света живих и мртвих, између будућег и прошлог. Нема никаквих граница, јер је то потез, временски и просторни, између граница. Павићеви јунаци се не могу одредити као маргинализовани људи, људи са ивице. За почетак, врло су мало људи у сваком смислу те речи. Они су јунаци магичног света који се не одређује ни према каквој главној струји, нити међи. Културни, емотивни, психолошки пртљак сваког јунака је истовремено заснован на елементима фантастичног света, као и историјским и културним историјским чињеницама Истока и Запада. Ти јунаци, дакле, имају оно што је само њихово и оно што је обогаћено општим знањем европске цивилизације. Истовремено су становници Европе, историјског Балкана и свог међусвета. Зато за њих важе посебна правила, међуправила: „... Али је пасуљ са Бајлонијеве пијаце, који је сада пред тобом, купљен на управо описан начин, по *међуцени*. У ствари, по двострукој цени, од којих једна обара другу.“ (Приповетка „Кревет за три особе“, *Све*

*приче*, 113)<sup>10</sup> у Приповеци „Кревет за три особе“ читалац наилази на интересантан мотив виљушке са два крака, који прераста у симбол Павићевог двоструког света – два и један истовремено – два у месу, један у руци. Тако се два своди на један. (С. П. 111) Аутор указује на грчки, византијски систем по коме су се бројеви означавали словима, па се поред резултата добијала и нова реч. Дакле, могућа су два решења. За Павића, првог и правог постмодернистичког писца у српској књижевности, овај рачунски систем је богат извор симбола, бројних могућих решења, која су међусобно једнако веродостојна и вредна. Он подсећа на фантастични простор потиснутог, заборављеног знања:

„Ту, дакле, у међупростору између два тачна (а међусобно различита) решења исте рачунске радње, крију се огромне ненастањене области, неостварене могућности и неисцрпни извори енергије. Тај допунски, други, прекобројни и корективни резултат, који смо престали да узимамо у обзир (као што је наш језик заборавио двојину) одредивши се за наш данашњи систем бројних ознака, то је онај међупростор на којем се може живети овде на Балкану, на граници два бројна система, где резултати у својој грчко-словенској варијанти бивају обogaћени заборављеним и неслућеним резонанцама. Укратко, два и два су данас на Истоку тачно онолико, колико ће два и два бити на Западу сутра.“ (С.П. 112)

Реч је о српскословенском и славјаносербском језику које је српски народ сасвим заборавио, а који у себи крију део менталитета тог народа, који је тако заборавио ко је и шта је некада био. У заборав су потиснуте културно плодна епоха Немањића и књижевно значајна баркона стремљења угарских Срба. Павићево поимање српковизантијског простора у многome је слично схватању Симеона Светогорца, средњовековног монаха и писца *Казивања о српској земљи*, који у

---

<sup>10</sup> Приликом писања дисертације користили смо издање сабраних Павићевих приповедака *Све приче*, Завод за уџбенике, Београд, 2008, у даљем тексту под ознаком С. П.

српску територију равноправно укључује и Свету Гору и Пећку патријаршију. (Радић, 2011: 120)

Књижевна тема подељености српске културе између Истока и Запада Европе, са дискретном происточном оријентацијом, утемељена је на Павићевим личним ставовима; „Ми смо онај источно-европски део цивилизације овог континента, свет који је некада припадао Источном Римском царству, док је исто тако постојало и Западно Римско царство. Припали смо, затим, Византији и чињеница је да управо то наше наслеђе, та источно-европска хришћанска култура коју смо наследили од Византије (...), од Грка и Руса, да она има свашта да каже европској цивилизацији. Ми ништа о европској цивилизацији нећемо схватити ако не будемо имали на уму ту основну ствар: да се она састоји из два своја дела, из источног и западног хришћанства.“ (Павић, 1991: 738)

Приповетка „Запис у знаку Девице“ већ у свом наслову евоцира грчко писмо, а самим тим и византијску културу која је српској култури дала писмо и омогућила јој да прими хришћанство. Знаком тета се обележава Богородица, односно Девица Марија, на грчком Теотокос. Поред основне византијске теме, приповетка собом доноси и тему распетости између Истока и Запада, врло учесталу у Павићевом целокупном опусу: „... С једне стране крова кише су се сливале на запад до Неретве и Јадрана, а с друге на исток Дрином у Саву и Дунав до Црног мора.“ (С. П. 64) Ову причу је Павић касније укључио у роман *Унутрашња страна ветра*<sup>11</sup>, у коме је представио притешњеност Балкана са Истока<sup>12</sup> и Запада у беспомоћном становништву које се бори за опстанак у ратним временима: „... у пола ноћи су почивали и пазили да не иду ни пребрзо да не би сустигли аустријску војску која је бежећи пљачкала, ни преспоро да њих не би сустигла татарска претходница султанове армије.“ (С. П. 23) Павић је често имао потребу да пише о распетости српске нације и српске културе између Истока и Запада. У томе видимо одраз

---

<sup>11</sup> У даљем тексту УСВ.

<sup>12</sup> Када Павић говори о Истоку као непријатељу Балкана, онда обавезно мисли на покорену Византију од стране Турака. Иначе, Исток у Павићевим делима има искључиво позитивно значење као „средиште цивилизације источног хришћанства“ (УСВ, 44-45)



његовог личног става да се Србија налази на стратешки важном месту у Европи, да је неодвојива како од византијске, православне, тако и од западноевропске традиције, и да се ни једне ни друге не сме одрећи.

Историјски гледано, постоји једна парадоксална и противуречна ситуација у односу две средњовековне државе – Србије и Византије. Иако су Немањићи показивали непрестане освајачке тежње према византијским областима на југу, нису се либили да истовремено теже и духовном и културном јединству са Ромејима. (Трифуновић, 1995: 194)

„Од Милутиновог времена трајније се успостављају духовни путеви између Свете Горе, Цариграда и Србије. (...) У рашко-светогорске односе сада се непосредно укључује и Цариград. Света Гора са својим већ јаким монаштвом, књижевницима и уметницима наставља и негује старију српско-византијску сарадњу и већма него раније учвршћује цариградско-српске везе. / Успостављени троугао Србија – Света Гора – Цариград постао је обострано значајан чинилац византијско-српских односа.“ (Трифуновић, 1995: 195)

Света Гора и Немањићи су мотивски и тематолошки веома присутни у Павићевој књижевности. У приповеци „Вечера у Дубровнику“ као јунаци се појављују Светогорци (С. П. 53), а аутор у фикционални свет приче уводи историјску чињеницу – Дубровчани плаћају данак Светој Гори Душановом и Урошевом повељом. Приповетка „Карамустафини синови“ је значајна јер говори о виновој лози Стефана Немање која лечи нероткиње (С. П. 248), а наћи ће се и инкорпорирана у Павићев *Мали ноћни роман*. У Доситејевим сећањима на Свету Гору, у приповеци „Анђеос наочарима“, аутор је посегао за својом најдубљом инспирацијом у којој не прави битну разлику између Срба и Византинаца: „Идући кроз тај осмех на Исток, (...), човек је назирао Светопауловски скит, за њиме Свету гору и источно хришћанство, још даље за њима Византију са њеним јересима и монашким мистицизмом Азије, у њој Грке и Србе, са њиховим луталачким црквама...“ (С. П. 131)

Обиље византијских мотива и историографских чињеница налазимо и у приповеци „Сувише добро урађен посао“. Фабула је смештена у време такозване ренесансе Палеолога, односно, у време владавина краља Милутина. Он води ратове против Византије, одузима јој територију, а сликарске и књижевне узорне сели у Србију, у свом двору све намешта по угледу на Ромеје. Милутин, у улози великог ктитора и градитеља биће један од главних протагониста романа Горана Петровића *Опсада цркве Светог Спаса*. Павић наглашава Милутинову улогу градитеља и ктитора, који је подигао очну болницу – Продром (С. П. 15), која лечи од разбољених снова. Подтекст је *Житије краља Милутина* Данила II, као и у Петровићевом роману.

Чест мотив код Павића је мотив иконе Богородице. (С. П. 15) Он је велики поштовалац икона, иконољубац, који је већ једном увео Божију мајку у своје дело, преко грчког слова тета, а чиниће то и путем средњовековне теологије икона. Света слика није одраз свеца нити пука „илустрација“, већ „знак Бога, али такав да је у њему Бог сам“ (Јерков, 2006: 374). Присуство апсолутне милости, врлине, безгешности, благости и мудрости, обједињених у идеји хришћанског православног Бога, Исуса Христа, у никад у српској прози није било тако изразито и недвосмислено афирмативно до појаве Милорада Павића. После њега, о овој тенденцији једино можемо говорити у прози Горана Петровића, што следи у наредном поглављу.

Поред владара из свете лозе Немањића, Павић је посебну пажњу посвећивао њиховим супругама, које су најчешће биле странкиње, Византинке или жене из Европе, Францускиње или Венецијанке. У том мешању краљевске крви са династијама са Источне и Западне стране Павић је још једном потврдио своје виђење сопственог народа као распетог, предодређеног историјским одлукама из прошлости да се вечно окреће час ка Истоку, час ка Западу. Приповетка „Чувар ветрова“ је богата историјским чињеницама. Главна јунакиња је Јелена Анжујска, жена краља Уроша. За Павића, космополиту, западна, европска цивилизација је равноправно узорна као и источна, византијска.

„Када се године 1250. удала за једног владара источног света, ова сродница напуљског краља Карла I Анжујског и будућа мати два српска краља, поделила је са својим супругом постељу, добро и зло, али не и његово источно хришћанство. У њеном дворцу на Брњацима на реци Ибру биле су преписиване српске и грчке књиге за потребе цркава, њен пријатељ и биограф био је српски архиепископ Данило, **градитељ и неговалац вртова** (подвукла М. К.), али је она била у преписци и с авињонским и римским папама...“ (С. П. 27)

Књижевни лик Данила II, архиепископа и биографа српских владара, као и лик краља Милутина је у роману *Опсада цркве Светог Спаса* креативно подређен постмодернистичкој поетици и савременој фантастици, о чему ће више бити речено у поглављу о Петровићу.

Приповетка која обилује византијским мотивима јесте „Крчма Код седам сиса“. Радња се одвија у X и XI веку и смештена је у историјски оквир: Јован Владимир, српски кнез, шаље своју делегацију у Византију, како би са василеусом Василијем II (Бугароубицом) успоставио везу. Међу послатима био је и тумач по имену Андрија Хрс из племена Малоншића. Хрс има посебна знања, која га издвајају од осталих јунака: „Пре одласка из Дукље он је служио живописцима на тај начин што би први улазио у свеже омалтерисану цркву и по сећању без икаквих калкова и картона, успевао да у зиду омеђи и распореди сцене које су хтели насликати и које би они касније сликали и бојили.“ (С. П. 89) Он доспева у Цариград и почиње да ради у иконописачкој радионици. У приповеци се појављују византијски философи, Јован Итал и Михаило Псел – ученик и његов учитељ као љути опоненти. (С. П. 92-93) У приповеци наилазимо на обиље историјских података, почевши од односа Псела и Итала, преко дисциплина које су се у то доба изучавале, до оптужнице за јерес против Итала. Спој паганства и хришћанства можемо срести код све четворице писаца и та тема ће бити додатно обрађена у даљем тексту. Читање паганских писаца у хришћанском кључу, како је Псел умео да се ограда, далеко је од директног Италовог обраћања паганском божанству: „Нептуне, прими ме!“ (С. П. 94) Аналогија

са Плитоновим обраћањем Зевсу у Петковићевом роману *Савришено сећање на смрт*<sup>13</sup> је јасна.<sup>14</sup> Ако су ова двојица аутора по нечему сродна, осим по употреби постмодернистичке ироније и сумњи у постојање једне дефинитивне Истине, онда бисмо могли рећи да је то додир византијског хришћанства са старим грчим многобоштвом. Јован Итал је несумњиво давао предност паганској философији, а Милорад Павић је са том чињеницом био очигледно упознат.

*Мали ноћни роман*<sup>15</sup>, уз *Хазарски речник* усудићемо се да кажемо – најбоље Павићево остварење – садржи обиље византијских мотива. Може се рећи да је то роман о Светој Гори и њеним монасима. Већ на самом почетку, читалац се сусреће са ранохришћанским симболима јагњета и рибе. Оба представљају Христа, али Христови ученици ће се према овим симболима поделити на општежитеље и самце. (МНР, 11)

Византијски хоронотоп у *Хазарском речнику* је остварен у тематско-временском слоју (Делић, 1991) романа који се односи на средњи век и хазарску полемику. Павић исправно наводи историјске податке везане за Хазарско царство, за шта потврду налазимо код Острогорског у *Историји Византије* (1996). Византијско-хазарска сарадња почиње у време византијског цара Хераклија у VII веку. Захваљујући овом савезу са Ромејским царством, Хазари су пружили отпор Персијанцима (627. године) (Острогорски, 1996: 118), које Павић назива Арапима (Х. Р. 12). Павић детаљно износи све податке које о Хазарима можемо наћи – не пропушта да помене византијског цара Јустинијана II који се оженио кагановом сестром која је узела име Теодора, по угледу на жену првог цара Јустинијана. (Острогорски, 154; х.р. 84-85). Сукоби са Арабљанима ће настати за време икономрса Лава III, који је своје добре односе са Хазарима утврдио браком између свога сина и наследника Константина и хазарске принцезе (Острогорски, 166; Х. Р.

---

<sup>13</sup> У даљем тексту – ССНС.

<sup>14</sup> Плитонов Зевс има „сопствену индивидуалност“ (Татакис, 2002, 262), није апстрактан, више је личност него идеја, па се не може говорити о неком евентуалном спајању, мешању или сливању старе и нове религије.

<sup>15</sup> У даљем тексту - МНР.

85). У IX веку византијски инжењери граде утврду Саркел на ушћу Дона (Острогорски, 210; X. P. 86). Руски напади подстичу византијску владу да на каганов двор пошаље посланство са циљем да утврди традиционално добре односе две земље, али и да испуни одређене мисионарске задатке. На челу посланства био је млади Константин из Солуна. (Острогорски, 226; X. P. 87) „С обзиром на ширину својих знања и генијалне лингвистичке способности, Константин је био више него ико други у стању да, насупрот јеврејским и арапским утицајима, пропагира хришћанску веру и византијску културу.“ (Острогорски, 226; X. P. 190). Овде назиремо заметак хазарске полемике, која ће у Павићевом роману заузети значајну позицију, како на тематском, тако и на композиционом плану. Хазарско царство је посустало под нападима „ратоборног руског кнеза Свајтослава“ (Острогорски, 278), за кога Павић каже да је „не силазећи с коња појео хазарско царство као јабуку“ (X. P. 12).

У роману се спомиње и партријарх „хазарског лица“, Фотије (X. P. 25). Он, као и Константин-Ћирило носи византијску универзитетску титулу – философ (197). Посебна пажња је посвећена Ћирилу и Методију. Лик Константина Солунског, или Константина Философа, у монаштву названог Ћирило, представљен је у великој мери у складу са његовим *Житијем* и другим документима који сведоче о његовом образовању, полиглотици и мисијама. Павић га у свом литерарно-имагинативном простору именује грчким представником у хазарској полемици. Његов брат, Методије Солунски, пратио га је на путовањима, а у *Хазарском речнику* има улогу православног хроничара у хазарској полемици. Ћирилов настављач у XVII веку, кир Аврам Бранковић, као и Ћирило, успешно и лако учи стране језике. Њихов наследник у XX веку, др Исајло Сук, је византолог који ће захваљујући једном необичном јајету успети да обави мисију предака и да сачува Хазарски речник. Омиљена Павићева тема још из *Малог ноћног романа*, иконоборство и у *Хазарском речнику* налази своје место (78, 141). Мистериозне Ћирилове *Беседе* (204-205), чиме се уводи мотив изгубљеног рукописа, писац користи да у духу постмодернистичке поетике проблематизује и преиспита Ћирилов однос према иконама. Он сигнализира

читаоцу да је византијски философ, мислилац, лингвиста, а српски просветитељ и светац, могао имати афирмативан однос према икони, због чега су његови списи подвргнути строгом суду иконокласта и потиснуте у заборав.

### 1.1. Аналогије са другим писцима

Интертекстуалне везе између Милорада Павића, Горана Петровића и Радослава Петковића су бројне и богате. Бављење византијским темама је главни разлог због којег су се сва тројица нашли у нашем истраживању. Ми ћемо се овде бавити само оним аналогијама које имају везе са темом византије у српском прозном постмодернизму.

Мотив опсаде је у делу Горана Петровића прерастао и проширио се у доминантну тему романа, што је видљиво већ из наслова – *Опсада цркве Светог Спаса*. Исто можемо тврдити и за Петковићев роман *Савршено сећање на смрт*. На први поглед, Милорад Павић у свом опусу не познаје ни тему ни мотив опсаде. Међутим, као што је Петковићев Филарион опседнут својом прошлошћу, тако је и јунак *Малог ноћног романа*, Атанасије Свилар под опсадом прошлости и сопственог усуда одређеног том прошлошћу. Ослободивши се опсаде цветне грознице, он ће успети да сагледа свет око себе на нов начин и да открије тајну своје несреће, врло слично Филариону, којег у тајне живота и смрти уводи Плитон.

Везе Павића и Петровића су остварене и мотивом птица. Павићев јунак приповетке „Чувар ветрова“, Прибац, прави је 'праотац' Богдана, јунака *Опсаде* : „Научен одмалена да прати трагове птица у небу ослушкујући њихов лет и цвркул...“ (С. П. 29) Они су постмодернистички јунаци, одређени посебним знањима, која нису свакоме својствена. Ту Павић уводи мотив византијског врта: „На том месту, зарастао у шуму и честар, постојао је очевидно древни врт однегован на посебан, византијски начин: неки стари вртар, ненадмашни мајстор градинарства, знао је очигледно тачно којем се дрвету која птица певачица привољева и засадио је овде врт

компонујући унапред птичје гласове у складну целину.“ (29) Мотив врта нашао је своје место и у *Малом ноћном роману*: свака биљка почиње једним од слова Атанасијевог имена, па је његово име „расађено у биље“ (89), мисли, жеље и поступци му у том врту клијају и цветају.

Манастир Жича је главно место одвијања радње романа *Опсада цркве Светог Спаса*, али и много више од места радње, што ће бити образложено у поглављу о Петровићу. Павићев приповедач у приповеци „Аксеаносилас“ доноси причу о „седмвратој“ Жичи. Наиме, када су се српски владари ту крунисали, за сваког посебно су се отвараола нова врата. То није било због очекиване охолости и осиноности, већ управо супротно – **црква је свемир, па владар из куће, из света прелази у свемир.** (подвукла М. К.) (С. П. 215) Међутим, број врата споља и изнутра се не поклапа – један од Немањића се том правилу није повиновао и хтео је да уђе на врата оца и дедова. Прво је наишао на зазидану монашку ћелију са земљаним подом, па на поплављен подрум, а онда на бунар пун светлости и нова врата која су га одвела у лавиринт, тј. у непознат предео где је остао са свитом да вечно лута. (С. П. 216) Поимање цркве као представе божанског космоса на земљи представља „камен темељац“ Петровићевог романа и основу за „духовну вертикалу“ (Алексић, ) која је у делу остварена.

Мотив „сврховитог“ дрвета, са којим се сусрећемо у *Опсади цркве Светог Спаса*<sup>16</sup> (197), можемо наћи у Павићевом *Малом ноћном роману* и *Хазарском речнику*. Дрво истовремено има афирмативна својства јер се у народној традицији схвата као „пројекција универзума“ (СМЕР, 2001: 161), али и делимично проблематична у смислу да у веровањима може представљати и „погранични локус“ (161). Према *Речнику симбола* етимолошко порекло речи *дрво* доводи нас до праматерије, хиле (hyle), речи која дословно значи дрво. (2009: 184) Многи народи су на архаичном стадијуму свог развика неговали „слику дрвета света“. Реч је о улози дрвета у „космолошким представама“ и у „организацији митолошког простора“. У средњем веку долази до својеврсног преображаја – дрво се окреће наопако (arbor

---

<sup>16</sup> У даљем тексту – ОЦСС.

inversa), са коренима на небу и крошњом на земљи. Представљало је симбол хришћанске вере и оличавало је Христа. Истовремено, дрво задржава старије значење „човека-микрокозма и света-мегакозма“. (Гуревич, 1994: 78-79) На културне тековине средњег века Горан Петровић се далеко више ослања него Милорад Павић. Павић развија сопствене системе симбола, делимично се придржавајући традиције, мешајући разна културна наслеђа међусобно, а понекад их и деконструише. Сврха дрвета у *Опсади* остварује се у предметима који се од њега праве. Као у случају Пекићевог дрводеље (*Нови Јерусалим*) и Петковићевог градитеља вешала (*Извештај о куги*), „сврховитост“ је јасно утврђена и позната само знаљцима свог заната.

Дрво је у поменутих Павићевим романима бременим значењима („Највише волим дрво које говори...“, веле први хришћани (МНР, 9)), може бити метафора за реч („Права реч је увек као јабука са змијом око стабла, с кореном у земљи и крошњом на небу.“ (Х. Р. 122)), а може представљати и манихејски дуализам човекове природе, која попут дрвета крошњом граби на горе, ка небеским сферама и Богу, а кореном све дубље, ка Сатани у паклу. У мушком примерку *Речника* дрво представља кључни симбол, управо због своје природе да понире у тамне дубине земље, чиме се остварује као надређени мушки принцип. (Делић, 1991)

Поред бројних тачака укрштања са Петровићем и Петковићем, учавамо да Милорада Павића и Борислава Пекића везује, поред византијског хронотопа, и мотив најављивања Апокалипсе, тј. краја света. Четири јахача – рат, ватра, глад и куга, гоне јунака приповетке „Запис у знаку Девнице“, Радача Чихорића, односно градитеља Леандра (*Унутрашња страна ветра*) од јужних ка северним земљама, а Пекићеве јунаке од Истока ка Западу. Пре сусрета са јахачима Апокалипсе, Чихорић креће на пут Цариградским друмом. (С. П. 65) Можемо га наћи и под другим именима: Моравски пут, *Via militaris* или „Царски друм“, (Радић, 2011: 44), али најчешће се назива Цариградским друмом.



У роману *Последња љубав у Цариграду*<sup>17</sup> тобожња *Илијада* је заправо пророчанство Јелена Приамужевића, јунака Павићеве приповетке „Коњи светога Марка или Роман о Троји“, које износи Парис Пастиревић. Поглавље „Смрт“ је јако важно јер се у њему налази пророковање, овде износимо део са византијским мотивима:

„... И видео Крсташе у Цариграду 1204. како товаре четири дебела коња на венецијанске галије, видео је уплашене Палеологе и Словене обувене у блато како забадају копља у цариградске вратнице и како пропада једна царевина. И видео је како се Рим сели у Цариград и видео Рим у Москви (...), видео је Турке под Бечом и Французе у Венецији где скидају четири цариградска коња са цркве светога Марка и како опет пропада једна царевина...“ (ПЉЦ, 122-123)

Све је то, и много тога другог, видео Павићев јунак „дрпећи кладенце својих пророчких очију“ (124). И код Радослава Петковића наилазимо на мотив покретања четири коња и на историјску неминовност пропадања једних и уздицања других царевина. Горан Петровић у тој животној законитости види само последицу окретања небеских пешчаних сатова.

## 1. 2. Спој паганства и хришћанства

Усудићемо се да кажемо да је Павић једини схватао православље као културу која уме да комуницира са другим културама. Мотиви икона, ликови Светогораца, време и простор Византије, Цариград, с тим у вези и мотив града, градње, цркава, које опет указују на хришћанство, непрестано се додирују у Павићевом опусу са паганским обичајима, богумилством, питагорејством и платоничарским учењима.

Магија броја је свеprisутни мотив у делима Милорада Павића. Већ смо поменули да су се у Византији бројне вредности обележавале словима, па је тако

---

<sup>17</sup> У даљем тексту – ПЉЦ.

написана реч могла имати двоструку вредност – семантичку и математичку. Својеврсну поетику бројева Павић је изнео у приповеци „Аеродром у Конављу“:

„... Он сажима читаве системе значења у бројне знаке. За њега бројке као да имају неку моралну вредност, и као да сматра да је хармонија небеских сфера заснована на математички тачним и усклађеним међусобним односима, спуштена с неба и примењена на земљи, где су симболи неба и његове хијерархије оличени у објектима његових поклониčkih путовања. Као да хоће ову магију бројева, хармонију васионског поретка осуштаствљену у мерама сагледаним на песку Палестине да примени и на судбину своју и нашу. Он очигледно, доживљава читаве легенде и путописе, читаве системе народних назива места, и подземних насеља као велике и тајанствене бројчане шифре у које има неограничено поверење и онда кад их сасвим не разуме, нити уме да до краја одгонетне њихове, очигледно древне поруке.“ (С. П. 21-22)

Утицаји платоничарских учења су највидљивији на местима где се говори о особеножитељима (*Мали ноћни роман*). Пошто су били присталице икона, могло се десити да „падну у идолопоклонство“ , лако су се везивали за античку многобожачку Грчку и Платонова учења. (МНР, 84-85)

## 2. Фантастика

Приповетка „Вечера у Дубровнику“ је од великог значаја за сваког ко се бави Павићевом фантастиком. У њој су начете многе теме које ће у пишевом капиталном делу, *Хазарски речник*, бити усавршене и заокружене. Читаоцу Павићевих збирки приповедака, до објављивања *Хазарског речника*, може се учинити да све што је аутор до тада написао представља само припрему за најзначајније дело. Лик дубровачке вештице (Делић, 1991: 108) прерашће у *Речнику* у ђаволову слушкињу, Ефросинију Лукаревић.

Реинкарнација је мотив који је Радослав Петковић у свом роману *Савршено сећање на смрт* детаљно преиспитао и развио, начинивши питагорејско веровање о селидби душе после смрти у ново тело једном од доминантних тема тога дела.

Приповетка „Богумилска прича“ уводи два важна мотива Павићеве фантастичне прозе, а сретћемо их и у роману Горана Петровића. У питању су вода и огледало, постмодернистички симулакруми:

„Богумили су веровали да ће на дан страшнога суда сва огледала осванути под копренама; тако ни обриси грешника не би могли измаћи казни. Урођена способност огледала да стално делују, не би, међутим, била сасвим укинута. Она би се, како говоре, наставила измењена утолико, што би, на дан када процветају воде, огледала онако слепа, почела да понављају одјеке уместо слике, у њима поновљени крици кажњених, то би било једино што би се спасло из свеопште пропасти...“ (С. П. 196)

У „Богумилској причи“ наилазимо на византијски хронотоп – 1338. година, јунаци су цар Душан и његов ћесар Хреља Драговоља, у народној традицији познатији као Реља Крилатица. Приповетка је значајна због још једног мотива који ће се развити у делу Горана Петровића, а то је бели коњ. Овде Павић користи своја 'фантастична предзнања' из својих ранијих периода када је писао поезију: „Зидај од *месечевог камена* Цариград ни на небу ни на земљи.“ (С. П. 196) (истакла М. К.) Синтагма „месечев камен“ искоришћена је већ у Павићевом опусу – то је збирка песама објављена 1971. године.

Међутим, Павић не користи византијске теме и мотиве само као декор за своју фантастичну литерарну сцену. У немалом броју приповедака и романа реч је о дубоко утемељеном архетипу борбе два супротстављена принципа – Добра и Зла – који порекло воде, с једне стране, од Библије и хришћанских богословских учења и, с друге стране, из апокрифне литературе. Према хришћанском учењу, Бог је из хаоса начинио космос заводећи принцип реда и правила. Демонизовани јунаци Павићевог литерарног света обитавају у лавиринту, који оног који се у њему нађе има у својој

власти. Јунаци немају своју вољу, крећу се детерминисано по путањама које је унапред одредио писац. У роману *Последња љубав у Цариграду*, у престоници некадашње Византије, војници демонизованог капетана Софронија Опујића, играју коло великом брзином, а Јерисена Тенецки коментарише: „Коло је лавиринт.“ (176) Павић се у духу постмодернизма игра са традицијом и додељује проблематичне одлике једном од отаца са Свете Горе – променљива физиономија оца Луке, чији нос као шаховска фигура коња шета по лицу (МНР, 73) – важна је илустрација Павићеве фантастике, која је очигледно претрпела снажан утицај средњовековне профане књижевности, у првом реду Франсоа Раблеа.

Значајни проучавалац средњовековне западноевропске културе, Арон Гуревич, позива се на Бахтиново проучавање гротескног у средњовековној култури (1994: 73). Доминантан је „телесни доњи део“, који није јасно ограничен и одређен, већ се захваљујући бројним испупчењима и удубљењима повезује са природом и окружењем. „Анално-еротске“ и гастрономске функције су изразито наглашене, као и „аспекти плодности“. Павићеви демони су најчешће изразито сексуално потентни (војвода Дракул у *Хазарском речнику* и отац и син Опујићи у *Последњој љубави у Цариграду*). „Све је то водило спуштању узвишеног и идеалног до приземног и материјалног. Гротескно тело представљено је као неиндивидуално, незавршено и стално везано за земљу која га рађа и поново прождире.“ (73) Гуревич упозорава да је овакво представљање телесног у средњем веку карактеристична црта народне културе и народне свести. Телесно превазилази сопствене границе и ступа у спољашњи свет, донекле га реметећи и онеобичавајући.

## 2. 1. Стара српска књижевност и Венцловићево наслеђе

Стара српска књижевност је, уз сликарство фресака и икона, била интегрални део сложеног византијског уметничког израза. Као таква, она је полагала извесна 'права' на наслеђе античке цивилизације, док се, на другој страни, развијала на међи Истока, односно, како Павић каже, Оријента, и Запада, тј. Европе. Та међа, тај

гранични простор, та раскрсница светских путева, наћи ће се као простор у коме ће Павић да смести јунаке сваког свог прозног дела, и он је назива „сфером примања и преношења зрачења различитих религија, философских система и менталитета“ (Павић, 1970: 88) Павић одржава додир са средњовековном литературом и на плану жанра, конкретно – на плану мешања жанрова. У својим романима Павић негује, како сам каже, „песничку жицу“, а у збирку песама смешта прозне текстове (*Месечев камен*), при том се позива на стару литургијску поезију где се „пролошко житије читало усред литургијског текста“ (Павић, 1991: 734), модерне књижевне тенденције мешања жанрова утемељује у српско-византијској традицији.

Милорада Павића је српска средњовековна књижевност посебно инспирисала приликом рада на својој научној студији о српском бароку – *Гаврил Стефановић Венцловић* (СКЗ, 1972).

Историчари старе српске књижевности су замерали Павићу сувишак слободу у опхођењу према Венцловићевом књижевном раду. (Трифуновић, 1995: 76) За Трифуновића, Венцловић није био писац са оригиналном стваралачком техником и имагинацијом, већ преписивач и преводилац. Све што Милорад Павић у његовом делу ишчитава као барокно, заправо је, тврди Трифуновић, одлика средњовековне поетике. (81) У проучавању Венцловићевог доприноса српској барокној књижевности, Павић прави од њега неки свој будући књижевни лик, лик писца, учењака, свезнадара. На сродност Венцловићеве и Павићеве поетике указао је и образложио професор Јован Делић у својој књизи *Хазарска призма* (1991). Сродност је посебно изражена и Павићевим песничким збиркама, где можемо пронаћи бројне „симболе-позајмице“ (Делић, 1991: 61). Обојица у историји српске књижевности остају упамћени као „двозанације“ – Венцловић писац-беседник и сликар, Павић књижевни историчар и писац. (61) Од Венцловића је Павић преузео схватање алегорије, то јест теорију о вишезначности текста, чиме се указује на значај читалачке публике. Сентандрејски беседник је сматрао да постоји аналогија између човека (микрокосмоса) и васионе (макрокосмоса), где би једна стварност била само одраз друге стварности. (Павић, 1972: 153, Делић, 1991: 63) Управо у таквом

поимању света Павић је видео византијску философску традицију, која почиње са александријском школом и Оригеном, а свој врхунац доживљава у философској мисли византијског писца и философа Михаила Псела. (Павић, 156-157, Делић, 65) Псел је у својим философским делима изражавао једну „амбицију“, како каже Павић, да се истовремено и буде и не буде рационалан, да се „ускладе противречности рационалног и ирационалног“ (Павић, 1972: 158). Он је сматрао да човеку „божанско није досежно“ (Павић, 1972: 158-159). Све што је Павић увидео код Венцловића и његовог схватања српсковизантијске традиције, може се применити и на самог Павића – усудићемо се да кажемо да је Павић у трагању за Венцловићем и у покушајима да дефинише његову поетику, заправо истовремено проучавао себе, па се студија о Гаврилу Стефановићу Венцловићу може схватити и као својеврсна аутопоетика и кључ за Павићево дело. Професор Делић је истакао да је Венцловићев однос према Византији применљив на „Павићеву реактуализацију Венцловића“ – византијску традицију треба ставити „у службу нових времена и потреба“ и треба омогућити „старој философији и књижевности да зазвуче модерно и актуелно на једном новом језику“ (Делић, 1991: 66). Павић је у свом стваралаштву успео да, уместо пуког преузимања и копирања мотива и тема, стару српску и византијску традицију инкорпорира у постмодернистички текст, тако да она буде креативно искоришћена, а да не изгуби примарне вредности и значења. Павић је, на пример, прихватио Венцловићево поимање библијског времена, где нема разлике између садашњег, прошлог и будућег, већ је све то сливено у вечност. Тако у *Хазарском речнику* наилазимо управо на једно такво перцепирање хронотопа без граница, у коме сви јунаци непрестано путују кроз време и простор. После Милорада Павића овакав хронотоп сретћемо и у делу Горана Петровића, писца који такође инспирацију налази у Византији.

Византијске теме у Венцловићевом делу припремају Павића-писца, а самим тим и књижевнике који ће га следити, какав је поменути Горан Петровић. Начин на који је Павић доживљавао Венцловића као књижевног посленика и његово дело, обликовао је његову баркону реченицу:

„Ове књиге покапане старим воском не местимице „прегорелој“ хартији која пуца као стакло, са влатима коморанског кукуруза међу листовима, најмање су занимљив део Венцловићевог књижевног посла и од несумњивог су интереса за историчара уметности. Богато илустроване руком свога састављача, пуне раскошних иницијала, вишебојних фигуралних орнамената и целих композиција, оне су писане старом црквеном ћирилицом.“ (Павић, 1972: 97)

Венцловић је, сматрао је Павић, видео Византију из перспективе „човека са међе светова“ (Павић, 1972: 164) и доживљавао је као један „давни, вилински свет царева, пустињака, чуда и мистерија“ (164). Од речи до речи све то можемо применити и на Павића и његово стваралаштво.

Посебно занимљивом учинила нам се једна аналогија коју смо се усудили да приметимо у тематици и стилу писања код Милорада Павића и Горана Петровића. Међу „Цариградским легендама“, како је Павић назвао један циклус Венловићеве прозе, наилазимо на опис опсаде Цариграда, који „провучен“ кроз Павићево постмодернистичко перо може да се схвати као сума целокупне историје града, тачније свих опсада које је претрпео:

„Ту су опсаде Цариграда и Солуна, руски, сараценски, персијски, скитски татарски и турски походи, литије и молепства за спас града, који грађане окупљају по бедемима под „нерукописатим образом“ Христовим, под чудотворним иконама, моштима и реликвијама, или за ризом Богородичином; описано је крстасто умакање девичанског у море Влахерне, где је на цариградској обали саграђен храм; двоструки прстен глади у таборима опседнутих и нападача, ужасни призори потапања читавих војски заједно са опсадним справама које су чамцима довлачене да с мора туку градске бедеме, призори радости због изненадних налета морских бура, чији таласи као лавови сустижу по пучини и гутају нападаче, док оно мало исцрпене војске која се докопала пешчаних спрудова лежи по плажама, а цариградска деца и жене

убијају их малаксале и немоћне да се одупру. Вериге у мору на прилазу Цариграду, с једне стране, и горући град који пада с неба међу бродове с друге, уништавају непријатељске флотиле. Море кључа као казан зејтина, смола са галије топи се, и оне тону једна за другом сем три последње које ће однети страшну вест у завичај нападача.“ (Павић, 1972: 166)

Аналогно у стилу и изразу, Петровић описује упад крсташа 1204. године:

„Када у подне, тринаестог априла, крсташа примакоше високе галере тик уз градске бедеме, када спустише мостове, када прођоше кроз проваљене капије Константинопоља, затекоше готово мрклу ноћ и у њој велики метеж десетине хиљада људи. Зариле су само светле грађевине, узљескани мозаици, распупели путири, окоиви илуминарних књига, смерни полијелеји, раскошни реликвијари, мала лична блага, почелице, гривне, запони, пуцад, огледала, укоснице, све рађено од бисера, најплеменитијих метала, емајла, јасписа, биљура и миловањем углачане слонове кости. Зарили су посвуда, од манастира Студеона до цркве Св. Теодосија, од манастира Св. Ђорђа на Мангани до цркве Св. Спаса у Кори, од Св. Марије на Валхернама до Св. Андрије на Криси, зарили су трпеливим, тихим сјајем – нимбови на иконама светаца.“ (Петровић, 2011: 213)

Овај детаљни опис, заправо каталог културног блага Византије, такође је, по нашем донекле слободном уверењу, сума свега што је Византија стицала кроз векове свога постојања и изгубила кад је њена престоница попустила под навалом крсташких хорди. Код обојице аутора приметна је потреба за набрајањем и гомилањем, по угледу на приповедање у Библији. Павић у писању користи презент, код Петровића се смењују аорист и перфекат, као да је време приповести читаоцу блиско, чиме се стиче осећај да се описано протеже у садашњост, да прича о опсади и паду Цариграда траје у вечности. У својим књигама Павић уграђује „пренапрегнуто време“ (Делић, 1991: 79) које обједињује прошло и будуће. Овакав поетички поступак учачамо и у делу Горана Петровића.



Спајање тог митског времена и историјског, које човек доживљава и дефинише као линеарно, као и уплитање легенди у повести са историјском тематиком, довело је до неизоставног поступка код Павића – до „офантастичења историје“ и до „њеног претварања у поезију“ (Делић, 72). Павић је сматрао да фантастика треба да усклади „логичко“ и „иреално метафизичко“, али под условом „да нама не смета“ (Павић, 1985: 270). Она треба да буде изграђена „по начелима симбола или једначина са више непознатих“. Писац везује немиметичку књижевност за монистичку слику света, какву су имали на уму византијски мислиоци, а коју су наследили предромантичари. Човек се повезује са природом, па преко ње успоставља додир са прапринципом. Слично томе, симболисти су учавали „повезаност ствари у васељени“ и „заговарали монизам“ сагледавали свет као место „свеопшних укрштања“, „коресподанци“ или „сагласја“. Павић се позива на Гершома Шолема који је функцију симбола дефинисао на следећи начин: „У свету изразивог симболи по природи својој казују нешто што је неизразиво.“ Павић опомиње читаоце да не треба симболе сводити на једнозначност, јер то доприноси њиховом „старењу“, јер, пише даље Павић, „тајна је млада и не застарева све док се не открије.“ (270-271).

Подстакнут и инспирисан српском књижевношћу XVII и XVIII века, Павић је наставио фантастичну књижевну струју код нас. Као што смо показали, на првом месту књижевни рад Венцловићев, а посредством њега и средњовековна књижевност, заједно са предромантичарима, извршили су огроман утицај на Павићева дела. Венцловић је вековима пре постмодернизма користио интертекст и метатекст, а Павић је посебно истицао његов стил и израз, врхунска језичко-уметничка остварења. (Дамјанов, 2011: 272) У складу с тим, Павићев стил је барокан, а тематика задојена средњовековном мистиком, чудесима светаца, ониричким елементима, мотивима смрти, ђавола итд. Управо чињеница да је Милорад Павић професионално проучавао српски барок и предромантизам обајшњава откуд толико књижевно-историографских података измешаних са фантастичним сликама. Тако Венцловић, Орфелин, Доситеј, и др, постају јунаци Павићевих прича равноправно са анђелима, демонима, вештицама, путницима, монасима, ратницима... Простор

*Хазарског речника* је барокна позорница („бљештави, бујни декор, богата разнолика музика, чудесни, каткад и надреални глумачки ликови...“). (Дамјанов, 2011: 354)

Павићева фантастика није фантастика с кључем. Фантастика је декор. У ранијим збиркама приповедака (*Коњи светога Марка* и *Гвоздена завеса*) понеко фантастично, онеобичено збивање буде поткрепљено и делимично објашњено документом, мада никако не бисмо могли рећи да је то „кључ“. У постмодернизму документарност је „предложак фантастичког“ (Дамјанов, 2011: 257). Документ треба да потврди да се нешто „заиста“ догодило и да је то само једна тачка у спиралном низу цикличног протицања времена, где се у духу историјског погледа на свет догађаји понављају али на вишој тачки развоја.

Роман је жанр који дозвољава новом фантастичном језику да доживи свој врхунац. И што се тиче тема и мотива, роман се најлакше мења и прилагођава новитетима. Он не мора да одбаци ништа старо да би прихватио ново. То је књижевни жанр у коме се сусрећу традиционална и модерна фантастика. (Дамјанов, 2011: 122-123) Крајем XX и почетком XXI века роман је доживео извесне промене, на првом месту обнову, а затим и креативни узлет. Професор Делић у савременом роману види као „кључни заокрет“ управо „заокрет ка унутра“. (Делић, 1991: 281) Аутори се окрећу према „душевном и духовном“, њихови јунаци теже самоиспитивању, исповедању, анализирању сопствених и туђих поступака, окрећу се духовности, по чему је роман нашег времена настављач и наследник „средњовековне загледаности унутра, у људску душу и духовност“ (282).

У средњем веку роман је представљао слободну форму, намењену широј читалачкој публици. У жанровском смислу је био мешавина легенде, историје и мита (Радуловић, 2006: 287), а сложићемо се да је у многоме роман и до данас остао такав. Византијски роман се бавио темама из световног живота, а прерађена дела су преузимана из антике (на пример *Роман о Троји* или *Александрида – Роман о Александру Великом*). „Био је то хибридни жанр, истовремено романтични витешки роман, херојска епопеја и биографија са тенденцијом претварања у светачко житије.

Све ове одлике налазимо у форми Павићевог романа, који је, такође, обилат топицом са ликовима у развојној тенденцији.“ (287)

Фантастика средњовековне и савремене, постмодернистичке књижевности имају много поетичких „тачака поклапања“. Чудесно, немиметичко, фантастично заснива се на митској матрици постојања два паралелна света – онај који видимо око себе, стварни, појавни, а заправо „другоразредни“ (286), и други, невидљиви, тешко појмљиви, који у себи крије „тајну“, „кључ“ наше, условно речено, реалности. Сам Павић је повезивао фантастику са монистичком сликом света византијских мислилаца, коју су наследили предромантичари и симболисти. Битна „онтолошка претпоставка“ фантастичне књижевности почива на схватању да је овај свет само појавни, „акцидентални“, „а да је Тајна Свијета другдје, негдје 'с ону страну' 'реалности', појавности и физиса“. (296)

Фантастика је укореењена у имагинативно, подсвесно, визионарско. (Палавестра, 1989: 27) Профетски и видовити сан је модификован различитим елементима, па више личи на „кључ“ за „читање“ реалности или на допуну јави. У романима сан и јавна ће се непрестано допуњавати, сви догађаји ће бити равноправни за радњу – и стварни и сањани. Оно што се збива у сну ће минимално бити надређено оном што се наводно стварно дешава, управо због фантастичког карактера текста. Фантастички текст је „мост без обала“ (Павловић, 1989: 5). Фантастичну књижевност пожељно је не декодирати, она је загонетка без одгонетке, нема потребе за решењем и објашњењем. Чак и кад би је било, решење би било немогуће, и то не само зато што постмодерна не нуди решења, већ најпре због тога што фантастика декодирањем губи своја основна својства, престаје бити фантастика.

Од старе српске књижевности преко барока и предромантизма имамо постепено ослобађање од религиозности и профанизацију фантастичне литературе. (Дамјанов, 2011: 253-255) Фантастика укореењена у фантастици старе српске литературе има једну филозофско-религијску потку (то је могуће уочити код Горана Петровића). Наиме, у средњовековним текстовима немамо чињење чуда ради самих

чуда (Јевтић, 1989: 334), већ са циљем да се превазиђе граница између стварног и нестварног, могућег и немогућег. Божанско и чудесно налази се у улози изражавања односа између Бога и човека. (336) Византијски мистичари су напустили Платонов „миметички реализам“ и покушали да помире, али и да сједине „чулно сазнање“ видљиве стварности и „умно сазнање“ божанског, натчулног света. (Драгојловић, 1989: 311) Павића као ствараоца занимају првенствено визионарске слике небеског света, тајне с друге стране гроба, борбе са демонима у човеку али и изван њега, преласци преко небеских сфера и митарстава. (315) Поетске слике се укључују у ткиво текста, постају део фантастично-алегоријског корпуса, али истовремено бивају промишљане и у Павићевим аутопоетичким списима (оглед *Кратка историја читања*, текст „Седам небеских царина“, 42). Мистици су сматрали да само божански ум има визију отвореног неба и на духовним крилима стваралачке имагинације може да се сједини са божанском премудрошћу и на тај начин прими откривену тајну Божију. (Драгојловић, 1989: 315) „Књижевно посматрано, старозаветни апокрифи су заменом рационалних категорија мистичним и реалних фантастичним неупоредиво занимљивији од новозаветних. Више фантастични него поучни и више привлачни поетичношћу него религиозношћу, они иду у ремек-дела средњовековне књижевне фантастике.“ (319)

Међутим, поред чудесних слика, Павића привлачи и средњовековна реченица - плетеније словес. Павић је сматрао да његова реченица не треба да се формира по угледу на „написмену реченицу“, већ на једну мање актуелну, наслеђену из барока – реторичку реченицу. (Шомло, 1991: 28) Српско барокно беседништво је утемељено на традицији византијског, које, пак, наследник грчког античког беседништва. (28)

Милорад Павић се позива на тројицу византијских беседника: Јована Златоустог, Григорија Богослова и Василија Великог, као што је то чинио и Венцловић (Павић, 1972: 52, 131-132), и подсећа нас да су они били представници три различита стила: „атичког“ или сведеног, „посредственог“ или цариградског и „кићеног“ или „азијског“ стила. (Павић 2005: 41) Сва три начина писања везујемо за античко наслеђе, па с тим у вези није могуће говорити о Византији, а да се не

осврнемо на античку књижевност и филозофију. Павић истиче да подели на три стила писања одговарају биографије беседника: Василије Велики је био ученик Атинске школе, Григорије Богослов је живео у Кападокији, а Јован Златоусти је живот провео у Цариграду и Антиохији. (Павић, 1985: 80-81) Још једном се потврђује да су у Византији пагански (антички) и православни, хришћански погледи на свет деловали у симбиози и да се не могу посматрати као засебни ентитети. Један од бочних токова византијске културе свакако је српска култура и држава на челу са писцима-владарима. Немањићи су такође били и „најталентованији српски читаоци и најважнији српски издавачи средњег века“ (Павић, 2005: 41), а као јунаци књижевног дела појавили су се у житијној књижевности свога доба. То ће се поново догодити у савременом српском роману са постмодернистичким тенденцијама, о чему ће бити речи у поглављу о Горану Петровићу. Наравно, свети Симеон је и први српски књижевни јунак, па можемо рећи да он у литератури с краја XX века доживљава у неком смислу 'ренесансу'. Барок даје предност меценама на штету писаца, дакле „моћним читаоцима“, међу којима је било владара, црквених великодостојанственика, војсковођа којима су дела посвећивана. (41) У класицизму се писац и читалац изједначују, „стају закратко на равну ногу“ (41), али већ у романтизму, писац постаје божји гласноговорник. Реченица се од XIX века више не дели на три стила, већ се образује по угледу на народни језик.

Павићев језички стил је китњаст и барокни, заправо маниристички. И ту се не мисли на маниризам као књижевни покрет или школу, већ на маниризам као „као специфичан уметнички однос према стварности“ (Зорић, 1988: 1755). Порекло маниризма треба потражити у александријском неоплатонизму, да би се стигло до мистике алфабета и бројева на Истоку код Семита. Та непрекинута духовна нит води преко античких култура и Византије, барока, који 'слави' „мобилност, несталност и метаморфозу“ (1757), све до постмодернизма, чијој 'игривости' и дисперзивности савршено одговара „набујала метафоричност“ (1757) маниризма. „Милорад Павић пише приповетке и романе на начин средњовековних летописа. У њима се осећа присуство многих гласова, препознаје се прожимање различитих култура и

историјских раздобља. Књижевно стварање за Павића значи настављање нечега што је давно започето и што има карактер светости.“ (1758)

Фантастика је у средњем веку била део теолошке мистике. (Драгојловић, 1989: 324) У бароку слика и визија постају доминантне, да би у постмодернизму дошло до деконструкције слика, религијски аспект се скоро сасвим губи, па се фантастика ослања на игривост постмодернистичког манира, повремено прераста у псеудо-фантастику без филозофске или теолошке утемељености. Напредовање човекове свести не инхибира фантастику: „... Биће (...) не може а да се не сећа неких прастања и да не памти првобитне обрасце мишљења и изрицања. А у свему томе, подтекстуално, исказује се потреба духа ововременог бића да општи са далеким прецима и да исказује себе на што исконскији начин, и да – преко природног заборав – исписује „вертикалну авантуру“ духовног трајања, пропраћеног многобројним фантазмима.“ (Ђорђевић, 1989: 556) Човек средњег века обитава у свету оптерећеном значењима и духовношћу. (Еко, 1992: 83) Павићеви јунаци, без обзира на временски слој и век којем припадају, креирани су по угледу на средњовековног човека који комуницира са вишим силама, који има разне натприродне моћи, он је мистик са пророчким сновима, који говори једним хералдичким језиком.

Павићеву фантастику не може да „испрати“ линеарно време, ни уобичајени тродимензионални простор. И време и простор су продубљени и релативизовани – догађаји „цуре“ из једног „просторвремена“ (Вуковић, 2001: 195) у други и преплићу се. Управо такво „цурење времена“ Павић је постигао у роману *Унутрашња страна ветра*, у коме се митски љубавници – Хера и Леандер – никада не сретну јер их раздвајају „таласи времена“ (УСВ, 44). Писци то постижу увођењем одређених реквизита, односно средстава са фантастичним моћима. Горан Петровић у роману *Ситничарница „Код срећене руке“* књизи додељује моћ да сажме време и простор и повеже просторно и временски удаљене јунаке и тиме је подиже на виши ниво значења. Милорад Павић користи разне реквизите, али бисмо посебно могли издвојити огледало. Оно стоји насупрот икони (*Последња љубав у Цариграду*), чиме

се истичу његова магијска, демонска својства, или као антитеза пешчаном сату (*Унутрашња страна ветра*), дакле, још једној божанској справи. Огледало омогућује игру простором (Вуковић, 2001: 196), по раширеном народном веровању оно је „симбол удвајања стварности, граница између земног и оног света“ (СМЕР 399), дакле, има моћ да ствара и то не само видљиви, већ и невидљиви, онострани свет. Огледало је још једна међа, граница, коју ваља прећи да би се закорачило у фантастику. Верује се да се посредством одраза у огледалу душа удвостручује и да прелази у свет „нечистих сила“ и да тада комуницира са „представницима загробног живота“ (СМЕР, 399-400). Бунар (X. P. 382) је такође место преласка из једног света у други, може имати улогу у процесима иницијације или у магијским ритуалима, истовремено је „чисто место“ и опасни локус. (СМЕР, 58-59) Бунар се, уз бројне водене површине у Павићевом делу, може сврстати у „природна огледала“ (Радовић, 1992: 507). Поред древног схватања да су огледала и воде међа са царством оностраног и да преко њих човек може да комуницира да мртвима и да прочита будућност, наука о књижевности је приметила специфичну везу између писма и огледала: „Природа је постала место где се сустичу *огледало и писмо*, топос у коме се налазе знакови и њихови имагинарни двојници (симулакруми).“ (Радовић, 1992: 507) У причу треба понирати као у дубоку воду, па се она схвата као „наративно огледало“ (509). На тај начин је доводимо у везу са једном од фигура које су обележиле постмодернистичку уметност - *la mise en abyme*.

Проблематика простора и времена у средњем веку уско је везана са темом *чудесног*. (Ле Гоф, 1999: 18) Ле Гоф је приметио да се у просторно-временске структуре уграђују материјална и ментална стварност, „образујући се око чињеница простора и времена“ (18). Шуме, путеви, манастири, вртови, крчме, градови и сл. су „истовремено и географски и имагинарни оквир живота људи и жена средњег века“ (18). Сваки простор је за човека средњег века дубоко симболичан. „Време, или пре времена историје, секвенце одређене раздобљима земаљске државе обележене генеалогјама краљева и бискупа, која се обавијају и развијају око отелотворења и великих ликова Библије, паганска царства и хришћанска времена, која мешају

историјске личности и легендарне јунаке (...) приказане у неједнаким секвенцама, раздвојене немим прекидима, празнине, које је тешко попунити; чак је и време, припитомљено механичким сатовима, привидно објективно, натопљено имагинарним и увек најзад искочи, одлети, разбије се о есхатолошко време, 'последње време', време Страшног суда избијајући на сам крај времена, на вечност.“ (18-19) Простор-време је мешавина материјалне и нематеријалне стварности (19), што је започео Павић, а усавршио Горан Петровић.

Јунак романа *Унутрашња страна ветра*, Радача Чихорић-Леандер, у одразу свог надимка и новог идентитета сагледева себе као „модерни Леандров симулакрум“, а сопствени живот као симулацију. (Радовић, 1992: 509) У бакропису Београда он чита историју града. Како је бакропис (мотив који везујемо за барокно доба), заправо тепсија, симулакрум за огледало, огледајући се Леандер се идентификује са градом и његовом судбином. (510)

У *Пределу сликаном чајем* (1988) мотив двојника и одраза у огледалу добијају магијско значење. Фантастика на тај начин успева да задржи „извесне препознатљиве одлике реалности, а да ипак избегне логику и законе историјске збиље.“ (Палавестра, 1988: 1751)

Мотив огледала је само један од многих мотива, као што смо већ назначили, преко којих се остварује интертекстуални дијалог између Милорада Павића и Горана Петровића. У складу са народном традицијом, огледало је у *Опсади цркве Светог Спаса* граница света живих и света мртвих: „Наиме, пукотина на собном огледалу (...) постајала је све дубља, све се јасније видела смрт како седи крај подземног сумпорног језера...“ (ОЦСС, 287) Као што Павићев Леандар из бакрореза Београда ишчитава сопствени лика, а Атанасије Свилар из мапе истог града тумачи своју судбину, тако и јунаци Петровићеве *Опсаде* читају будућност из воде: „... од постанка су све воде на свету нераздвојиво увезане у једно големо клубе. Само, пре свега, садржај зденца ваља добро узбуркати – не би ли поглед потонуо што дубље од површине.“ (ОЦСС, 192)



Фантастични, немиметички описи служе Павићу да свом делу да један „онеобичавајући импулс“ (Дамјанов, 2011: 136): „Сабљак-паша имао је крупно, неправилно грађено тело, као да кожу носи преко одеће, као да између косе и лобање има чалму.“ (Х. Р. 137) Да би се добила права фантастична уметничка слика потребно је да дође до „препокривања кодова“ (Павловић, 1989: 3). Том приликом нејасно је који којем претходи, па се они доимају реципијенту уметничког дела као равноправни. У фантастичној слици у везу се доводе удаљени предмети и бића, спајају се далеке временске и просторне одреднице (4), све у корист онеобичавања, игре и изненађења, из чега проистиче да постмодернистичка литература, и при том специјално проза, не може да се замисли без фантастике или барем понеког немиметичког елемента. Фантастика је динамична, чак и када се њоме 'освеже' статични, дескриптивни мотиви у делу. Она је у константном покрету, за разлику од мита, који је сав капиталан и стамен, чак и кад је деконструисан. Мит гарантује континуитет, док фантастика руши сваки логичан след и ред. Она је фрагментарна и покретљива, склона да се мења, прерушава и самим тим постмодернистичка. „... Модерно доба изменило је (...) сам појам фантастичног, који је у односу на фолклорну или средњовековну (религијску) традицију изгубио некадашњу спиритуалност и постао секуларнији, пре необјашњив него нестваран.“ (Палавестра, 1989: 14)

Код Павића снови су загонетке, украс, али и простор равноправан са стварним простором романа.

„Треба дакле, створити такво дело које пружа могућност читаоцу да га користи као интерактивну прозу. То захтева сасвим другачију, нову технику писања романа или приче, технику која унапред предвиђа различите токове читања и омогућује их. То помало личи на напуштање линеарности писаног језика и враћа нас механизму који познајемо из снова и мисаоног тока. Или из усмене књижевности. Људски снови и мисли нису линеарни, они се роје и бокоре на све стране, имају симултаност која захвата у живот и из живота знатно више и шире него било какав језички израз.“ (Павић, 2005: 15)

Од када се 1984. године појавио *Хазарски речник*, у науци о књижевности није било сумње да се ради о „отвореном делу“ (Еко, 1965). Читалац је онај који ће откривати значења фигура у делу, али под будним оком аутора. Аутор је тај који у извесном смислу ограничава и усмерава „слободу уживања“ и држи је под контролом у границама „строго одређених и условљених исхода уживања“ (36). Средњовековна култура је више од било које друге систем знакова, а средњовековни свет „свет тајни и енигме“ (Ле Гоф, 1989: 49), што га чини привлачним многим постмодернистичким писцима, у првом реду Умберту Еку. То је, дакле, мистификовани свет који треба дешифровати, што је сасвим у складу са поетиком Милорада Павића. Са Павићем је српска књижевност ушла у постмодерно доба, где се текст гради од текстова, а приповедање је „подведено под шири књижевни дискурс“ (Јерков, 1991: 109)

Еко указује на отвореност у (пост)модерном смислу речи управо у бароку, одакле је Павић, како је већ показано, црпео грађу, моделе и узоре. Барокна форма тражи од уживаоца да буде активан и покретан, да дело посматра из различитих углова, под различитим условима, са различитих становишта, „као да је оно у сталној мутацији“ (Еко, 1965: 37). Дакле, отвореност је управо у тој сарадњи уживаоца (читаоца) у стварању дела и његовој интерпретацији. (43) Према Умберту Еку, у писаној форми, најбољи пример отвореног дела је управо речник. Број књижевних жанрова и врста које се у њега могу укључити је неограничен, а текстови могу бити међусобно разнородни, од философских трактата, преко историјских докумената и поезије, до спискова намирница за куповину. (56) Међутим, Еко истиче, речник није уметничко дело. Скоро двадесет година после ове Екове студије, речник се „претворио“ у роман или, можда још прецизније, роман се преобразио у речник, и посредством ерудиције, беспрекорне вештине и стваралачке имагинације Милорада Павића – угледао светлост дана као право екоовско отворено уметничко дело.

Чудо је у поетици средњовековне књижевности Божји знак, знамење Његове милости и наклоности према јунаку дела. На тај начин, јунак се издваја, придају му се значај и вредност, „преко чуда постаје посредник између Бога и људи, одабрани и посведочени спој земаљског са небеским.“ (Маринковић, 1989: 303) Примећујемо

маргинализацију јунака у постмодернизму, на једној страни, али и спуштање чудеса и знамења на ниво свакодневног, где је сваки јунак одабран јер живи у фантастичном космосу који се састоји све од самих чудеса, на другој страни.

Жак ле Гоф је, проучавајући феномен 'имагинарног' (1999), направио каталог чудесног на средњовековном Западу. Ле Гоф је у средства чудесног убројао снове, појаве, визије (49) и метаморфозе, што читалац среће код Павића, у великом броју дела. Спомињу се још и врачање и јерес, који су проблематизовани код Петковића и не служе чудесном, већ загонетном и проблематизованом погледу на историју. Чудесно код Павића и Петровића упада у свакодневно „без судара, без шава“ (50). С тим у вези је његово препознавање очекивано и природно од стране јунака. Суштина чудесног је у потреби да прошири и изобличи нормални свет. (51)

Средњовековни топос скромности у *Унутрашњој страни ветра* је у постмодернизму „увучен“ у игру проблематизовања ауторства која је Павићу била посебно драга (Делић, 1991): „Моје име није важно у тој причи као што и ја сам у њој заузима сасвим споредно место.“ (УСВ, 41) Код Горана Петровића то није случај: „Моје име је мало“, каже краљев слуга, задужен за чување и неговање прича – топос је преузет и креативно рехабилитован, али није проблематизован.

## 2. 2. Однос Добра и Зла

Демонски свет у *Хазарском речнику* подробно је обрађен у књизи професора Јована Делића *Хазарска призма*, у поглављу „Демонски свијет *Хазарског речника*“. Овде ћемо укратко изнети запажања професора Делића и покушати да сумирамо ђаволове представнике у целокупном Павићевом опусу, или бар оном делу који у себи садржи византијске теме и мотиве.

Милорад Павић не мистификује демоне у *Хазарском речнику*, напротив, јасно их идентификује – то су Никон Севаст, Јабир Ибн Акшани и Ефросинија Лукаревић, свако припада по једном паклу једне од три религије, по једној књизи – црвеној

(хришћанској), зеленој (исламској) или жутој (јеврејској), и сви су јунаци барокног седамнаестовековног слоја романа. Приповедач *Хазарског речника* тврди да су они „превалили најдужи пут да би дошли до ове књиге.“ У Павићевој поетици књига је дивинизована. У свом интервјуу „Књига је бог“ (1991), он каже да је писање божански посао, а те тезе се придржава и у *Хазарском речнику* (165). Тако је ђаволска природа троје јунака остварена и адекватно мотивисана намером да униште Хазарски речник. Све троје ће доживети будућност реинкарнирајући се у по једног јунака двадесетовековног „тематско-временског слоја“ (Делић, 1991), односно у по једног члана холандске породице Ван дер Спак: Севаст у мајку, Акшани у оца, а Ефросинија Лукаревић у њиховог сина, Мануила.

О Никону Севасту читалац највише сазнаје из прича двојице фокализатора: чудесног мачеваоца Аверкија Скиле и православног оца Теоктиста Никољског. Хришћански демон је окарактерисан двојаком природом – Севаст који је нашао своју душу, феноменални сликар, и Севаст који ју је изгубио, изгубивши тиме и јединствени уметнички дар. Он је прво био у јеврејском паклу, па тек онда у хришћанском. Поседује гротескну физичку аномалију – има два лица, од којих на једном седи, а уместо репа оставља отисак носа. Ни реп није изостао на његовом демонизованом, али флуидном, нејасно дефинисаном телу – наиме, он „пиша репом као сваки Сотона“, а у носу има само једну ноздрву. Теоктист Никољски се у епилогу романа открива као ђаволов двојник, који је заслужан за постојање Речника, насупрот Севасту који је настојао да књигу уништи. У њима је писац остварио митски дуализам стваралачке и разаралачке природе.

Акшани је „наочит“, вели писац, појава без сенке, са очима попут „две изгажене барице“. Професор Делић истиче традиционална веровања везана за ђавола, посебно међу муслиманским живљем на Балкану, какво је рецимо предање да се ђаво претвара у вепра. „Плитке очи“, „Павићеву успјелу метафору“, Делић посматра и као синестезију и доводи је у везу са нечистим и мутним водама или просторима које посећују нечисте силе. У већини дела која су овим истраживањем обухваћена („Мегалос масторас и његово дело“, *Хазарски речник*, *Опсада цркве Светог Спаса*)

описана је веза ђавола и знања језика, могућности да се у сваком времену и тренутку са сваким споразуме. У *Хазарском речнику* шејтан одузима принцези Атех знање речи, дакле моћ делања у свету. Акшани поседује још једно „надзнање“ у односу на друге јунаке, а то је сазнање смрти. Он упућује Масудија, исламског сакупљача Речника, у тајну наслеђивања смрти у парадоксалном смеру, од деце ка родитељима. Акшани је био и трговац, па је са неким хришћанином склопио посао, чиме је у роману реализована традиционално утврђена представа о „превари, кривом мјерењу, куповању душе“ (Делић, 1991: 123). Овакво схватање трговине се преплиће са средњовековним уверењима да је трговачки посао у сукобу са хришћанским вредностима, што ће бити образложено у поглављима о Петровићу и Петковићу.

Ефросинија Лукаревић, јунакиња рођена у причи „Вечера у Дубровнику“, дакле, дубровачка вештица, јесте јеврејски представник ђавола. Њен љубавник је млади Коен, који настоји да сакупи списе који би требало да чине Речник, па је тиме и у њиховом љубавном пару остварен архетипски опозит стварања и разарања. Гротеска је учествовала и у грађењу њеног лика. Госпођа Лукаревић спроводи необичан обред са хлебом и упаљеном свећом у опанку на трonoшцу. Професор Делић у томе види спуштање и приземљивање „високих симбола и хришћанских вриједности на ниво опанка“. Она је, као и Акшани, лепа, али, као Севаст, деформисана – поседује по два палца на рукама. Ови физички деформитети и аномалије, као и многи који у овом раду нису нашли своје место, значајно доприносе офантастичењу света и представљају непресушни извор гротеске. С обзиром на свој женски пол, Ефросинија Лукаревић припада царству мајки – она има могућност рађа и да даје живот, али и ту се срећемо са Павићевом гротескном фантастиком – дубровачка вештица не рађа дете, већ старчића-демона. Она је такође у роману доведена у везу са влашким војводом Дракулом, вампиром и демоном, данас познатим широм Европе и света. Женски принцип се остврује у тесној вези са тамом. Коло, вретено, точак су уобичајени вештичији реквизити (са којима ће се читалац сусрести у Пекићево збирци *Нови Јерусалим*, прича „Отисак срца на зиду“), на којима се расплићу божји конци људских судбина, како би их вештица поново

уплела. (Мојсијева Гушева, 2009: 438). Нада Поповић Перишић, истакнути проучавалац народне традиције и књижевности, сматра да се вештичија природа може тумачити као остатак колективно несвесног: „Сви чиниоци несвесног су у том понуђеном моделу вештице: не-видљиво, црно, тамно, безоблично, хаос, ирационално, пре-натална смрт, мајка. Зло је смештено у царство Демона и монструма који симболише жена.“ (1989: 236) Претпоставља се да је вештица остатак матријархалне мисли и културе. Управо су ноћ, месец и смрт одређени женским принципом. (237) Ефросинија Лукаревић је та опасна, демонијачка жена, заводница Лилит. Она се не супротставља мушкарцу, већ га привлачи и обмањује.

Павићев ђаво, тачније троје ђавола, када их посматрамо као јунаке, личе на политеистичка божанства. Међутим, они су представници Зла као принципа (Јањић, 223-224), јер желе и раде на томе да униште Хазарски речник. На путу ка том циљу причињавају разне непријатности јунацима и у том смислу више личе на кућне духове или демоне. Ђаволи су код Павића вулгаризовани (224), моћи су им унапред детерминисане, као и апсолутно сви елементи дела. Детерминисаност је једна од најважнијих одлика овог романа. (Улв, 1989) Они воле музику и друштво, сексуално су изразито потентни. Ђаво је најчешће одређен као рушилац реда. Јасно је да представници Зла (демони, вампири, вештице) у Павићевом делу представљају један од „безбројних декоративних елемената фантазмагоричног света *Хазарског речника*.“ (Радин, 1989: 272) Ђаволи су у складу са народном традицијом антропоморфни, покривени црном длаком (обличје вукодлака делимично има један од јунака романа *Последња љубав у Цариграду* – наиме, после једног рањавања у рату јунаку расте црни прамен на ожиљку), препознају се по роговима, копитима и носу без ноздрва. Слободно се крећу. (СМЕР, 171)

Магијске, паганске и фолклорне одлике се модификују, са циљем да помогну у стварању једног фантастичног света, где ће свако од тих ђавољих слугу бити изразито индивидуалан карактер.

„Те развијене и барокне слике и сцене делови су романеског света који, као и бајка, образује својеврстан микрокосмос који не зна за немогуће и не изазива чуђење и недоумицу. Средствима магијског реализма он чува блиску везу са објективном или псеудореалистичком даташћу, само што каприциозно одређује односе и уводи аутархични, зачудни поредак. У том магичном свету вампир није плод сујеверја, није ни симбол егзистенцијалне језе, већ је зачудни део имагинативног и артифицијелног света у коме се стичу и додирују предмети и ликови удаљени у природном времену и простору.“ (Радин, 1989: 272)

Тројица сакупљача Хазарског речника, Аврам Бранковић, Јусуф Масуди и Самјуел Коен, делимично припадају Павићевом свету демона. Коенова физичка својства (један седи брк, дакле гротескна асиметрија, црвене очи и стаклени нокти) јасно указују на демонску природу, чему треба додати и непрестано кретање (у складу са кретањем Аврама Бранковића) и познавање разних језика. Бранковић и Коен делују као јунаци апокрифа који ни на једној од две могуће стране нису прихваћени. Бранковић је направио сина од глине, као што је у апокрифним јеванђељима мали Исус правио глинене голубове који би одмах оживели и полетели. Дакле, он има творачке моћи, у стању је да удахне живот, а супротставља се негативном принципу је р настоји да сакупи делове Речника. Коен, има поједине одлике нечастивог – црвене очи. А насупрот томе, тежи да сакупи и састави књигу. Они се узајамно сањају, а могу да се сретну једино на рубу јаве и сна, два простора и два времена. Јунаци једног каснијег Павићевог романа, *Унутрашња страна ветра*, Хера и Леандер, неће успети ни толико.

Јасно је да ретко који јунак *Хазарског речника* нема ниједну одлику демона. Поред поменутих, ту су и стваралац демонске поезије, који је одузео пол хазарској принцези Атех, Ибн (Абу) Хадраш, и на страни некрофил и здухач, Мустај-бег Сабљак, који је убио кир Аврама Бранковића и тиме у вечни сан одвео Самјуела Коена. На тај начин је Мустај-бег Сабљак омео састављање Хазарског речника и успротивио се једином апсолутном Павићевом божанству – књизи.

Павић у интервјуу Ани Шомло каже да је у нашем времену ђаво у опасности од стране човека – још једна павићевска игра – гротеска. (1991: 95) У *Хазарском речнику*, један од ђавола, Никон Севаст, окарактерисан је као „необично питом“. Поставља се питање може ли се он тумачити као претеча Пекићевог ђавола, који настоји да се смири и скраси? Павић у поменутом интервјуу објашњава своје схватање положаја Сатане у данашњем свету и наводи да је ђаво у знатној мери другачији него што је некада био. Сатана је пали анђео и своју везу са Богом остварује преко човека. У његовој природи је да људски род пати, али не и да нестане с лица земље. Зато ђаво улази у једну гротескну борбу са Атанасијем Разином, јунаком Павићевог романа *Предео сликан чајем*, који жели да уништи човечанство. Дакле, Сатана бива угрожен од стране човека. (Шомло, 1991: 95)

У средњем веку Сатана је „средишњи носач“ имагинарног, сматра истакнути проучавалац и беспрекорни познавалац средњовековне културе, Жак Ле Гоф. Како Сатанина моћ зависи од Божије воље, људи се опредељују управо на пољу имагинарног између ђавола и Господа Бога. (1999: 21) Производи имагинарног су књижевност и уметност.

Павић се највише приближио дефинисању ђавола у *Последњој љубави у Цариграду*. У поглављу „Ђаво“ каже се да је рођен у малом месту у Банату „када је његов господар у досади прекрстио своју сенку“ (135). Има безброј имена – Нечастиви, Непоменик, Тамо он, Камен му у зубе, чак и Брат божји. Поистовећивао се са својим надимцима, у складу са латинском изреком *nomen est omen*, а вечност му је гарантовала чињеница да је неписмен, јер му је читање сопственог имена доносило смрт. Ђаво је формиран на основу народних веровања: пиша репом, не сади никада сам тикве, дакле, наноси људима штету и зло, не смеје се, воли музику, боји се црног пса и кукурикања петлова. Он има својства кућних демона: „Док је био мали завлачио се мушкарцима у ногавице, а женама под сукњу, у страху од грома, јер је веровао да гровови баш њега траже. Волео је да се огледа у секирама, па су кад загрми износили из куће секире у којима се огледао да не би у кућу ударио гром.“ Ђаво је пријатељ вампира, али и неких жена, попут Еве. Од сопственог репа је



начинио лепотицу и преокретао речи Светог писма, што је само још један гротескни детаљ у Павићевом делу: „Бог је по својој слици и прилици начинио човека и гледајте како је ружан, а ја сам од свог репа начинио своју сестру и гледајте каква је то лепотица.“ (ПЉЦ, 137) Са њом је имао дете, а оно му није било једино – био је и отац лажи.<sup>18</sup> Само је у сну веровао у Бога – сан се тако дефинише као наличје јаве, а „извртање“ на наличје или поставу је својеврсни павићевски поступак, важан елемент његове поетике. Свуда по свету је имао браћу и сваки је говорио својим језиком. Ако направимо паралелу са ђаволом код Пекића, уочићемо да је Пекићев црни путник више представник једног универзалног негативног принципа, док је Павићев ђаво само један у низу демона, где сваки заузима одређено место у хијерархији Зла. Цело поглавље посвећено ђаволу у роману *Последња љубав у Цариграду* поткрепљено је документом који је послужио као подтекст: *Историја српског ђавола* Павла Софрића. (135-138)

Хиперболисана полна моћ је једна од главних карактеристика Павићевих демона. У приповеци „Аксеаносилас“ ђаво носи реп „спреда“, што указује на полну активност, и силује Јефтимија Спана, преписивача, песника и иконописца. (С. П. 217) Оваква гротескна карактеризација изостаје код Пекића, Петровића и Петковића (мада се код овог последњег ђаво не појављује као засебан лик, он проговара кроз Турке, трговце и путнике).

### 2. 2. 1. Ђаво и музика

Примећено је да музика, у делу Горана Петровића је у питању појање у цркви, а у делима друге тројице извођење музичке нумере на неком волшебном инструменту – фрула, двојнице, лаута и др. – представља значајан књижевни мотив. Она је у *Опсади цркве Светог Спаса* носилац позитивног, светлог, Божјег принципа, јер се изводи за време свете литургије, у славу Господа. Насупрот томе, у *Новом Јерусалиму* Борислава Пекића, *Хазарском речнику*, *Последњој љубави у Цариграду*, и

---

<sup>18</sup> Тема ђавола и лажи подробније је обрађена у поглављу о Горану Петровићу.

бројним приповеткама Милорада Павића, као и *Савршеном сећању на смрт* Радослава Петковића музика најављује негативан принцип, Сатаниног слугу или Сатану самог<sup>19</sup>, то не значи да Петровића треба поставити наспрам његових колега, нити значи да он музику посматра афирмативно, а остали аутори чине супротно. Став о мотиву музике је идентичан и заједнички за сва четири писца. Он почива на средњовековном учењу Светога Томе који је тврдио да инструменте треба избегавати, јер изазивају уживање, које вернике одвраћа са божјег пута. За разлику од инструменталног извођења, црквено појање подстиче душу на побожност. (Еко, 1992: 20-21) У Павићевом *Малом ноћном роману*, појање у цркви идентификовано је са архитектуром, и то са светом грађевином, црквом, која је у средњовековном систему симбола означавала читав космос: „Пошто је човек појући стајао уз врата, свима нам се учинило за часак да црква није саграђена на правом месту, јер му не поклапа глас како ваља, него мало постранце, и сви смо осетили да би грађевину требало малчице померити.“ (61)

У *Хазарском речнику* исламски ђаво, Јабир ибн Акшани, припада специфичном реду шејтана-леутара, који при свирању користе више од десет прстију. Мотив једанаестог прста је већ виђен у Павићевом стваралаштву („Једанаести прст“, збирка *Гвоздена завеса*), мада се мора напоменути да значење овог мотива варира. Најчешће је додатни покретни прст на рукама демона или реп, скоро неизоставно физичко обележје ђавола у народној традицији. Музички инструмент, „деф од оклопа беле корњаче“ је после Акшанијеве смрти оживео и отпловио у Црно море. Кад се ђаво буде вратио међу људе, вратиће се и корњача и поново ће постати његов инструмент. „За дочаравање демонизма овдје је искоришћен поступак метаморфоза и оживљавања предмета“ (Делић, 1991: 120), на чему почивају основе Павићеве фантастике.

Леандер, јунак *Унутрашње стране ветра*, првобитно је свирач, затим трговац, да би на крају постао оно што му је „суђено“ и предодређено – градитељ. Променом позива јунак мења део идентитета, своје демонске особине усмерава ка

---

<sup>19</sup> Код Петковића су представници негативног принципа непријатељи, Турци и Латини.

позитивним активностима, одуховљује свој живот и постаје ближи Богу. Променом имена, такође, трага за својом суштином и нашавши је у надимку Леандер, постаје ближи себи. На делу је афирмација византијске традиције и духовности, оличене у тексту Византинца Мусеја Граматика.

### 2. 2. 2. Топ

Мотив топа, односно балисте у *Опсади цркве Светог Спаса*, појављује се и у Павићевом *Хазарском речнику* и у Петковићевом *Савршеном сећању на смрт*. Док је у Петковићевом делу главни пројектант оружја, које је у последњој опсади Цариграда „решавало све“, Угарин Урбан, у Павићевом роману ливац топа је Грк. Сва три писца мотив употребљавају на исти начин – то је ђаволов изум. (Х. Р. 173)

### 2. 3. Ониричка фантастика

Велика већина Павићевих, Петровићевих и Петковићевих јунака, без обзира у који су хронотоп смештени и да ли су носиоци демонских ознака, јесу суштински људи средњег века. Утемељење оваквог схватања налазимо у чињеници да су сва та 'бића', јер нису, посебно код Павића, сви јунаци довољно човеколики да бисмо их све обухватили наизглед једноставним термином човек, велики сневачи. А човек средњег века јесте духовно биће, којег опседају визије, које размишља у симболима, које живи у свету где се не разлучују лако видљиво и невидљиво, природно и неприродно, „мада је хришћанство строго надзирано његову ониричку активност“ (Ле Гоф, 2007: 39). Павићеви ловци на снове и сневачи (Петковић ће рећи „сањачи“ у ССНС) вуку корене из античког грчко-римског доба, када је човек слободно „ловио и тумачио снове“ (39). Ранохришћанска црква је разликовала три врсте снова, у зависности од „извора“: Бог, за ког се веровало да шаље „благородне снове“, човек, извор „сумњивих снова“, и, наравно, ђаво, који искушава сневача „погубним сновима“. Тумачење снова је третирано као грешно и црква је верницима бранила да тумаче

снове. Повластицу да сањају и да тумаче имали су само владари и монаси, са циљем да открију Божију поруку. (39)

„Практично целокупни уметнички простор *Хазарског речника* јесте царство сна, а време радње је – време сна. Хазари су, тврди аутор, под појмом сна подразумевали нешто сасвим друго него ми, и то писцу даје право да прошири границе допустивог и реалног – у оквирима простора и времена у роману – до неопходног максимума за оваплоћење његових замисли.“ (Рудјаков, 1998: 140)

Ониричка фантастика укида границе између јаве и сна, радња која се одвија у сну равноправна је са оном која се одвија на јави, па се оне међусобно допуњују, јава једног јунака је сан другог – Бранковићева јава је Коенов сан. Као и код Пекића, сан је мала смрт.

Каганов сан, „краљев сан“, тј. сан владоца у „хијерархији снивача“ има важно место, порекло води из најстарије антике. (Ле Гоф, 1999: 266) Сматрало се да су владареви снови „непобитно истинити“. (265) Код Павића је каганов сан само једна у низу мистификација и загонетки без решења.

Према средњовековном схватању сновињем пророчког сна појединац се афирмише. (Ле Гоф, 1999: 296) Постмодернизам тежи да деконструише ово становиште. Јунак није увек у стању да разуме споствени сан, нити се може поуздати у друге да то учине за њега. Некад може схватити суштину, али бити у немогућности да било шта промени.

У приповеци „Лозинка“ Милорада Павића Никола Биљар сања тајанствену реч *продромос*. (С. П. 210) Када успе да реши загонетку, биће касно, сопствени учитељ ће му одредити судбину. Нови завет као подтекст је овде „окренут на наличје“, Биљар не препознаје одсечену главу Јована Крститеља у песмама које пева, нити разуме реч коју сања. Учитељ га је одвео у смрт.

У роману *Последња љубав у Цариграду* јунаци сањају ђавола и то се одражава, по старом народном веровању, на њихов говор – почињу да муцају. У истом делу, ђаво је у стању да сања, и када то чини, он сања Бога.

Павићева јунакиња Хера (*Унутрашња страна ветра*) евидентира своје снове, желећи да проникне у тајне живота. (10) „Лингвистика снова говорила је јасно да постоји *прилог времена сањаног* и да пут до садашњице води преко будућности, и то кроз сан.“ (22) Реч је о пророчким сновима, помоћу којих сањач може да спозна будућност. Хера осећа присуство Леандрове душе у данима који су далеко из ње, али због временске клепсидре не успева да до њега допре, као ни он до ње.

#### 2. 4. Детерминисаност

Књижевна критика је ваљано приметила да јунаци Павићевог *Хазарског речника* нису психолошки обојени, да се крећу попут шаховских фигура, сви њихови потези су унапред утврђени. (Улв, 1989) Мотив судбине као приче која чека да се испуни, оствари, наводи нас на поистовећивање приповедања и живљења. Павићев Леандар, јунак *Унутрашње стране ветра*, имао је своју „празну причу“ (*fabula rasa*), која је „вапила да се у њу најзад Леандер усели.“ (18) Стварање књижевног дела је аналогно стварању света, по унапред одређеном плану, где је сваки корак познат само Творцу. Апсолутна доброта и мудрост уредили су свет попут добро копонованог књижевног дела, попут система чији делови не чине прост механички збир, већ строгу организацију делова у јединствену и савршену целину, која је у Павићевом делу често симболички представљена као грађевина. У том систему делови су узрочно-последично повезани, па кад год да се покрену Лисипови коњи пропада једна царевина (*Коњи светог Марка*). У Петровићевој *Опсади* царевине пропадају и уздижу се у зависности од прашчаника Светог Петра. Павићеви и Петковићеви коњи светог Марка и Петровићеви пешчаници симболишу временске смене, попут библијског потопа који означава пропаст старог и долазак новог времена.

### 3. Језик и слово

Проучавајући *Хазарски речник* у контексту српске средњовековне књижевности, професорка Оливера Радуловић је у Ћириловом стварању словенских писмена препознала алузију на архетип стварања човека од стране Бога. (2006: 283) Слова Ћирилове глагољице имају попут људи двојаку природу – телесну, глинену, односно знаковну, и духовну „захваљујући праелементу – творчевој пљувачки која их оживљава, а симболизује чин креативног осмишљавања откривајући божанску суштину у човеку“. (283) У складу са поетиком жанра, Павић је приказао стварање писма као чињење чуда. Професорка Радуловић је у овом поступку, који је, разуме се, аналоган Бранковићевом стварању Петкутина, уочила сродност Павићеве литературе са древним *Епом о Гилгамешу*, у коме богиња Аруру прави Енкидуа од глине и божанске пљувачке.

„Запажа се разобличавање старозаветног и нови стваралачки импулс који иде у правцу сумерског мита. Стварање слова започиње **разбијањем** грчког крчага, да би се од постојећих крхотина створило словенско писмо. Градећи нови мит о Ћириловом стварању глагољице, од крхотина грчких слова, метафоричких крчага, аутор примењује обрнут поступак, који је изузетно функционалан у тексту, јер стварањем слова гради се и нов поредак, који почиње разарањем постојећег, што је мотивисано преображајем Ћирила, који подразумева стваралачки раст и трансформацију – од млађег брата у старијег, учитеља и мисионара.“ (283)

Култ слова и написане речи као формуле која подразумева обред води порекло из културе средњег века. „Милорад Павић користи наведено начело средњовековне поетике, нарочито истичући значај језика у своме роману, где је реч симбол невидљивог, обрнутог света, а писање има егзистенцијални карактер.“ (285) Сакрални карактер српског језика налази своје место у *Малом ноћном роману*: „Овде се, додуше, не види Троја, али се види киша кад пада на Троју. Ми смо овде близу оног што је дуго било пупак света. Српски језик је уз грчки, латински, коптски,

јерменски и неке друге словенске језике, постао један од светих језика веома рано, још у IX веку.“ (77)

Српскословенско плетеније словес је значајно инспирисало Милорада Павића, посебно ако се у обзир узму његов научни рад и проучавање српске књижевности XVII и XVIII века, са нагласком на Венцловића и фантастику предромантичара, који антиципирају поступке старе српске књижевности. Павић је Хазарски речник прожео цитатима, парафразама и реминисценцијама из *Ђуриловог житија*. (Радуловић, 2006: 284)

Слово за Павића има сакрални карактер, што је такође наслеђе средњег века, а односи се на библијско поимање речи, изједначене са логосом и Богом. Тема слова и речи уско је везана за тему детерминисаности, што ће посебно бити случај у роману Горана Петровића – све што постоји прво мора да буде исприповедано - „Као што се из зрна пшенице не види шта је све у њему записано, а записано је какав ће бити клас, колика стрњика и колико нових зрна доноси, тако се ни из његове реченице није могло ништа ишчитати унапред, али је у њој већ било записано све.“ (МНР, 9) Певање и молитва имају магијски карактер, заснован на прехришћанским уверењима да речи могу да разгоне зло. Једна од основних разлика између самаца и општежитеља, што је, иначе, свеприсутна тема у свим Павићевим делима којима смо се у овом истраживању бавили, јесте однос према речи. Док особеножитељи „топлу“, усмену реч сматрају „прапочетком и праузором свега“ (МНР, 85), кенобити света својства придају написаној, тј. штампаној речи.

Слова грчког алфабета су чест мотив у Павићевим приповеткама, па се он и на тај начин ослања на византијску традицију („Запис у знаку Девице“, „Плакида“). У приповеци „Аеродром у Конављу“ због мимоилажења грчког и латинског слова долази до трагичног исхода, које тумачимо као немогућност помирења Истока и Запада.

#### 4. Постмодернистичка сумња у историјска сведочанства

Милорад Павић је свој релативистички однос према простору и времену примењивао и на схватање историје. У Црвеној књизи *Хазарског речника* наилазимо на одредницу „Хазари“ у којој стоји:

„На једном од његових палчева (мисли се на хазарског кагана) био је приказан хазарски напад на Кијев 862. године, али како се тај палац стално гнојио од једне ране задобијене у тој истој опсади, слика је била замрљана и остала као трајна загонетка, јер у часу када је посланик био упућен у Цариград та опсада још није била остварена и требало је на њу чекати још равно две деценије.“  
(Х. Р. 86)

Историја се може знати, наравно, не поуздано, али према постмодернистичком становишту, ништа и није поуздано. Историја је увек другачија, никад се ниједан тренутак не понавља. А историјско време постоји као и време књиге. Историјско време је затворено у текст, а мимо текста имамо „време које иде белинама књиге“ (Павић, 1991: 735), које „ради“ за писца. Павић је успео да у *Хазарском речнику* обједини један огроман временски интервал, од IX до XX века, и то тако да се никад једна одредница не завршава тамо где друга почиње. Он историју никада није поистовећивао са истином и сматрао је ову прву искључиво књижевном грађом, а за истину је тврдио да је не користи да од ње прави литературу, већ обрнуто, да од литературе прави истину. Сматрао је да није важно је ли нешто истинито, већ је ли уверљиво. (1991: 736)

Могућност да посумња у стварни свет и начин да га преиспита Павић је видео у фантастици. За разлику од ње, миметичка књижевност се служи реалним светом, али његове постулате не доводи у питање. (Павић, 1985: 274) Павић саветује читаоца: „Треба више волети своје заблуде него туђе истине.“ (276)

Релативизација сазнања и сумња у историјски документ су основе Павићеве поетике. У приповеци „Право стање ствари“ приповедач сумња у „људску



конструкцију“: „И опет опис није одговарао правом стању ствари.“ (С. П. 33) Дакле, право стање ствари се не може поздано знати, а постмодернистичка поетика 'саветује' преиспитивање (Хачион, 1996: 59). Постмодернистички теоретичари наглашавају да наш свет никако није свет без значења, већ да је свако значење наша сопствена творевина. (83) У „Причи о трави“ Павић износи своје виђење људских језичких творевина: „Биље, животиње, звезде, природа, истину носе у себи и никад не лажу. Човек је једино створење које истину покушава да саопшти другима. Тако настаје лаж.“ (С. П. 301)

Јунакиња романа *Унутрашња страна ветра*, Хера Букур, полако заборавља прошло и садашње време у француском језику, а савршено се служи будућим. Ова појава почиње симболичним устајањем на „погрешну“, леву ногу, дакле, ону, по народном веровању, ближој ђаволу. Јунакиња има осећај да „јој се језик расцепио као у змије“ (2008: 19), и да је у функцији само леви крак. На тај начин Хера је физички припремљена за лингвистичку промену која следи: „Укратко, главобољу су јој задавали облици на десној страни свеске. Лева страна у њеној свесци, напротив, била јој је све јаснија и она никад раније није тако добро владала *будућим временима* свог и француског језика.“ (19) Павић у читавом свом опусу настоји да начини отклон од традиције поједностављујећег мимезиса који се према сведочанствима прошлости односи као према једној јединој непоколебљивој истини на којој почивају сва човекова сазнања. Истина у том смислу уопште није у домену Павићевих интересовања: „Ја не правим литературу од истине, него од литературе правим истину.“ (Павић, 1991: 736) Окретање левој страни се може интерпретирати као аутопоетички потез – писац се у првом делу свог бављења књижевношћу, оном из времена пре *Хазарског речника*, налази на страни књижевне „опозиције“ са својом фантастиком и односом према српсковизантијском наслеђу.

#### 4. 1. Историја изумрлих народа

У *Хазарском речнику* стоји да је један наг хазарски посланик на себи носио истетовирану читаву историју свога народа, а његова кожа названа је „Велики прегамент“. (X. P. 86). Као „носилац“ истине о свом народу био је подвргнут разним мучењима и неделима: Грци су му одрали кожу на местима која су се тицала хазарско-византијских односа, да би је затим уштавили и укоричили као огроман атлас, у Цариграду су му одсекли руку, морао је више пута да се враћа у хазарску престоницу како би се историјски подаци поправљали и мењали. Приповедач напомиње да је посланик често говорио „многе ствари супротне оним исписаним на његовој кожи“ (X. P. 87). Тиме писац подвлачи своју сумњу у писана сведочанства и истиче могућност бројних верзија једне истине, тачније, постојање многих равноправних истина. Такође, историју није довољно остетити „на својој кожи“, потребно ју је „поуздано памтити и преносити“ (Делић, 1991: 95), у оној мери у којој је то могуће. Историја која се лако губи, простом ампутацијом дела тела, непоуздана је и неподношљива (96). Тетовитани Хазарин је умро симболично од свраба на кожи, и ту је Павић ироничан: „срећан што ће најзад бити чист од историје“ (X. P. 87). Народ који није у стању да брине о својој прошлости и да чува њена сведочанства, осуђен је на пропаст и заборав.

#### 5. Град

Осим што делују као понекад посве једноставан, овлаш скициран декор за романескну сцену, градови су у Павићевом стваралаштву обogaћени наслеђем култура које су се у њему смењивале. Тако се и градови, као текстови, могу посматрати као својеврсни палимпести, што они свакако и јесу мимо литературе. У делима овог аутора најчешће се срећемо са Бечом, Трстом, Београдом, Сомбором, Цариградом и Светом Гором, иако она није урбана целина, свакако је веома важан локус у Павићевој прози. У *Краткој историји Београда* Павић акценат ставља на легендарно порекло града, јер историју чине и легенде и срушени делови Београда,

који већ годинама или столећима не постоје. Све што не може да се пронађе 'споља', могуће је „реконструисати“ на основу историје коју носимо у себи. (Павић, 1998: 5)

Једна легенда каже да су на месту данашњег Београда митски морепловци старе Грчке, Аргонаути, у потрази за златним руном, реку Саву назвали Западним Дунавом. Друга легенда тврди да је у питању рајска река, а Београд, само један у низу славних утврђења на Дунаву који почиње на Б (Беч, Братислава, Будимпешта, Букурешт, Браила). (Павић, 1998: 5) У тексту „Биографија Дунава“ Павић је судбину српског народа видео омеђену и одређену „водописом“ Дунава. Простор између „црног мора“ и „црне шуме“ управо је простор његове прозе.

Београд је, попут Цариграда, штитила чувена Икона Богородице Београдске (Павић, 1998: 15), а за време деспота Стефана Лазаревића култ Београда као Новог Јерусалима достигао је врхунац. Константин Филозоф у *Житију деспота Стефана Лазаревића* пише да је Београд седмоврх као Рим и Јерусалим. Деспот се у Павићевој рецепцији појављује као непосредни наследник византијског хуманизма, који је претеча италијанског хуманизма на Западу. (17) У средњовековном Београду, као и у његовом граду-узору – Цариграду, опасани зидинама, живели су заједно православни, муслимани и Јевреји. Милорад Павић их је из средњовековних утврђења преселио у свој *Хазарски речник*. Једна од значајних тачака његове поетике, коју је сам истицао у први план, јесте схватање да је књига (речник) грађевина, структура као град. То је физички ограничен, плодносан и заштићен простор.

Роман *Последња љубав у Цариграду* представља Цариград као престоницу знања, вере, образовања, епистемолошку и онтолошку константу: „Сети се Цариграда у Атини и то ће бити један Цариград, сети га се у Риму и то ће бити неки други Цариград.“ (ПЈЦ, 167) Приповедач га оксиморонски назива „огромном вароши“ (167) која излази на три мора и у којој дувају четири ветра. Црква Свете Мудрости има сенку која је у односу на храм исто што и смрт спрема сна. Сенка цркве је овде метафора њене унутрашњости, па је она пренета на план средњовековног учења о цркви као симболу космоса. Павић креативно користи ову фигуру и

проширује је тако што су цркви као грађевини и њеној суштини реципрочни сан и смрт. Знајући да је сан смрт у малом, учитавамо у хришћански храм читав Божији космос.

У *Хазарском речнику* Цариград је постављен као локус, место где јунаци привремено бораве. Означен је у духу византијске традиције као „град градова“ (Х. Р. 126). Одређују га ветрови и воде: „Дували су зелени ветрови с Црног, плави, провидни с Егејског, а сухи горки ветрови с Јонске пучине.“ Мотив воде је у Павића јако важан – управо ће се јунаци *Речника* из Цариграда преместити на Дунав, где их чека њихов давно одређен усуд. Дунав је једна од 4 рајске реке и симболизује алегоријски слој у Библији. (Х. Р. 172-173) Алегорија заузима важно место у поетици средњег века, а преузима је и савремени роман (Делић, 1991: 282) Цариград је окарактерисан као град „на обали времена“ (Х. Р. 157), дакле, постојан и утврђен док се столећа смењују. Из ове синтагме закључујемо да је он за аутора једна онтолошка константа, непроменљив је, дубоко утемељен у културној традицији на коју се ослања Павић, а то је српсковизантијска, православна традиција. У прилог томе иде и чињеница да је главни град Византије, „Мајка градова“, у целокупном Павићевом опусу означен именом Цариград, именом које је постојало само код православних Словена, иако се могло чути за Константинопољ или Константинов град. Не помиње се ни под једним другим називом чак ни у двадесетовековном слоју *Хазарског речника*, када Цариград већ пет векова не постоји под тим именом. Павићев Цариград у *Хазарском речнику* је тих, за разлику од Петровићевог и Петковићевог, јер није под опсадом. Његове улице су покривене сламом, чује су само набујале чесме „као дажд“ (Х. Р. 157). Становници Цариграда, као колектив, не помињу се. У средњовековном слоју на сцени се појављују византијски цареви, понеки великодостојник, попут патријарха Фотија или Лава Математичара. У средишту збивања су Солунска браћа, Константин, у монаштву назван Тирило, и његов брат Методије. Уводе се мотив иконоборства и мотив изгубљеног рукописа, толико привлачан постмодернистичким ауторима (Умберто Еко) – Тирилове *Беседе*. У барконом слоју *Речника* Цариград је једна тачка ослонца у простору и времену, или боље рећи мимо простора и времена.

У главном граду ће се сакупљати јунаци седамнаестовековног слоја романа, да би затим услетило „премештање“ са Босфора на Дунав (Х. Р. 172). Јунаци долазе и одлазе, а Цариград остаје. У двадесетовековном тематско-временском слоју романа, Цариград је тачка пресека, митско место где ће се срести сви који треба да се сретну.

Локације које срећемо у Павићевом целокупном опусу важна су тачка његове поетике. Свака цивилизација и њена традиција снажно су прожете простором на коме су настале и постојале. Павић у интервјуу са Аном Шомло (1991) каже:

„... У Европи данас постоје две цивилизације, једна никла на тлу негдашњег западног римског царства, а друга на тлу источног римског царства. То су цивилизација западног и цивилизација источног хришћанства, при чему ову другу не треба бркати с Русима, који су дубока провинција тог културног круга. Тај круг географски гледано почиње у Грчкој, Србији, Румунији и Бугарској, а завршава се у Русији, Јерменији и Грузији. Сетите се да је метропола те цивилизације био најлепши град Европе пре турског освајања, Цариград. То је цивилизација икона и фресака, у њој су поникли Јустинијан и Јован Златоусти, Свети Ђирило и Методије, Дамаскин и Свети Сава српски, Ел Греко и Достојевски, Толстој и Менделјејев, Јонеско и Бранкуси, Иво Андрић и Мирча Елијаде, Чајковски и Хачатуријан, Кандински и Тарковски, Марија Калас и Казанцакис, Карпов, Каспаров и Љубојевић и толики други све до вашег сабеседника којег је недавно шпанска штампа можда, нажалост, тачно назвала „последњим Византинцем“. То је цивилизација која се непосредно надовезала на античку грчку културу, колевку европске цивилизације. То је цивилизација која је инспирисала европски роман у његовом зачетку, својим, византијским романом.“ (106-107)

Мотиви града, градње и неимарства доминирају у приповеци „Борба петлова“, коју је Павић проширио и „узидо“ у роман *Унутрашња страна ветра*. Јунак романа, Радача Чихорић – Леандер, пореклом је из старе породице зидара, ковача и пчелара. Он је рођењем одређен као личност са натприродним моћима, у чијој се

менталној структури укрштају градитељство и писана и изговорена реч. Леандер је у роману променио неколико занимања, био је прво свирач, па трговац, што сведочи о демонској димензији његовог лика, да би се потпуно остварио тек као зидар и градитељ, прво црква, а затим и београдске куле. Он је на метафизички начин повезан са Београдом (мотив делимичне идентификације града и градитеља је учестао у Павићевом делу и срећемо га у приповеткама „Два студента из Ирака“, „Плава цамија“ и у *Малом ноћном роману*), његов лик је поистовећен са бакрорезом града, а истовремено су преврнута, или, како би Павић радо рекао, посувраћена слика васионе. (УСВ, 70-71)

Милорад Павић у овом роману показује предности византијског начина градње у односу на швајцарску школу – Леандер гради кулу „изнутра“, скеле су постављене у унутрашњости грађевине. Зидане је представљено као духовна активност, у материјал се мешају стихови дела Мусеја Граматика *Љубав и смрт Хере и Леандра*. Леандров византијски принцип градње је истовремено и „кључни принцип Павићеве поетике“ (Делић, 1992: 155). Тај „заокрет ка унутра“, односно „унутарња позиција уметника“ може се довести у везу са „Семиотиком иконе“ Бориса Успенског (Делић, 1991: 286). Успенски је успео да уметникову унутарњу тачку гледања сагледа као везу између средњовековног иконописања и модерног сликарства. Павићевом јунаку, Леандру, додељено је „небеско царство“ и „неимарска побједа без признања“ (155-156). Његова кула је виша од куле Сандаља Красимирића, заправо превисока, она не задовољава практичне захтеве – са ње се не види шта се догађа на земљи, а њен петао не показује земаљско, људско време. Једини тренутак када ће се поклопити физичко и метафизичко и када ће се поклопити путеви времена Запада и Истока, тј. швајцарске и византијске градитељске школе, биће тренутак експлозије двеју кула.

У *Малом ноћном роману* Павић је најнепосредније представио своје схватање књижевности и архитектуре: „Још на студијама он је запазио да је једна од убојних врлина великих писаца ћутање о неким битним стварима. И применио је то на своју струку: неупотребљен простор раван прећутаној речи у књижевном делу, овде је

имао своју фигуру, празнина је имала свој облик и значење исто тако убојито и делотворно као и простор испуњен грађевином.“ (13) Пропали архитекта, самац заробљен у свом позиву градитеља, Атанасије Свилар, прави план града обележен местима својих љубавних сусрета из младости. (19-20) Читав роман је на темељима православне грчко-српске традиције – Свилар је у стању да уочи „везе старе урбане архитектуре византијског подручја са модерним грађевинарством“ (27). Реч је о аутопоетичком исказу, јер то управо оно што Павић чини са својом литературом. Његов јунак, маргиналац, носи свој град на длану и са њега чита „слатка места своје младости“ (31). Управо се ту налази решење, праузрок свог професионалног неуспеха – ћутање, ноћ, језик, самоисхрана, вода, град девица – одгонетка је нова загонетка.

Тема градње и неимарства доминира у двома Павићевим приповеткама из збирке *Извртута рукавица*: „Плава џамија“ и „Два студента из Ирака“. У обема се грађевина доводи у везу са сном. Павићева „света тријада“ била би, дакле: књига/ текст – сан – храм/ дворца/ тврђава/ кула/ град.

У „Плавој џамији“ већ сам наслов указује на једну од највећих и најлепших исламских богомоља на свету, писац је назива „џамијом над џамијама“ (С. П. 356), чиме је језички поставља у положај какав она заузима у просторно-временској стварности – наспрам Свете Мудрости. Плава џамија се гради као истовремени одраз и опозит Свете Софије, мајке свих цркава у „граду над градовима“. Султан је од неимара, неписменог Србина из Босне, који је игром судбине доспео у Цариград уместо правог, врсног зидатеља, тражио да џамију гради по угледу на Јустинијанову цркву. Наредио је да не сме бити ни мања, ни већа, јер ни он није већи владар од овог византијског цара.<sup>20</sup>

Као и у *Малом ноћном роману*, мотив „бремените празнине“ се појављује у „Плавој џамији“. Она је оптерећена значењима, служи да уоквири ствари и бића, „као калуп обликован према ствари која је је ту пре била“ (358). Неимар је свакога дана

---

<sup>20</sup> Мера храма као мера владара је мотив који постоји у роману Горана Петровића о чему ће бити речи у наредном поглављу.

одлазио у Свету Софију и упијао њене мере погледом. Није имао ни планове ни пројекте, него је и сам био „бременит“ црквом и њеним складом. Што ју је више посматрао и што је више времена проводио у њој, то је брже расла Плава џамија, парадоксални двојник хришћанске богомоље. Међутим, између две грађевине постојало је исконско неслагање:

„Света Софија је носила у камену мудрост хришћанског храма и џамија која је ницала у песку Хиподрома као да се опирала својом природом и наменом, па и својим обликом, оној грађевини-узору. Као да су ратовале међу собом она, која је већ била ту и она која је расла према њеној слици и прилици. А неимар је морао да мири и премошћује бездане међу њима, носећи тај страшни раскол и раскорак у себи као понор.“ (358)

У потрази за савршеним мерама храма, градитељ је ненадано нашао праву веру својих предака и давно изгубљени идентитет. Боравак у Светој Софији га је преобратио у хришћанина.

Студенти из Ирака, јунаци друге приповетке, Абу Хамид и Ибн Јазид Термези, студирају архитектуру на посебан начин – београдски професор Богдан Богдановић их учи да је архитектура као језик и да су градови речници једног језика (С. П. 363). Грађевински нацрти су заправо била увећана слова древних азбука: египатских хијероглифа, грчког алфабета и словенске глагољице. Свој град Зевгар из сна су градили по повратку у Ирак према стиховима *Епа о Гилгамешу*. Грађевински пројекти града су били задати још на студијама у Београду, и на тај начин је сумерско-вавилонски еп о градовима Ур и Урук сам пронашао оне који природно припадају његовој традицији. Тако је из језика књижевности ницао град из снова. Човекова природа је представљена као круцијална али пролазна. Човек је тај који чита, па зида, али не да би поново тумачио, то чине генерације нових читача, тумача и архитеката. Оно што је вечно су дела: литература и архитектура.

У Павићевој збирци приповедака *Две лезе из Галате* наилазимо на приповест „Дамаскин, прича за компјутер и шестар“ у којој се византијски мотиви



транспонују у XVIII век. Јунаци носе имена чувених византијских мислиоца и теолога Јована Дамаскина и Јована Лествичника. Они су, уз још неколико стотина мушкараца са истим именом, Јован, из Турске у Угарску дошли да би зидали куће и цркве. Јован Дамаскин, градитељ кућа, је „зидао у срцима људи“, док је Јован Лествичник, градитељ цркава, „градио лестве до неба“ (С. П. 391). На тај начин се градитељству придају сакрална и врхунска духовна својства, а православна вера се метафорично представља као физичка, материјална, чврста структура.

Мотиви зидања и градитеља су изузетно учестали у делу Милорада Павића и у приповеци „Два студента из Ирака“ можемо уочити „духовну вертикалу“ која је у *Опсади цркве Светог Спаса* достигла свој пуни развитак. Павић се позива на легенду о двору у древном граду Ефесу где се темељ црта на земљи, а здање никне у рају. Постоје и обрнуте грађевине, Божије творевине, „које се планирају на небу, а ничу овде, на земљи“ (С. П. 367).

Мотив опсаде града у делима Милорада Павића није учестао као код осталих аутора којима смо се у раду бавили. Приповетка „Сувише добро урађен посао“ једина је чија се радња односи на последњу опсаду Цариграда. (С. П. 16) Историјска чињеница да је град освојен захваљујући бродовима који су стигли преко копна, заузела је значајно место у Петковићевом роману, а код Павића је само назначена.

## 6. Реликвије

Византијски бранитељ икона, Јован Дамаскин, сматрао је да икона „оприсутњује једну вишу стварност“ (Јаут, 2010: 298), да оан има за циљ да покаже оно што је скривено, невидљиво, одсутно у времену и простору. (Јаут, 2010: 300) Икона је посредник између Бога и створеног света, Бога и човекове душе и треба да успостави јединство унутар Свете Тројице. (Јаут, 2010: 301)

Тема иконоборства је веома заступљена у Павићевом опусу. Како се иконокластичким борбама у Византији бавио и као научник, јасно је да га на

креативно бављење овом темом наводе Венцловићеве беседе (Павић, 1985: 7-8). Павић је проверавао тачност и поузданост историјских података код овог, према Павићевом мишљењу, највећег српског барокног ствараоца. Дошао је до закључка да Венцловић повезује манихејске јеретике и икономрце, и тако наизглед овлаш улази „у теолошки аспект иконоборства“ (13). Познато је да се љубитељима икона замерало што обожавају слике Христа, падајући у идолопоклонство и дајући на важности његовој људској природи. Венцловић се позива на византијску царицу Теодору која је подвукла разлику „између схватања иконе као посредника (одраза Божјег лика) и схватања иконе као предмета који сам собом заслужује поштовање.“ (13) Сентандрејски беседник није дубље улазио у теологију иконоборства и задржавао се на историјским подацима. (20-21) Иконокласти су „наштрб Христове људске природе истицали његово божанство“ (20), што је водило у монофизитизам.

Када говоримо о Павићевом афирмативном односу према српсковизантијској традицији у првом реду мислимо на однос према слову и речи и према иконама. Тема иконе у читавој српској књижевности најприсутнија је у Павићевом књижевном опусу. Своју генерацију писац је поистоветио са самцима, особеножитељима, великим иконописцима и поштоваоцима икона. И Хазари, чија је једина додирна тачка са овим 'светим сликама' добри политички односи са Византијским царством у времену иконоклазма, за Павића су иконољупци:

„Хазари умеју да читају боје као да су музички записи, или слова, или бројеви. Када уђу у цамију или хришћанску богомољу, Хазари чим виде зидне слике сричу, читају или певају садржај слика, икона или већ другог што је насликано, што показује да су стари сликари знали ову вештину тајну и непризнату. Кад год се јаврејски утицај у хазарском царству појача, Хазари се удаљују од слика и заборављају ову вештину, али она је највише страдала у време борби против икона у Цариграду и више се није опоравила.“ (Х. Р. 141)

Приповетка „Икона која кија“, гледано из перспективе историчара, доследно и тачно барата историјским чињеницама. Тема је иконоборство и заплет почиње

једним од, барем Пекићу и Павићу, најзанимљивијих историјских догађаја – теолог и мислилац Јован Дамаскин започиње спор са царем Лавом III око поштовања икона. (С. П. 80) У складу са средњовековном поетиком чуда, Дамаскинова одсечена шака сраста у молитви. Очигледно је интертекстуално додиривање Павићеве приповетке и Пекићевог ненаписаног романа *Сребрна рука*. Дамаскин је у знак захвалности дао је да се сакује сребрна рука коју је наместио на богородичину икону. Икону је понео са собом у Палестину. Пет векова касније Сава Немањић долази да се поклони Тројеручици и тада се дешава друго чудо – икона пада пред њега. Игуман му је дозволио да понесе на Атос и Тројеручицу (приложена Хиландару) и Млекопитатељицу (поклоњена Савиној испосници у Кареји). Сава је понео Тројеручицу када је ишао у Србију да мири завађену браћу, али икона је начинила треће чудо – сама се вратила на Свету Гору. Четврто чудо – икона објашњава игуману Хиландара у сну да се вратила да их чува. Пето чудо – икона кија – сасвим је у духу Павићевог гротескног офантастичења света. Упркос томе, мешање високог и ниског, светог и профаног не негира сакралност реликвије коју слика Богородице има у хришћанском богословљу.

Јунак двадесетовековног временско-тематског слоја *Хазарског речника*, др Исајло Сук, прешао је дуг пут до тог романа. Исајло Сук је првобитно било име главног јунака приповетке, „Тајна вечера“. Он копира иконе и слика новозаветне призоре, са вером да је лично он месија, Исус Христос на свадби у Кани Галилејској, а ово поистовећивање са делом које ствара, мотив је познат из Пекићевог „Мегалоса Мастораса“. Међутим, док у Пекићевом виском модернизму нема тенденција да се уметничко страдање проблематизује, Павић у духу постмодернистичке поетике, показује велику заблуду свога иконописца – он није Исус, већ Јуда. Међутим, библијски подтекст и православна теологија по којој је време греха започело са Евом а окончало се са Јудом, показују да је Павићева приповетка више од постмодернистичког преиспитивања и пародирања. Она антиципира православно културно наслеђе и афирмише га.

Култ Богородице је најразвијенији у *Малом ноћном роману*, делу посвећеном Павићевој генерацији идиоритмика. Живот особеножитеља писац пореди са обитавањем у породици под окриљем мајке, док су општежитељи као породица која се састоји само од оца и синова (83), па су они у складу са тим неговали култ Саве и Немање и држали њихове иконе. (100) Због појаве иконоборства самци са Синаја долазе на Свету Гору. (32-33) Иконоборство је представљено алузијом: „Онда је једног јутра пао један клин са неког зида у Цариграду и за тим клином сви клинови у читавом Византијском Царству су падали са зидова.“ (32) „Клинови су се ваљали по улицама и није се могло проћи да се не озледи нога.“ (34) Идиоритмици су укрцавани на бродове без једара и крма и препуштани морској стихији. Они који не би погинули склањали су се на Свету Гору. (34) Махом су били иконописци, по угледу на светог Луку који је први насликао Мајку Божију. (34)

У приповеци „Вино и хлеб“ Павић уводи лик Светога Саве и, као што ће то учинити и са Константином Солунским у *Хазарском речнику*, представља га као поштоваоца и љубитеља икона.

Поред икона, значајне реликвије у средњем веку биле су мошти светаца. Српски народ их је са собом носио у избеглиштво („Запис у знаку Девике“). Према теологији реликвија, наслеђеној из Византије, њихова суштина односи се на схватање „да су Христовим отелотворењем човек и природа обоготворени“ (Поповић, 2006: 207), па су реликвије представљале залог Божјег боравка на земљи. Бити у близини светиња значило је примаћи се божанској природи.

Чудотворна икона Богородице, заштитнице Београда, у приповеци „Борба петлова“ чува се у цркви Ружици. Турчин, Дед-ага Оћуз, веровао је да му боја са Богородичиних саструганих очију може вратити вид. (С. П. 195) Познато је да је у време деспота Стефана Лазаревића, икона Богородице београдске чувала град и да је представљала, поред моштију свете Петке, царице Теофано и десне руке цара Константина, једну од највреднијих реликвија тога доба у хришћанском свету. Деспот Стефан Лазаревић је настојао да његова претоница буде попут неког Трећег

Рима или Новог Јерусалима, у коме ће, транслацијом светих реликвија, боравити Господ.

## 7. Општежитељи и идиоритмици

Милорад Павић је у подели монаха на оне оне који живе у заједници, познате под називима општежитељи или кенобити, и оне који самују, тј. самце, идиоритмике или особеножитеље, видео поделу дубоко укоренеу у устројству света. Већ у својој првој збирци приповедака, *Гвоздена завеса*, читалац упознаје „два различита ритма живљења“ („Запис у знаку Девике“, стр. 64, „Борба петлова“). Опште место Павићеве прозе је да се припадност самцима или општежитељима наслеђује са деде на унука, правећи основну препреку, суштинску разлику у погледима на свет између очева и њихових синова. Леандер, јунак *Унутрашње стране ветра*, је градитељ, дакле, општежитељ, а његов отац је рибар, дакле, идиоритмик. Њихове личности су назначене у два поменутих приповеткама, па се тема поделе на самце и општежитеље 'логично' нашла у роману. Он остварује митску повезаност са реком – као што реке имају свој „водопис“ (УСВ, 36), тако и Леандер својим градитељским рукописом исписује једино слово које је зна – велико грчко слово тета, иницијал Христове мајке – Теотокос – Богородице. Иако је општежитељ, Леандер носи у себи очево бремене реда самаца, који су неговали култ Девике. За себе каже да је „зидар времена“ (64), он ступа у додир са апсолутом, јер је време Божија творевина. У роману *Последња љубав у Цариграду* кроз причу о победницима и побеђенима, очевима и синовима, аутор заправо прича о два табора – самцима и општежитељима. (ПЈЦ, 102)

Коинос биос на грчком језику значи заједнички живот. Кенобити се препознају по знаку јагњета, а идиоритмици, који живе сваки у свом ритму, у знаку рибе.

„Кад би путовали, самци су увек носили сопствени тањир под капом, туђ језик у устима и срп за појасом, јер су на пут полазили појединачно. Општежитељи напротив, кретали су увек у групама носећи котлић на смену, заједнички језик за зубима и нож за појасом. Али, у почетку, они су више путовали кроз време, него кроз простор. На тај пут кроз време самци са особеножићем понели су камен ћутања, а општежитељи у братствима са општежићем, камен тишине. Та два камена ношена су одвојено и тишина једних није се чула у ћутању других.“ (МНР, 11)

Тако су ова два монашка реда 'допутовала' у двадесети век.

Читав *Мали ноћни роман* је посвећен самцима и општежитељима. У овој монашкој подели Павић види поделу свих људи на оне какав је Атанасије Свилар, који „уме да ћути“ (21), који је „сувише сам“ (24), и на оне који живе у заједници – Свилареви отац и син. „Ти код куће држиш одвојено свој прибор за јело, и своје судове сам переш, сам пржиш и једеш, јер твоји не воле исту врсту хране као ти.“ (22) Самци су били иконописци и њихови редови значајно страдају у време иконоборства у Византији. Са Синаја су протерани на Свету гору. Насупрот њима, општежитељи „нису сувише узимали к срцу прогоне икона и иконољубаца“ (34). Захваљујући василиси Теодори враћају се иконе на зидове Византије. (53) Овај роман се може читати и као својеврсни преглед хришћанства од другог до двадесетог столећа. Пошто се из општежића не може прећи у особеножиће, док је обрнуто могуће, Словени на Светој гори, Срби, Руси и Бугари, подижу манастире „устројене да обухватају оба монашка реда“ (54).

Тема Хиландара, стожера српсковизантијске културне и књижевне баштине, изузетно је важна за Павићево схватање традиције. У њему писац види обједињено српско и грчко наслеђе. Хиландар је један од четири највећа и најбогатија манастира на Светој Гори, он је нешто најзначајније што је Србија могла да понуди Византији у средњем веку, када је, барем на плану културе и уметности, углавном од ње узимала и 'пресађивала' на сопствено културно тле. „Хиландар, као и већи део Свете горе,

некада су били део српске државне територије, а данас су део њене културне територије...“ (76-77)

Хиландар, окружен „хиљадама магли“, попут средњовековног Маглича у *Опсади цркве Светог Спаса*, успостављао је „духовну вертикалу“ (Алексић, 2012) између Бога на небу и верника на земљи, каква је већ уочена у делу Горана Петровића. Хиландар је Павићев духовни светионик и заштитник српсковизантијске традиције до наших дана.

„Још док је тако стајао, Свилар чу необичан звук као хучање воде, али воде негде високо у ваздуху. Окрете се у том правцу и спази у висини над собом насеобину са бедемима међу птицама, са кућама у чије прозоре улазе магле, са црквама чији крстови цепају ветар и звижде, за улазом у облику дубоке капије која вечито свира. Пуна торњева, угаоних кула с погледом на три ветра и мостића над безданима, висока насеобина је имала огромну вучну снагу и усисани из тла уз њене зидове пели су се као зној, влага у мрљама, зелени лишај, мрави, хрчци и кртице, а напоредо са њима, као истим потиском теране у вис, приањале су уз бееме, стајале једне на другима куће у кућама, цркве над црквама тако да су кубета доњих проницала кроз подове и зидове горњих храмова и било је дрвећа и малих вртова високо у ваздуху. И та иста снага која је усисавала и увлачила све ствари у вис, ка врху насеобине, скупљала је као магнет и упијала у себе све звуке и гласове из приземља, из околине бедема, из шуме, млела те звуке и мешала дајући један чудан отегнут глас као да на том месту стално траје звучно име насеља заустављено, готово као нека капа над крововима.“ (МНР, 70-71)

Приповедач у *Малом ноћном роману* каже како ни до данас није познато је ли грчки Хиландар, пре него што су га обновили Срби, био основан на принципу самачког живота или општежића. Сматра се да је вероватније да је почивао на идиоритмији, јер је био посвећен Богородици, па је у време прогона икона затрт. Сава и Немања су га купили и поново подигли, али сада на основама општежића.

Међутим, касније су оба монашка реда напоредо постојала у Хиландару. У томе је била „притајена подвојеност“ Хиландара. (66) „И као што се дани и ноћи не могу мешати“ (66), тврди приповедач, тако ни монаси нису могли прелазити из једног реда у други. Изузетак је био ако монах промени језик и име и пређе у неки други, туђи манастир, грчки, руски или бугарски. Промена монашког реда поистовећена је са променом идентитета.

Поделом монаха на идиоритмике и кенобите Павић је заправо поделио људе на оне којима је ближи женски и на оне који се владају по мушком принципу. Светогорски самци су неговали култ Богородице, а њихов живот се могао упоредити са животом у породици под окриљем мајке. (83) Узгајали су жито и маслине, бавили се риболовом, хранили су се свако за себе и, практично, једни другима били странци. (84) Нису били војници, нису умели да ратују, припадала им је ноћна служба, још из времена прогона икона. Лако су и успешно учили стране језике и сликали иконе. (84) Неговали су живу реч и кад не би били под заветом ћутања, били су сјајни ретори. Волели су манастир коме су припадали изнад свега. (85-86) Општежитељи у Хиландару су се могли сматрати националном странком Немањића. Славили су Немању и Саву и њихову владарску династију. Били су ратници кад је манастир био у опасности. Према Савином типичу, нису имали својине, све је било заједничко. Сами су били црква – „где год сте двојица заједно, ту је и црква међу вама“ (100). На првом месту су се бавили виноградарством. „закупљени небеском перспективом, нису се везивали за место или зид.“ (101) Ретко су учили језике, нису сматрали да има потребе јер су се кретали у круговима земљака. Заједно су јели и молили се, све у истом ритму. (101) Припадала им је јутања служба и били су под јаким утицајем исихаста, који су учили „о светлости која не може остарити“ (102). Поред винове лозе, бавили су се и биљем, били су травари и произвођачи мириса. Били су и писци, преписивачи и певачи, водили су рачуна о рукописној заоставштини светога Саве и његовој библиотеци. Као што су самци одлазили у крајност и постајали идолопоклоници, тако су општежитељи лако постајали икономрци и монофизити (порицали двоструку Христову природу). (102) Општежитељи су били градитељи и у



себи су носили сањани небески град: „Општежитељи су сами били град и једино рушење њих самих могло је разрушити тај град.“

Прелазак из реда самаца у кенобите био је судбина једног Павићевог јунака који се, због одсуства византисјских мотива, није могао наћи у оквиру наше теме. Реч је, разуме се, о Атанасију Разину, јунаку *Предела сликаног чајем*, читаоцу већ познат као Атанасије Свилар из *Малог ноћног романа*. Интертекстуалне релације са Гогољевим *Мртвим душама*, архетипски договор са ђаволом и обиље фантастичних, зачудних елемената, учинили су *Предео сликан чајем* једним од најзначајнијих Павићевих романа. *Мали ноћни роман* је послужио само као увод, 'утопио' се у обимнијем тексту, са, условно речено, популарнијом тематиком. Упркос томе, сматрамо да је *Мали ноћни роман* у врху Павићеве прозе, иако је најмање фрагментаран, провокативан по форми и садржају, најмање постмодернистички, са традиционалним схватањем времена и простора. Он најбоље и најјасније од свих Павићевих дела афирмише српсковизантијску традицију, иако то пласира преко теме подела, која се и нама наметнула као централна тема у проучавању Византије у прози српских постмодерниста.

## Горан Петровић

Приметно више од Павића, Пекића и Петковића, Горан Петровић је поетички укорењен у традицији старе српске и народне књижевности. На основу тога, он с правом себе не сматра постмодернистичким писцем. Без обзира на распршене временске одреднице у роману *Опсада цркве Светог Спаса*, документарност и цитатност (врло условно – не можемо их везати само за постмодернизам, исти случај је и са фантастиком), одабир јунака са маргине, преиспитивање знања која су нам доступна, сумња у њих и њихово превредновање, овај аутор не разара велику епску

тему и не користи постмодернистичку иронију у свом односу према српсковизантијском наслеђу. Петровићево поимање српсковизантијске традиције је изразито афирмативно.

Аутор, упркос снажним везама са Милорадом Павићем, Данилом Кишом, Бориславом Пекићем, Светиславом Басаром, Давидом Албахаријем, Хорхеом Луисом Борхесом, Италом Калвином и многим другим које наводи као утицајне (интервју у часопису Реч, 1998, 14), излази из простора постмодернистичке игре (мада у истом интервјуу каже да је стварање део игре) и враћа се традиционалном погледу на свет. Све оне православне теме и мотиви који су у делима Милорада Павића били у функцији декора, костима и маске, у *Опсади* се 'враћају коренима' из средњовековне поетике и 'призивају' теолошко-философску потку. Горан Петровић не прибегава мистификацијама, у његовом роману је све у складу са једном „духовном вертикалом“ (Алексић, 2012), повученом између Бога на небу и људи на земљи.. Попут средњовековног писца, Петровић приповеда као слушалац и сакупљач грађе о јунацима, тачније о чуду подизања манастира Жиче у небеске висине ради спасења од опсађивача. Делаше књижевних јунака мора проистичати из средњовековног погледа на свет, није приметно психолошко развијање њихових личности (у томе је сличност са Павићевим јунацима, али не и Петковићевим): негативни јунаци су под утицајем нечастивих сила, а не животних околности (Трифуновић, 1995: 60).

## 1. Византијски хронотоп и јунаци

Петровић одабира из родослова Немањића: осниваче лозе (Немања, Сава, Стефан), задужбинаре који су градили, поред Србије, и на Атосу и у Византији (Милутин) и владаре који су допринели развоју културе, на првом месту књижевности (деспот Стефан). Немањићи представљају „трајну покретачку садржину старе српске књижевности“ (Трифуновић, 1995: 20) и зато је неопходно да о њима говоримо у склопу одељка о византијском хронотопу. Време и простор Византије и уопштене теме се односе на српсковизантијско наслеђе у роману *Опсада*

*цркве Светог Спаса* не могу се одвојити од средњовековне духовности за чије развијање и ширење су владари из свете лозе Немањића били заслужни у средњовековној Србији.

На почетку седмог века, када су се Словени доселили на Балкан, отвара се „судбоносни и трајни простор јужнословенско-византијских односа“ (Трифунковић, 1995: 179). Упркос честим ратовима, духовни и државни развитак Словена изграђиван је у директном додиру са РOMEЈСКИМ царством. Поделом хришћанске цркве на Источну и Западну у једанаестом веку, Срби остају усмерени ка Византији. Тај контакт опстаје кроз читав средњи век као једна духовна и историјска константа, иако Србија никада није била под директном византијском управом, а под тиме првенствено подразумевамо утицај византијске цркве, затим и целокупне византијске културе, књижевности, философије, сликарства, архитектуре, а из тога проистиче и утицај државних установа. (179) Симеон Немања у Хиландарској повељи представља „лествицу хијерархије држава“ (10) и наглашава да је Бог Грцима дао царство, Угрима краљевство, а њега поставио за великог жупана.

У прво доба српске писмености дела су се из византијске књижевности „пресађивала“ (14-15) у српску књижевност. Међутим, чим је почело самостално стварање, српски писци проналазе сопствене путеве, али остају на трагу византијских. „Као што је српска држава на лествици византијске хијерархије остваривала самостални унутрашњи развој, тако је и српска литература у оквиру византијских узора настајала из пера српских писаца, са домаћим књижевним јунацима и темама на српскословенском језику.“ (14-15) У време Немањића више не може бити речи о преради византијске литературе. У Србији се изворно ствара у оквирима византијске поетике. (14-15) Истовремено се много преводило са грчког на српскословенски језик. На тај начин се српска редакција мењала, образовала и сазревала у један богат књижевни језик. Дела византијске књижевности била су тематски и жанровски разноврсна, па су српски преводиоци морали да траже и да испитују сопствени језик и да померају његове границе. Самим тим, преводиоци су истовремено били и ствараоци књижевног језика. (122-123) Минеји, Осмогласници,

Триоди, Требници и друге богослужбене књиге представљале су поетске врхунце византијских црквених песника. Преписивањем, превођењем и редиговањем ових књига, српска књижевност је усвајала поетику и законитости византијске литературе. Тако је створен речник црквене поезије на српскословенском. (131) Византијска црквена поезија се полако инкорпорирала у српскословенску, све се мање схватала као преведена, а све више као изворна творевина. (131) За разлику од Запада, Византија је била изразито либерална у погледу језика, сваки народ је могао да се слободно духовно изражава на сопственом језику. Ромеји нису заступали становиште да су богослужбени језици само грчки, хебрејски и латински. Тако је српска књижевност „могла већ на свом скромном почетку изворног стварања да има пред собом богату ризницу стила и поетике византијске књижевности“ (180). Бавећи се апокрифним списима, преводиоци су зачели и развијали језик фантастике (125), што ће посебно обележити књижевност барока, предромантизма, као и савремену књижевност. Превођење са грчког на српски није било једноставно преношење значења са једног на други језик, већ „непрекидни чин ступања у једну духовну заједницу“ (180).

Рад солунске браће, светог Ћирила и Методија, започео је „византинизацију“ словенске културе. (180) Са развојем старословенског писма, језика и писмености, кренуо је процес „девизантинизације“, јер су Словени имали потребу да се „у оквирима византијске духовности“ самостално и оригинално изражавају. (181) Међутим, словенски писци и уметници нису тежили девизантинизацији. Она је „природно“ дошла са потребом да се у духу византијске поетике и естетике стварају дела са националним јунацима и сопственим стваралачким искуством. (181)

Напоследку, можемо закључити да први преводиоци нису једноставно преносили сложене теолошке, филозофске и књижевне садржаје, већ су их и стварали. „На језик без икакве књижевне прошлости требало је пренети стилски и језички развијену литературу.“ (183)

Савремени, условно речено постмодернистички, српски роман сажима и изражава средњовековни поглед на културу. У *Опсади цркве Светог Спаса* Горана Петровића нашли су се одабрани представници свете династије Немањића, Жича, прва српска архиепископија, као један сакрални локус, и Цариград, мотивски повезан са опсадом Жиче. Поред ових историјских стожера, у грађу романа су ушле бројне појединости из српсковизантијске традиције: политички односи Срба и Ромеја, самосталност српске цркве, православље (реликвије, иконе, Свето писмо, литургија, молитве, анахорети), борбе за превласт и титулу василеуса, крсташи и опсада Цариграда 1204. године, проблематични односи Млечана и Ромеја и мноштво микроструктура које пружају могућност учитавања византијских, православних значења.

Горан Петровић у српском средњем веку види једно духовно светло доба, које, иако угрожено од ђавола и његових слугу, све до XX века рефлектује позитивне струје посредством светих места. Централно место у роману припада манастиру Жичи, који је у овом контексту већ у критици препознат као „симбол духовне парадигме коју у себи и са собом носимо“ (Алексић, 2012: 526). 'Одабир' владара из династије Немањића, који ће ослобођени од „вишка историјског терета“ постати Петровићеви јунаци, говори донекле о ауторовим аутопотичким принципима. Приоритет има краљ Милутин, велики ктитор, градитељ и обновитељ бројних манастира, заштитник и помагач писара, преписивача, сликара и зидара, владар који је водио успешну унутрашњу и спољну политику, човек са проблематичним односом према телесном и материјалном, несуђени спасилац Жиче. Мало мање простора у роману, али равноправно битног, заузима Сава Немањић, први српски писац, просвеститељ и архиепископ, који је са оцем Немањом, подигао манастир Жичу.

У времену Петровићевог романа Стефан Немања је већ постао Свети Симеон мироточиви. Јавља се два пута у роману, искључиво у функцији ониричке фантастике – једном долази Сави у сан и саветује га да од византијског цара на поклон тражи четири прозора, други пут никејској царици Филипи и прориче јој судбину.

Аутопоетички је врло индикативно када аутор одабере да у причу уведе историјску личност какав је велики жупан Стефан Немања. Иако књижевна теорија тврди да јунак може само да понесе име историјске личности, а све остало што га чини јунаком књижевног дела испуњава и надокнађује фикција (Абот, 2009: 241), мора се узети у обзир Петровићев избор Немањића. Оснивач ове свете лозе владара је први књижевни јунак у Срба. У житијима које су написали његови синови – Сава и Стефан Првовенчани – прати се духовна страна његовог лика и на тај начин се предодређује ток старе српске књижевности и читаве старе историографије. (Трифуновић, 1995: 17) Овај узорни владар духовно живи и подиже цркве, а као монах презире „овоземаљску славу“ (20). У Хиландарској повељи стоји да је Немања „савладао све невоље и постигао награде“ (20). Сава уводи мотив лествице, којом је његов преподобни отац доспео у духовне висине, тачније, преузима је од Јована Лествичника. Првовенчани је додатно проширује. (21) У *Служби светом Симеону* Немања је назван „небеским човеком“, „земаљским анђелом“, „светилником отачаства свог“ (21). Он се изборио за независност Рашке, а када се замонашио, обновио је манастир Хиландар на Светој Гори са сином Савом. Захваљујући овој двојници Немањића који су се истакли у политичком, верском и културном животу државе, настала је „јединствена домаћа традиција“ (18), која је у многome одредила правац српске књижевности. Немања и Сава су постали морални и књижевни узор. (22)

Сви Немањићи у роману симболишу средњовековну владарску идеологију према којој је владар обдарен Божијом милошћу и према којој он непосредно спроводи божанску мисију на земљи, уз црквене достојанственике. Пошто је лик краља Милутина демонизован чаробном брадом од два краја, изузећемо га из колектива Немањића. Симеон, Сава и Стефан Првовенчани представљају праве Божије изабранике, чиме су постављени у „сферу сакралног“ (Бек, 1998: 98). Утолико пре што Сава никада није био световни владар, његова улога добија на значају, па он постаје отеловљење хришћанских врлина. Сава успомоћ Симеона, а Стефан захваљујући Сави, успевају да спознају и спроведу Божију вољу. Владар мора да

буде мудар, правичан, благ и храбар. (99) У роману Радослава Петковића (*Савршено сећање на смрт*), Византинци свог последњег цара доживљавају као чаробњака који има моћ да се појављује на више места одједном, како би бодрио војску и штитио Константинопољ. Царска власт је у средњем веку утемељена на „одређеној метафизичкој слици света“, која подразумева корелацију између Бога и владара. Она је требало да оправда „неограничену монархију и да метафизичко покриће владавини светом“ (99-100).

Пре него што се будемо подузели да анализирамо лик светог Саве у роману *Опсада цркве Светог Спаса*, (одељак 1.1. Хришћански поглед на свет), треба поменути како је први српски просветитељ и оснивач самосталне српске цркве био приказиван у српској књижевности XVIII века. Сматрамо да је то важно за нашу тему, јер је о томе писао Милорад Павић, писац кога радо Петровић чита, мада нерадо говори о Павићу као о некоме ко је знатно на њега утицао. У XVIII веку код учених Срба у Угарској јавља се тенденција „да се Савино дело сагледа у оквирима схема византијске хуманистичке обнове IX века, у време Михаила Псела и Јована Итала“ (Павић, 1985: 80) Реч је, дакле, о потреби да се пажња посвети античком наслеђу, која ће у Милутиновој Србији доживети врхунац, а завршетак са маниризмом у XV веку (81). Лик Саве Немањића, у духу српске средњовековне традиције, постављен је у роману као стожер и утемељивач православног и националног идентитета.

Данило II Милутина у *Житију* назива „ненаситим зидатељем“ и „обновитељем“ (1935: 80) и пореди га са сунцем: „... Овај блажени и благочастиви краљ лежао је ту као многосветло сунце, које просвећује разуме и мисли свију који га гледају.“ (1935: 118) Идеја, на првом месту Бога као извора светлости, а затим и владара, који је са Богом у савезу и који је богом дан, потиче из далеких источних култура – могуће ју је срести код Семита, Египћана, Иранаца. Бог, односно владар, представља „персонификацију сунца“ и „благотворног деловања светлости“ (Еко, 1992: 74). Ова традиција се наставља у платонској идеји Доброг, живи кроз неоплатонизам и хришћанство (Свети Августин и Псеудо-Дионисије Ареопагит). (74)

Данило II у свом делу *Животи краљева и архиепископа српских* велику пажњу посвећује „духовној и богољубивој страни краљевог лика“ (Трифуновић, 1995: 192). „Својим ктиторским делом Милутин не заостаје за славним ромејским царевима.“ (192) Данило га упоређује са старозаветним царем Давидом и Константином Великим, родоначелником Ромејског царства. (Трифуновић, 1995: 192) „Образовани и даровити архиепископ Данило II знао је колико су се тада у престоници Палеолога поштовали хеленски антички узори. Градећи Милутинов духовни лик у хармоничном односу са спољашњом лепотом, Данило II иде за античким узором доброте и красоте... “ (Трифуновић, 1995: 193) и пореди самодршца са Александром Македонским.

Милутинов однос према Византији је двојак – он истовремено осваја њене области и у свом народу развија византијске духовне и политичке узоре. (Трифуновић, 1995: 191) На свом двору је све уредио по угледу на двор цариградског василеуса. Када је учени цариградски писац Теодор Метохит као изасланик цара Андроника у Србији 1298. године описивао српски двор, поносно је закључио: „Све беше удешено по ромејском укусу и и по церемонијалу царског двора.“ (Трифуновић, 1995: 192) У време краља Милутина Србија се шири ка југу, ка Византији, Македонија и Косово и Метохија улазе у састав српске државе. Четрнаести век је раздобље уметничког процвата, у Византији имамо тзв. „ренесансу Палеолога“, а Цариград и Солун били су престонице уметности Палеолога. Преко Свете Горе српски сликари се упознају са богатом традицијом Византије, а ромејски иконописци долазе у Србију. (Трифуновић, 1995: 193-194) Милутинови изасланици и представници у Цариграду су били тадашњи најбољи српски писци, преводиоци и преписивачи. Њиховим честим боравком у Византији остварена је повољна клима да се благотворни утицаји византијске културе шире и учврсте међу српским уметницима. Главна филолошка, богословска и књижевна „спона“ између Србије и Цариграда била је Света Гора. Монаси манастира Хиландара су били у прилици да дођу у директни контакт са писцима из Андроникове околине, а они су били најобразованији људи епохе. Тако Срби долазе у додир на античким наслеђем. (197)



Посредних античких утицаја у српској култури је било и до Милутиновог времена. Међутим, сада све књижевности православних Словена, предвођене Византијом, имају захтевну и важну улогу наследника, чувара и преносиоца античке културне баштине новим генерацијама. (320)

Краљ Милутин је зидао цркве по Србији, у Новом Риму (Данило II, 1953: 99), Солуну (100), Јерусалиму (112), помагао је Хиландар (100). У Цариграду је изградио и болницу при манастиру Светог Јована Претече (Продром) (101), за коју се верује да је имала и извесне одлике српсковизантијског културног и политичког средишта. (Трифуновић, 1995: 200)

Већ смо поменули да је лик краља Милутина код Петровића демонизован. Краљ познаје чудесну вештину да 'рукује' својом брадом са два краја. Ово, „чудо ради чуда“ долази у интернеткстуалну везу са приповетком „Доручак“ Милорада Павића, у којој срећемо фантастични мотив бркова којима се пале цигарете. (С. П. 333)

Суштина ауторовог дијалога са историјским чињеницама је у фабулацији. Историчарима је познато да видински владар Шишман није спалио Жичу. Он се јесте сусрео са Милутином код места Ждрело у Руговској клисури, недалеко од Пећи, где је његова војска претрпела пораз. Помирење је било крунисано браковима између самог Шишмана и кћери српског жупана Драгоша и Шишмановог сина Михаила и Милутинове кћери Ане. (Узелац, 2009: 19) Манастир су, по свему судећи, опсели и спалили Кумани, који су били најамници браничевске браће Дрмана и Куделина. Они су у рату против Драгутина, Милутиновог брата, зашли и у Милутинову Србију. Куманске плаћенике је било тешко држати под контролом, па се сматра да је овај чин изведен без специјалне наредбе, мада се не сме пренебрегнути чињеница да се сенка татарског кана Ногаја издалека вила над овим немилим догађајем. (Узелац, 2009) Он није био ни изненадан нити неочекиван, јер су монаси манастира на време преселили Јевстатијеве мошти у Пећ. Он је „са стрепњом и страхом био очекиван на српској страни“ (9).

Ту стрепњу и страх је Горан Петровић успео да препозна и пренесе у књижевно дело. Аутор прави „фалсификат“ тако што манипулише чињеницама, на тај начин мистификује, па читалац тешко разликује истину од лажи. „У постмодерном роману фикција контаминира историјску истину, чиме је граница између онога што се заиста догодило и онога што је писац елаборирао у својој имагинацији потпуно избрисана.“ (Марчетић, 2009: 53)

Цветан Тодоров објашњава да „књижевност није дискурс који може или мора бити тачан, она је дискурс који, заправо, не дозвољава да буде стављен на пробу истинитости; она није ни истинита ни лажна, поставити то питање нема смисла: то је оно што одређује сам њен статус *фикције*.“ (Хачион, 1996: 185) Фалсификовање историјских догађаја је врло извесно. Наративна фикција не познаје ограничења. „Она може да похара наш свет да би створила свој, мењајући га према сопственим жељама, додајући и одузимајући понешто. Може да преузме сва средства нефикцијских наратива и да дода читав низ сопствених.“ (Абот, 244)

Жича је у роману *Опсада цркве Светог Спаса* описана као рајски врт, у коме „има од свега“ (189). Манастир је дат као место „за себе“, као аутономни ентитет, краљевина унутар краљевине. Она је благословено место у коме све расте и буја, у коме живе добри људи – Еден, Нови Јерусалим. Жича не оскудева ни у чему, од руда олова и гвожђа, преко глина, лековитих трава, вода, жита, до месечине, икона и књига. Она допире чак до Скопља, дакле излази из првобитно назначених граница, сасвим у складу са Петровићевом поетиком флексибилног простора, наслеђеног од Павића, пружа се низ друмове да направи хлад путницима. Жички метох има све важније врсте дрвећа, распоређене према странама света. Жичи припадају и додатне зграде, пиргови и палате, а посебно место међу њима има тврђава Маглич – гарант сигурности и мира. Она је семе традиције и културе српског народа у средњем веку. (ОЦСС, 259) У средњовековној књижевној традицији, а најбољи пример су житија владара, био је обичај да се развије читав хвалоспев месту (граду, држави) у коме станује од Бога изабрани самодржац. Правила енкоммијастике (Радошевић, 1986: 446) су налагала да се земља представи као обећана земља, којој никаква богатства не

недостају, која обилује храном и водом, флором и фауном, а уз све то и богоугодним становницима. Они уживају своја блага у миру и складу са својим врлинама, слушајући свога господара који им тумачи речи Божије. У складу са тим је и поглавље названо *Повеља*, а ктитори Жиче управо су Свети Сава и Стефан Првовенчани, први српски архиепископ и његов брат, „свети краљ“, посредник између Бога и свога народа (Марјановић Душанић, 2007: 18).

О реликвијама у Жичи и Жичи као пројекцији Свете Софије у Србији писали смо у поглављу о Радославу Петковићу.

Данас је познато да је Данило II био игуман манастира Хиландара, карејски испосник и српски архиепископ (1324-1337). (Трифунковић, 1995: 202) Формирао се као писац под интензивним византијским књижевним утицајем. Често је као Милутинов првоштитеник а касније и великодостојник путовао у Цариград. Најзначајније дело архиепископа Данила II под називом *Животи краљева и архиепископа српских* представља збирку биографија владара из лозе Немањића, од Уроша Великог до Душана, и бројних поглавара Српске цркве.

Наизглед успутно, Петровић на неколико места у роману помиње мошти благопочившег жичког архиепископа Јевстатија. Са циљем да свету књижевног дела обезбеди уверљивост, писац дочарава читалачкој публици однос средњовековног човека према моштима светитеља. Оне су представљале веома важне реликвије, у тешким, ратним временима биле су знамење духовне победе.

Кад су у питању просторне одреднице, поред манастира Жиче, посебно се истичу утврђени град Маглич. Петровић описује Маглич као прави средњовековни тешко доступан град – дакле, веродостојно са становишта историографије. Градови у средњем веку обично су утврђивани огромним зидинама на тешко доступним местима, каква су биле Мистра и Монемвасија на Пелопонезу, важни локуси у Петковићевом *Савршеном сећању на смрт*. Цариград је у том смислу био доступнији непријатељској војсци. Међутим, иако грађен на обали Босфора, дакле, са излазом на море, Византинци су многе опсаде преживели захваљујући ланцу у Златном рогу,

који је успешно заустављао гусаре и нападаче, али не и морску рибу, којом су се грађани престонице хранили у ратним околностима. Зидине Цариграда је пратио глас да се не могу срушити, а да у питању није била легенда, сведочи чињеница да је зид пробијен за време последње опсаде управо код палате Влахерна, на месту где је једном прошириван.

Пешчаници, сатови, дакле, справе које мере време, Божију творевину, „размеравају“ стања и судбине ствари у средњовековној Србији. Кроз пешчанике протичу људске нарави – краља Милутина и краља Драгутина. (ОЦСС, 164) Они су два брата, две крајности – Север и Југ (два пола). Док је Драгутин свој живот проводио у молитви и посту, Милутин је уживао у својој путености и освајањима нових територија. Антитеза на којој почивају карактери ова два јунака у многоне одговара историјској слици о којој сведоче њихова житија. Данило II у *Животима краљева и архиепископа српских* пише да је краљ Драгутин живео у покори, јер се кајао што је свом оцу краљу Урошу одузео власт. Себе је сматрао грешним, спавао је у рупи ископаној у земљи, на чијем дну се налазило трње и оштро камење. Ту би отпочинуо кад се умори од молитве и бдења. Христољубиви Драгутин је богато даровао цркве и манастире и делио мислостину сиротињи. Краљ Милутин је, према Данилу, „добар пастир умних оваца“, којег је крунисала „сама десница силе Владичине“ и учинила га „многосветлим светилником свога отачаства“.

Њихове нарави су у роману *Опсада цркве Светог Спаса* детерминисале судбину српске државе, јер се равнотежа између хладног севера и врелог југа није могла дуго одржати: „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.“ (ОЦСС, 166) Између њих је Ждрело, узан пролаз пешчаника. (173) То је опасан простор преласка се једне стане на другу, из јужног дела земље у северни. У складу са народном традицијом, ту вребају зле силе и управо ту је Милутин поражен, војна се „покидала“ и није успела да стигне Жичи у помоћ.

Пешчаник је метафора за читаву Србију, просторно гледано, али и за њено државно уређење – два брата, два различита пола. Та метафора се подиже на виши ниво када се успомоћ ње приказује слика пропасти једног и успона другог царства – неумитност судбине, пролазности славе, библијска смена. Петровић је такав поступак применио и у *Ситничарници* - Теразије су трг, централно место Београда, али читав град и људске судбине љуљају се на тим Теразијама, које су само пројекција неких „виших“, Божјих теразија. Литерарне везе Павића и Петровића су бројне и њихов дијалог је непрестан захваљујући њиховим делима. У приповеди „Два студента из Ирака“ Павићеви јунаци се питају зашто не би живели у песми – „Стих и јесте најбољи ако се у њему може становати.“ (С. П. 371) То што је старији писац само назначио, млађи је у *Ситничарници Код срећне руке* до танчина реализовао.

Схватање писмена или речи, самим тим и књижевности, као производа врхунске мисли која припада сфери сакралног у *Опсади цркве Светог Спаса* доживело је свој врхунац у досадашњој постмодернистичкој литератури. Књижевни жанр, веома популаран Византији, у коме су се преплитали свето и профано, а који истовремено мистификује и одржава виталну везу са архетиповима познатим из бајки и митолошке лирике, јесте загонетка. На почетку приповести, Сави Немањићу се на никејском тргу нудила офантастичена 'сума' византијске културе, од гатки и лековитих биљака до титула и књижевних жанрова. Нашу пажњу привукло је загонетање, које није у Петровићевом делу у функцији постмодернистичког прикривања и преиспитивања значења, већ служи да илуструје византијско књижевно благо. Кроз све векове трајања византијске цивилизације постојала је наклоност према сажетим књижевним жанровима, „прегнантним у изражавању“ (Радић, 2000: 78). Ову кратку књижевну форму, Византинци су наследили из антике, а интересовање за њу посебно расте у XI и XII веку и одржава се до пропасти Царства. Значај загонетке, осим неговања оштроумности, лежи у систему средњовековних симбола – загонетка је у себи сачувала „дубоку дихотомију византијске културе“. Та дихотомија се првенствено огледала у диглосији, тј.

постојању два језика, књижевног и народног. Једино је у овој књижевној врсти могло доћи до мешања ова два језика, што је у било којој другој прилици било неприхватљиво. (Радић, 2000: 78-79) У Петровићевом роману постоје две загонетке: прва је и одгонетнута и односи се на књигу, што можемо тумачити као сигнал пишчеве поетике, тј. улоге коју књига у њој има. Хартија је бело поље, дакле плодна земља, слова су црни волови, што такође алудира на древни култ плодности, говедар је тршчани прибор за писање, он 'руководи' писањем, али залуге за смисао има „онај ко погоди“. (ОЦСС, 19) Уочљива је постмодернистичка тенденција да се текст посматра издвојено од аутора и да се значење и интерпретација препусте сваком читаоцу понаособ. Друга загонетка није одгонетнута, а односи се на архетипске поделе које се на својеврстан начин 'пресликавају' у свакодневицу, одражавајући свет у коме људска врста постоји као свет подела: „Видео сам, господине светли, унутарњим видом младића-старца, двоструко оличеног у једном, високог, приземног, пољуљаног, чврстог, светлоношу, носиоца таме, крвника видара, што једне из таме диже, а друге под земљу тера, све спасава, што уништи, опет из њег' ново гради?“ (20) Роман *Опсада цркве Светог Спаса* приповеда о борби Добра и Зла, Бога и Сатане, Жиче на небу и непријатеља на земљи. Протагонисти страдају у корист виших циљева, али се роман ипак завршава крштењем, дакле, обновом живота.

### 1. 1. Хришћански поглед на свет

Роман *Опсада цркве Светог Спаса* одликује се изразитим хришћанским погледом на свет, који почива на вертикалном принципу повезивања Бога на небу и верника на земљи. Радња се одвија за време 40 дана, који су подељени у девет књига – по анђеоској хијерархији Псеудо-Дионисија Ареопагита<sup>21</sup>: серафими, херувими,

---

<sup>21</sup> Дело Псеудо-Дионисија Ареопагита у себи обједињује хришћански и хеленски дух. Овај мистик је своје учење градио на тезама Платинове философије, настојећи да их прилагоди хришћанској догми. Верује се да је био Проклов учитељ и да је био под његовим снажним утицајем. Псеудо-Дионисијева мистика пропагира сједињавање душе с Богом помоћу две хијерархије: земаљске, чије је начело Исус, и небеске. Земаљска хијерархија треба у човеку да пробуди љубав према Богу и божанском, како би он могао да учествује у „пуном Божијем савршенству“, или, како још каже, у Једном. „Овде је чист новоплатоновски језик стављен у службу усхођења хришћанске душе“. Татакис истиче да Псеудо-

престоли, господства, силе, власти, начала, арханђели, анђели. Изнад ових девет хорова анђела налази се „тројство еманације“ – мудрост, моћ и мир, а на врху пирамиде стоји једна „божанска монада“ (Бек, 1998: 248). Испод анђела распоређени су људи – свештеници, монаси, па световњаци. Сваки од ових степена осветљен је божанском светлошћу у зависности од близине извора те светлости, тј. Бога. Сви ови односи грађени су по вертикали, „на различитим нивоима савршенства, зависно од блискости божанству“ (Гуревич, 1994: 89) Земаљска хијерархија је организована у складу са божанском, небеском хијерархијом, чиме су рангови на земљи одређени неприкосновеним небеским констелацијама.

Поред могућности да својевољно мењају сопствену природу и да бирају између добра и зла, главна одлика анђела је да се по Божјем науку јављају праведнима. (Дамаскин, 2001: 181) Монаси манастира Жиче и њихова паства представљају богоугодно племе, јер под куполом Спасове цркве у Жичи борави читава анђеоска поставка.

Два главна подтекста романа *Опсада цркве Светог Спаса* јесу *Нови завет* и *Житије краља Милутина* Данила II. Средњовековни однос према времену и ђаволској трговини временом утемељен је на књизи пророка Исаије. (ОЦСС, 171) Порука Исуса Христа Самарићанки, из Јеванђеља по Јовану, директно је уметнут у текст романа: „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.“ Реч је о „живој води“, која је у нашем истраживању нашла своје место у једном од наредних одељака.

Петровић генерално добро познаје православну богословску литературу. При том посебно мислимо на списе Јована Дамаскина, бранитеља вере и икона. Поред места у роману где се Дамаскиново учење директно призива<sup>22</sup>, усуђујемо се да

---

Дионисије и Василије Велики представљају претече Николе Кузањског и учења *docta ignorantia*. (Татакис, 301-302)

<sup>22</sup> Милутинов духовник Тимотеј се задесио у Жичи у време опсаде сасвим случајно. У манастир је дошао због празничног, Васкршњег канона светог Јована Дамаскина, по који га је послао краљ. Тај се канон пева у свим српским црквама, „али се посебно радосно разлеже Жичом“ (ОЦСС, 280)

изнесемо закључак да је читав роман писан у духу православног погледа на свет у духу Јована Дамаскина.

Хагиографије су у средњем веку писане под великим утицајем античке биографије. Самим тим, српска житијна књижевност, настала на византијским узорима, посредно је била један од настављача античке праксе. (Трифунуовић, 1995: 302) Све до доба краља Милутина, могуће је пратити ове „посредне античке биографске токове“ (302-303). У XIV веку почиње непосредно занимање за антику. Код ученог Данила II наука је приметила „нови сувремен тип владарске иконографије, где су значајно место заузимали антички мотиви и јунаци“.(302-303)

У духу хришћанства, *Опсада цркве Светог Спаса* слави врлину и критикује човекове мане и слабости. Таштина је делимично отелотворена, има обресе човека у широким хаљинама са капуљачом на глави. (ОЦСС, 28) Он се указује Сави Немањићу и његовој пратњи на раскрсници, која је у народној традицији позната као 'уклето' место, место где влада ђаво, где нечисте силе искушавају и нападају човека. То је сасвим у складу са ауторовом тежњом да све што је негативно припада ђаволу и потиче од њега. Странац не дозвољава Сави да настави пут, изричући му непрестане хвале.

„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 прашини, 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 опаким загрљају таштине.“ (ОЦСС, 28)

Свети Сава је у роману представљен као стожер мудрости, православља и отелотворење врлине. Његова главна улога је улога просветитеља српског народа – прозори на Жичи донети су са циљем да се Србија уздиже и јача јер ће видети даље и



јасније од других средњовековних држава. Сава снагом своје вере у Христа спасава свога брата, Стефана Првовенчаног, из замке пожуде.

Идеја да ниједна слабост и порок неће проћи некажњено основана је на једном од главних подтекста романа – Светом писму. Горда војска, која не сумња у свој успех, никако не може стићи војску која се успеху само нада. (ОЦСС, 136) Смртним грехом преједања (ОЦСС, 297, 358) окарактерисан је механик Ариф, један од негативних јунака романа. Пожуда је главна одлика куманског војсковође Алтана (298). Роман поручује да се против људских мана треба борити вером (ОЦСС, 276-277). Милутинов духовник Тимотеј саветује Данила II: „... само упамти да грех увек ка теби мили, док врлина стрпљиво стоји, њој се ми морамо приклонити, примаћи наше душе!“ (ОЦСС, 277) Читав роман слави бескрајну љубав Господа према човеку, његово страдање за људски род и страдање верника од стране ђаволових послушника. Писац у епилог смешта мотив крштења, у домену теологије ради се о светој тајни крштења, чиме крај постаје „вечни почетак, будући вечно обнављање свега, које својим доласком јавља и испуњава Дух Свети Утешитељ.“ (Шмеман, 2009: 164) У роману се учестало помиње савез са Господом, свет на земљи је немогуће посматрати изван целине коју он чини са светом на небу: „... Што год свежете на земљи, биће сvezано и на небу, и што год раздрешите на земљи, биће раздрешено и на небу!“ (ОЦСС,131) Бог је окарактерисан као „вишња топлота“ (ОЦСС,291). Он је свеприсутан, проговара кроз природу, протагонисте, реликвије и судбоносне, унапред одређене одлуке јунака.

### 1.1.1. Исихазам <sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Исихазам је „струја спекулативног мистицизма“ (Татакис, 312), изузетно развијена у Византији током читавог њеног постојања. Најистакнутији представници су били Григорије Палама, Симеон Нови Богослов и Никола Кавасила. Мистичка теологија је учила да сазнање потиче само из духа човека. Наука која није надахнута није наука, сазнање које је плод проучавања јесте лажно. Исихасти су бринули о унутарњем животу хришћанина и његовом директном односу са Богом. Сматрали су да је човекова природа променљива и „божанском благодати“ верник се може преобразити, тј. сјединити са Богом. (Татакис)

Многи Византинци су сматрали да је монаштво идеал хришћанског живота. Прави философ је пустињак, самац, а пагански мислиоци проглашавани су ђаволовим слугама и демонима. Многобожачкој религији и античкој мудрости први хришћани су супротстављали „простоту крста“ и пропагирани уверење да је прави философ мученик „који својом крвљу сведочи о хришћанској истини“ (Бек, 1998: 281). Ови особеножитељи, које срећемо код Павића, постепено приближавају идеје касног хеленизма свом самачком начину живота и хришћанско-философском погледу на свет. Тако се „контемплативни живот проглашава за највиши и једини достојан начин живота“ (282). Многи савремени аутори у исихазму виде врхунску духовну културу и најдубљу духовну традицију (Иван Негришорац). Мистичка искуства анахорета и визије средњовековног човека могуће је повезати са постмодернистичком потребом савремених писаца да се баве заумним и оностраним. Петровићев подвижник у облаку јесте Богочовек – човек који се обоготворио.

### 1.1.2. Структура

Средњи век је непреведно означен у историји културе као мрачан и сив. Оваква перцепција раздобља које је трајало више од хиљаду година, и ренесанси сачувала наслеђе антике, потиче из XVIII века, из периода просветитељства. (Ле Гоф, 1999: 28) Сам назив *средњи век* указује на недефинисаност, разбацаност, разуђеност више од десет столећа, која се налазе на пола пута између антике и ренесансе и хуманизма, два изванредна периода, како је то објаснио Еко (1992: 9-10). Средњем веку се пребацује да је затворен за новитете, под снажним утицајем цркве и клера, да оспорава чулно лепо, да не поседује естетски сензибилитет и да пропагира, с тим у вези, морализам и аскетизам. Оваква интерпретација једног дугог временског периода, испуњеног ратовима и кризама на свим друштвеним пољима, једнострана је и површна. Средњи век је изнедрио модерне језике и нације, прву индустријску револуцију, барут и штампу. (9-10) Средњи век је епоха глади и великих епидемија, ломача и прогона, али и епоха катедрала, цркава, замкова, дворова. Средњи век је

изнедрио град као утврђење, универзитет, па и „виљушку, крзно, соларни систем, крвоток, толеранцију итд.“ (Ле Гоф, 1999: 32)

Подвижници су морали примећивати земаљске лепоте и радости, а у одлуци да своју вољу усмере ка задобијању небеског царства почива „драма аскетског учења“ (Еко, 1992: 15) и суштина средњовековног погледа на свет. О томе сведоче и речи светог Павла упућене Коринћанима: „Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem (сада видимо затамљено, као кроз неко огледало, тада ћемо, напротив, видети лицем у лице).“ (82-83) Свет Византинца, али и човека латинског Запада, био је густо прожет духовним значењима и веровањем да је Бог у свим стварима. (83) Главна стилска фигура била је алегорија, а посебан естетски доживљај требало је да изазове „однос сагласности“ и „напор тумачења“ (87).

У структури мотива учествује систем боја и бројева. „Број очарава средњовековног човека“, наглашава Ле Гоф. (2007, 37) Број један представља Бога који је један и вечан. У броју три имамо свету Тројицу, три ипостазе – Оца, Сина и Светог Духа. Затим, четири означава четири рајске реке, седам је светих тајни и смртних грехова, бројем десет су означене Божије заповести, а дванаест је број апостола. Сlike и боје су биле важне јер су многи верници били неписмени, па је реч Светог писма морала да им се учини доступном. Боје средњег века су јарке, пурпурне ципеле византијских царева, јарко осликане фреске и иконе и златни преливи светачких ореола. У приповеци Милорада Павића „Три сврачја лета одавде“ наилазимо на средњовековно учење да су боје на фрескама биле усаглашаване као музичка композиција, јер је свака боја одговарала одређеном музичком интервалу. (С. П. 341) Петровић црвену боју додељује партијарху, плава је царичина, а зелена царева (ОЦСС, 26-27). Црвена, тј. пурпурна је у Византији била царска боја. Василеуси су носили пурпурне ципеле, као знак своје моћи и царског порекла<sup>24</sup>, што

---

<sup>24</sup> Загасито црвена, тј. пурпурна боја царских ципела и мастила којим су се потписивали василевси у Византији води порекло од црвеног мермера којим је била обложена порфира. То је било посебно здање у оквиру царске палате, изграђено још у време цара Константина, тзв. апостолима равног или тринаестог апостола. Тако су се они рођени у порфири називали порфирогенитима и с правом претендовали на царску власт. Професор Радић указује на назнаке у историјским документима да пурпурна боја као заштитини знак византијских владара води порекло из времена пре Константина.

подразумева директну везу са Богом, а у тој боји је био и посмртни покров. Плава се сматрала бојом Богородице, а зелена је симболисала заводљиву, опасну младост. Жута је значила зло и обману и не сме се мешати са златном, која је представљала огромну вредност (Ле Гоф, 2007: 38-39), и у која је коришћена у живописању светачких ореола.

Пет прозора, три звона, три мајстора – као и Павићу, и Петровићу је важна симболика броја. Аналогија са Новим заветом постигнута је помоћу аналогије – три мајстора, три краља са Истока. Једна паралела са собом повлачи другу, па се читаоцу Богдан, јунак двадесетовековног слоја романа, указује као месија, одабрани човек – Исус Христос. У прилог томе говори и симболика имена – Богдан је богом дан. У средњовековној традицији и теологији реликвија владар је посматран као појединац изабран од Бога, дат од стране виших сила, у савезу је са Богом, па је сасвим логично да буде носилац моћи. Богдан је заштитник птица – верује се да су то животиње најближе Богу због природног дара да лете (ОЦСС, 354-355). Он је јунак са маргине. Поседује знања и моћи које његова средина није у стању да препозна, чак их приповедач обележава изразом „јеретичка“ – још једна аналогија са Исусом. (58) Сличност са Петковићевим Филарионом уочавамо захваљујући томе да су обојица јеретици, гледано са становишта владајућег поретка и утврђеног начина мишљења.

Мотив прозора је заступљен у обе приче које се у роману преплићу. Захваљујући Светом Сави и Стефану Немањи који је мудро саветовао сина, Срби су, поред самосталне српске цркве, добили и пет прозора. Симболика прозора је од велике важности за тумачење романа. Према традицији словенских народа „прозор је повезивао човека с космосом, небеским светилима и природним стихијама, такође и с Богом и светом предака“ (СМЕР, 450). Пошто представља отвор према спољашњем свету симболизује „способност примања“ (РС, 750). Сматра се да четвртасти прозори, за какве верујемо да су били Савини, симболизују земаљски пријем онога што долази са неба (750). Можемо закључити да је Сава Немањић из Византије у Србију донео својеврсни залог савеза свог народа и Господа Бога.

У XX веку, политички челници унајмљују „зазидаре“ како би раскинули савез склопљен у Савино време. Српски народ је „ослепљен“, неспособан да види истинито стање ствари око себе. Богдан се пита: „Умиремо ли, никада не дознајући какво је сада, уистину?“ (ОЦСС, 183)

Значајну улогу у идеји структуре имају мотиви зидања<sup>25</sup>. Мајстори су један грчки зограф, приморски мраморник и српски дијак (33). Уопштено гледано, у питању су вештине потребне за израду цркве. Свети простор је потребно озидати, оградити и оделити космос од хаоса, издвојити га, затим га осликати и на тај начин повезати са Богом. Црква ће надаље, поред простора за молитву и исповест, бити и место где се преписују богослужбени и свети списи, чиме ће остварити своју суштину. А кључна улога цркве је да сабере и уједини људе, да их заштити и да их усмерава ка Добром. У роману три мајстора граде палату у Богдановом сну. Она је онеобичена својством да јој је сваки следећи спрат већи од претходног, попут обрнуте пирамиде, а у темељу има само један камен белутак. (ОЦСС, 128) Овај мотив има аутопоетичку функцију, с обзиром на композицију романа где је свако наредно поглавље краће од претходног, па се епилог романа може разумети као врх пирамидалне структуре, што би у датом роману био камен белутак. У интервјуу у часопису *Реч* (1998, 41. свеска, стр. 10) Петровић је писање романа упоредио са изградњом тврђаве. Ради се дакле о једном ограниченом простору, који има улогу утеруса – плодносан је и штити од неповољних утицаја спољашњег хаоса. У прилог томе иде и Петровићево уверење, које се провлачи кроз све његове романе, да се човек може у бурним временима склонити у књигу, односно у причу.

Структура се може уочити и у мотиву три звона цркве Светог Спаса – мало за братство, средње за војску Маглича, велико за Свевишњег. (ОЦСС, 42) На првом месту уочљива је просторна организација – монаси су у непосредној близини, град Маглич је удаљенији, док је Господ на небу. Међутим, ова градација се налази у сукобу са хришћанским богословљем које Бога сматра свеprisутним, па самим тим,

---

<sup>25</sup> Мотиви зидања, неимарства и градње у делу Горана Петровића нису проширени и заступљени као у делима Милорада Павића.

он не може бити даљи ниједном вернику него што је то, рецимо, војска Маглича. Зато тумачење треба да се усмери на одавање почести. Мало звоно је за братство Жиче и то је у складу са топосом скромности у средњем веку. Средње звоно је за световне бранитеље од којих зависи судбина опседнутог манастира. Велико је, разуме се, за Господа Бога, који ће својом милошћу узнети Жичу у небеса и заштитити је од непријатеља.

Поетичка потреба за структуром се на више места у роману *Опсада цркве Светог Спаса* показује као потреба за мером, за сагласјем, у духу античке грчке философије. Писац експлицитно изражава своје становиште – мера цркве је мера владара, а све то је, опет, усклађено са мером читавог космоса: „... мајстори (су) припрату подизали према мери Савиних и Стефанових стопала. (...) Уз стрпљиву стопу преосвештеног – прислањало се све што у дужину иде. Уз крепку стопу великог жупана – стављало се што се у ширину пружа. Висина припрате би одређена према Спасовом дому. А он сам, одраније, подигнут у дослуху са сводом изнад овог богохранимог места.“ (ОЦСС, 29). У поглављу *Прашчаници св. Петра* дата је једна космологија, према којој је читав свет устројен по једном божанском принципу пешчаника, које светац Петар окреће кад дође право време. То је управо она виша сила од које зависи које ће царство пропасти а које ће се ојачати.

„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.“ (ОЦСС, 163)

## 2. Фантастика

Сан и јава су равноправни, догађаји се могу одиграти у сну или на јави и то неће утицати на њихову веродостојност и учествовање у радњи, нпр. сусрет царице Филипе и Светог Симеона у царичином сну – сан је простор, прецизније

просторвреме (Вуковић, 2001) (ОЦСС, 31) у које се може ући и изаћи, аналогно Павићевом поимању релативног времена и простора. Јунаци крстаре кроз време и простор, али равноправно и кроз сан и јаву. У хришћанској традицији сан или визија представљају додир са Богом. (Ле Гоф, 1999: 268) У делу Горана Петровића сан је представљен као склониште од грубе стварности. Већ смо указали на постојање једне „духовне“ (Алексић, 2012) и сакралне вертикале у роману *Опсада цркве Светог Спаса*. Међутим, приметна је и једна, првенствено теолошка, хоризонтала. Она се очитује управо у идеји сабрања у цркви за време литургије. Христос се очовечио, страдао на крсту, васкрсао из мртвих, узнео се на небо и послао Светог Духа. Људима је заповедено да литургију врше до Христовог повратка. Она није понављање и подражавање свега поменутог, већ усхођење у тајну спасења и новог живота. У том сабирању на литургији, време је хоризонтално. Пошто је живот на земљи живот у једном палом и раздробљеном времену, потребно га је у сабрању приказати као целовито време, као један уређен низ, след делова који га чине. (Шмеман, 2009: 171-172) Литургија је извршена на небу док је ми служимо на земљи. Она је тиме унапред „дата“ (171-172). Српсковизантисјко православно наслеђе комбиновано је у роману са мотивима народне митолошке традиције, какав је, рецимо, мотив воде.

Мотив воде је уско везан са мотивом протицања времена. Он је у роману врло чест, а његова интерпретација зависи од контекста: у водама Венеције огледа се Ана Дандоло, својом лепотом и привлачношћу она ће покушати да удави у води пожуде Стефана, а затим и Саву; у води се сједињују никејска царица Филипа и соколар деспота Стефана Лазаревића, Љубен; монаси и паства у опседнутом манастиру ће дуго патити од жеђи, док у фантастичној слици копања облака и сусрета са небеским анахоретом, не буду награђени „живом водом“. Вода је извор живота, средство очишћења и средиште обнављања (РС, 1048). У хришћанској цркви вода учествује у обреду крштења, којим се роман завршава, и којим се постиже митско затварање једног временског циклуса. Међутим, као што има могућност да ствара, вода може и

да разара (1050), у њој живе нечисте силе (СМЕР, 87), а у роману је дата преко метафоре пожуде и греха:

„Сваке ноћи, за месеца, Стефан се давио у далекој Венецији, дижући се сав мокар, без даха, помодрео од дугог боравка у води.“ (ОЦСС, 95)

„Ноћима и ноћима монаху се указивала **похотна вода** (подвукла М. К.) са хиљадама таласа што овијају стегна, бокове и прса. Плотољубље за Аном Дандоло остави полумртвог Стефана на спруду и отпоче дивље кружити околу Саве не би ли га повукло на дно пристрашћа. Стална плима врелине пела се ка Савином расуду, но он није посртао, држао је главу изнад жераве путености.“ (ОЦСС, 96)

Једина одбрана од греха је молитва са вером у Бога, његову милост и љубав према човеку. Када је деловало да је „плима“ Ане Дандоло потопила Саву, показало се да постоји једна малена „хрид“ - „мисао упућена Господу“ (ОЦСС, 97). Сава се 'из воде' вратио обновљен и јачи. У Старом завету је вода пре свега симбол живота, док „у Новом завету постаје симбол Духа (*Откривење*, 21, 6).“ Исус се „открива као Господар живе воде (*Јован*, 4, 10)“, која истиче из Оца и преноси се преко Христове људске природе или посредством Светог Духа. (РС, 1314)

Симбол „живе воде“ из Новог завета на сјајан уметнички начин укомпонован је у роман *Опсада цркве Светог Спаса*. Мучени жеђу, монаси Жиче прокопавају облак у потрази за извором воде. Оваква немиметичка слика иде у прилог становишту да код Петровића постоји чврсто утемељен вертикални принцип према коме је формиран читав роман. Вода се, уместо у дубинама земље, тражи у облацима, у небеским висинама, где се, заправо и налазе „извори“ киша. Вода дата од Бога садржи „смисао вечности“, а онај који је пије „учествује у вечном животу (*Јован*, 4)“ (РС, 1314). Својим богоугодним животом, страдањем и испијањем „живе воде“, Срби склоњени у Жичу за време опсаде заслужују и задобијају вечни живот.



„Нема вртлога који нешто не мрести“, коментарише приповедач (123). Вода као позитиван принцип, „извор живота“, мајка и материца, остварила се у роману у контексту безгрешне љубави царице Филипе и соколара Љубена, који своју везу развијају у просторима сна. У „увиру сопствене љубави“ љубавници су заронили, а двадесет седам месеци касније царица је родила Богдана.

Архиепископ Данило II у *Житију краља Милутина* у метафори немирне воде сакрива несталност земаљског живота: „А ми, вазљубљени, вођени нашим добрим крмитељем Христом, препловивши злу буру на валима и све што је нестројно у овом погубном животу, дошли смо у тихо пристаниште мира, наслађујући се божаственим списима, и овима хранећи саставе душа и тела наших....“ (Данило II, 1935: 119)

Сажимање простора у роману извршено је преко мотива воде: „Сваке ноћи, за месеца, Стефан се давио у далекој Венецији, дижући се сав мокар, без даха, помодрео од дугог боравка у води.“ (95)

У библијској теми потопа, тумаченој као митској смени доба, Милорад Павић види „изливање огромне количине времена, а не воде...“ („Три сврачја лета одавде“, С. П. 339). У приповеци „Два студента из Ирака“ он подсећа на *Еп о Гилгамешу*, у коме тема потопа претходи Библији, и казује да се у води налази, али и губи бесмртност (С. П. 369), чиме је вода истовремено симбол, као и земља, мајке-родитељице, и неумитног циклуса рађања и пропадања.

Идеја времена је у средњем веку формирана на основама двеју традиција – античких Грка и Јевреја, који су различито осећали простор и време. Док су Хелени више мислили у просторним категоријама, старим Јеврејима су више одговарале временске категорије. Према античком схватању, биће постоји у космосу, у „променљивој просторној структури“. Старозаветни човек је биће видео неодвојиво од његовог „учешћа у живом току догађаја, току времена“. Византинци нису били скони да се одрекну једног наслеђа у корист другог. Византијске историчаре је више занимала морална слика неке историјске личности, него хронологија догађаја. У

уметности, философији и књижевности, пак, „богато се одсликава и јеврејско и хришћанско (линеарно) осећање времена“. (Трифунувић, 1995: 277-278)

У делима постмодерниста време је релативно: „Поред згуслих решетака, мека јутра су се једва провлачила у узану ћелију. Крупна, потиштена поподнева су потпуно остајала напољу. Тек су ноћи могле целе да уђу. Међутим, услед отежалог изласка, ту су и остајале знатно дуже него у спољашњем свету.“ (ОЦСС, 181) У тајну времена није могуће проћи, јер је време дато од Бога човеку (Шмеман, 2009: 169), а човек није саздан да разуме све Божије тајне.

Чувени проучавалац средњовековне културе, Арон Гуревич, истиче да се човек не рађа с „осећањем времена“, већ његово поимање временских и просторних појмова одређује култура којој он припада (1994: 48). Древне цивилизације су време схватале циклично, а не линеарно. За старе Грке, пролазност је била кретање у кругу. (51-52) Већ код Римљана приметно је приближавање ка линеарном концепту времена. (53) Тек у хришћанству време постаје „линеарно и непоновљиво“ (129), јер се темељи на зачетку, развоју и свршетку света људског рода. Цикличност је задржана једино у схватању да се време на своме крају „враћа у вечност“ (130).

У роману Радослава Петковића, *Савршено сећање на смрт*, постоји велики број мотива који указују на циклично протицање времена, чак је и читав роман организован тако да представља циклус од првог Филарионовог и Диогенесовог сусрета у Монемвасији до сусрета у Италији на завршетку књиге. Философска идеја дела заснива се управо на уланчавању догађаја и јунака у Зевсов ланац реинкарнације. Она је на појединим местима изнета врло експлицитно, чак у наслову поглавља: „Филарион размишља о томе како се догађаји и ствари никада не понављају на исти начин, то јест све што се деси и постоји личи на оно што се некада десило и постојало, па нестало“. (ССНС, 472) Циклично схватање живота је у средњем веку било засновано на природним ритмовима, какво је, рецимо, смењивање годишњих доба. Развија се представа о слици точка судбине који влада целим светом, а врти га дама Фортуна. Од питагорејаца, преко гностика, све до неоплатоничара

одржала се идеја о селидби душе и кружном протицању времена. (Гуревич, 1994: 166) Међутим, у Петковићевом роману неизоставно постоји и једна неповратна линеарна временска права, која креће од обнављања древног града Византа до коначног пада Цариграда и читавог Византијског царства 1453. године.

Роман Горана Петровића, *Опсада цркве Светог Спаса*, попут Павићевих дела, обједињује време Немањића, дакле, давна и славна времена, и крај двадесетог века у Србији, време страдања, показујући да је једино што ће се до вечности понављати архетипска борба Добра и Зла. Човек средњег века време схвата двојако: истовремено живи у земаљском и у сакралном времену. (Гуревич, 1994: 164) Јунаци романа настоје да сачувају животе у сфери земаљског а душу у сфери сакралног времена, али им године, мерне јединице времена, неповратно краде Ђаво, оличен у трговцу. На тај начин је „време спасења“, „библијско време“ доспело под опсаду „времена греха“, „времена трговаца“ (166). Петровић, као и Павић пре њега, настоји и успева да обједини прошло, садашње и будуће време и тако даје „историји телеолошки, финалистички смисао“ (168). Тренутак одвијања радње у роману, који читалац доживљава као садашњи, као самосталан је у временском контексту сасвим безначајан. Садашњица је само један корак ка Страшном суду, али и вечности која следи после њега. Тако је време постајало „напето“ (Павић је писао о „пренапрегнутом“ времену у својим делима) и за сваког хришћанина морало је бити „предмет унутрашњег доживљавања“ (168).

Лик царице Филипе је уско везан са симболом белог коња, на коме она језди кроз просторе свога сна у роману. Лепој владарки свети Симеон прориче не тако славно место у историји – она ће остати упамћена као Јерменка без порода. Дакле, у питању је маргинализована личност. Бели коњ симболизује „контролисани, укроћен, сублимирани инстинкт“ (РС, 383). Психоаналитичари га везују за архетип мајке, што је Филипина главна улога у роману; за архетип времена, релативно просторвреме је један од најзанимљивијих аспеката Петровићевог стваралаштва, царица на белцу путује у далеку будућност, па њен син живи у савременом добу; али, бели коњ

симболише и „плаховитост жудње“ (382), он јунакињу носи далеко од сурових византијских борби за престо, ка правој љубави.

*Опсада цркве Светог Спаса* слави одбрану икона. Према учењу Светог Јована Дамаскина, који се и спомиње на једном месту у роману (стр. 280), обожавање икона није одавање почести материји, већ Творцу материје, који је ради човека постао материја и остварио човеково спасење. (Лаут, 2010: 282-283)

Иако свака борба принципа Добра и принципа Зла наводи на дуализам који су заговарали манихејци, овде не може бити речи о апокрифним јеванђељима као подтексту или кључу за тумачење дела. Наизменично надвладавање Добра и Зла односи се на морални план човека, чија је душа непрестано под опсадом искушења. На онтолошком плану постоји само један принцип, Једно које је Божја творевина и одражава Божанску природу и доброту. (Лаут, 2010: 104) На овом месту се паганска античка филозофија (Питагора и Плотин) и хришћанска догма преклапају и учвршћују у синтези Светог Јована Дамаскина.

На небу изнад Жиче постоји само Господ са својим апостолима, свецима и анђелима. Он је несумњиво свеприсутан. Нико га не види и не разговара директно с њим, јер је његова природа по својој суштини несазнатљива. Па ипак, Бог је познатљив по својим јављањима и деловањима у свету. (Јевтић, 2004: 115) Ђаво је оличен у човеку, у његовим манама и недостацима, он иде по земљи, путује и тргује, заправо разноси зло и краде године. Како је само Бог изнад времена, јер је он творац времена (Дамаскин, 2001: 180), а године су јединице за његово мерење, ђаво се директно супротставља Божанској природи и тиме остварује сопствену природу.

## 2. 1. Фантастичне слике

Старац Спиридон, мудри отац манастира Жиче, даје идеју о узнесењу у небо ради избављења од опсађивача,<sup>26</sup> по угледу на монахе светогорског Ватопеда, који су се снагом молитве тако спасли од гусара. Поново је, дакле, реч о „духовној вертикали“.

У *Житију краља Милутина* архиепископа Данила II, описане су борбе српског владара и бугарског кнеза Шишмана. Завидни Шишман, како каже писац, „узнесе се својом мишљу високо, да подигне силу своју на овога христољубивога.“ (1935: 88) Уз помоћ Татара бугарски кнез је упао у Србију, али када је хтео да уђе у „место звано Ждрело“ (88) и да опљачка „велико наследство цркве дома Спасова“ није успео. Наиме, десило се чудо, знамење које им је дало знак да одустану од својих злих намера. Са неба се спустио огроман „огњени ступ“ (89) који је ширио врелину и ватру, а уз њега, појавили су се и „огњени људи“ који су палили и секли Шишманову војску.

Овде доминира вертикала небо – земља, опште место у књижевности средњег века. Битна разлика између романа и његовог подтекста, *Житија краља Милутина*, јесте у смеру кретања вертикале. Док се у *Житију* ватрена војна стихија спушта са неба на земљу, у Петровићевом делу Жича се са земље подиже на небо. У првом случају имамо Господњи гнев због силе која се неправедно спроводи над невинима, а у другом Божју милост која се изражава из идентичних разлога. Петровићев Бог је тих, повучен и милостив заштитник. Акцент је управо на његовој благој природи.

## 2. 2. Однос Добра и Зла

Од краја XIII до XVI века чудесно је функционисало у оквиру натприродног. (Ле Гоф, 1999: 17) Чудесно је „неутрално натприродно“ (17), са једне стране има божанско натприродно – чудотворно, у Петровићевом роману би то била слика

---

<sup>26</sup> Могуће је остварити аналогију са Ековим *Именом руже* и ликом слепог старца Хорхеа.

уздигнуте Жиче, а са друге ђавоље стране натприродно – магијско, кобиле напасане маслачковином имају способност да лете. (17) Архетипски мотив борбе Добра и Зла оличен је у сукобу светлости и таме у роману *Опсада цркве Светог Спаса*. Опсада манастира Жиче, крсташка опсада Цариграда 1204. године, воденица која ноћу меље зле а дању добре гласе, борба гугутке и гаврана и мноштво других микро-структура у роману представља „надвлачење неба и земље“, супротност живота и смрти. У традицији средњег века све те опозиције имају „етичку и сакралну обојеност“ (Гуревич, 1994: 125). Ноћ је симбол зла и греха, па верници заклон налазе у молитви или у свањивању новог дана и нове прилике за богоугодна дела.

Средњи век је „век владајућег хришћанства“ (Ле Гоф, 1999: 30). У *Опсади цркве Светог Спаса* хришћанство је и религија и идеологија. Оно је заступљено у свим аспектима друштва, истовремено оспорава и оправдава феудални поредак. „Тај дуги средњи век је нарочито испуњен борбом двеју великих, скоро равноправних сила у човеку и око човека, иако је једна теоријски потчињена другој, Сатане и Бога.“ (30)

Богоугодној пастви и монасима манастира Жиче, српском краљу Милутину и његовим славним и светим прецима, Симеону, Сави и Стефану Првовенчаном, а и потомцима, деспоту Стефану Лазаревићу, будућим нараштајима оличеним у Богдану и Дивни, супротстављен је негативни принцип остварен у личности – Андрије Скадранина/ Андреаса фон Нахта, бугарског краља Шишмана, куманског вођа Алтана, слуге Смилеца и муслиманског механика Арифа, затим, млетачког дужда Енрика Дандола и њихових војски. У роману нема проблематизовања односа Добра и Зла – грешан је онај који напада, праведан је онај ко се брани и узда у божју милост и кога неизоставно чекају рајски вртови. „Сви злоделници у књизи (...) јасно су морално-религиозно карактерисани у анти-хришћанском кључу, док сви позитивни ликови оличавају и темељне хришћанске вредности, управо вредности источног, православног хришћанства. У природи је ствари да ђавоље слуге ударају на правоверне...“ (Радосављевић, 1998: 33) Архетипска борба Добра и Зла огледа се у „надвлачењу између неба и земље“ (ОЦСС, 199), односно, остварује се на

вертикалном макроплану. Међутим, на хоризонталним микроплановима могу се уочити „минисукоби“ – гугутка и гавран ратују за превласт над мртвим душама (ОЦСС, 125).

Одсуство психолошке мотивације није, као у Павићевом делу подређено постмодернистичкој игри, где су јунаци шаховске фигуре чија се судбина сваки пут различито остварује, а опет, по унапред детерминисаном, задатом принципу. Строга подела јунака на протагонисте и антагонисте своје утемељење има у хришћанској традицији, према чијем учењу свако зло искључиво долази од ђавола, а свако добро од Бога. Као у бајци, јунаци делају сходно својој природи. Та природа је непроменљива (са изузетком дохијара Данила, који од монаха постаје ђаволов слуга), па је радња саздана на игри равнотеже и неравнотеже – на почетку романа имамо раније успостављену равнотежу, полагање плаштанице у олтар Жиче, вршење светог обреда, да би се она пореметила упадом бугарско-куманске војске у Србију. Данило II у *Житију краља Милутина*, подтексту овог романа, у складу са средњовековном поетиком каже да је ђаво „који мрзи добро“ (1935: 90) подигао ратове и „неуредне побуне“ на „христољубивога“ Милутина.

Црква Светог Спаса представља језгро позитивног принципа. У њој се световњаци и монаси сакупљају да врше службу Господу и да му се моле. Они су обједињени својом вером, али не религијом као личним избором и приватном ствари сваког појединца, већ управо онако како је проповедао Јован Златоусти, вером као заједницом, „друштвом верујућих у Христа“. (Јевтић, 2004: 240) Мотив цркве је један од доминантних мотива у роману *Опсада цркве Светог Спаса*. Православно схватање цркве (храма) и иконописа какво данас познајемо обликовало се у византијској епоси. Храм је „небо на земљи“, а улога иконе није просто изображавање, већ јављање. (Шмеман, 2009: 35) У хришћанству храм треба да изрази и да оваплоти простор у коме се врши Евхаристија, света тајна сабрања свих верника са Богом. Храм је, дакле, у тесној вези са идејом сабрања. Оно подразумева да верници напусте лично зарад самог сабрања. (64) Још у првим вековима хришћанства, храм се доживљавао као сабор, „као сабирање у једно (у Христу) и неба и земље и целокупне

твари“ (Шмеман, 2009: 15). О томе сведоче архитектура храма – форма, и иконопис. Престо и олтар су на једној страни, а лађа цркве, тј. место сабрања, на другој, а опет, они су у непрестаној узајамној вези, у дијалогу. (15)

Осликавањем храма сведочи се и потврђује „сједињење Божанског и човечанског, небеског и земаљског“ (Шмеман, 2009: 16), па је свака икона у својој суштини „икона Богооваплоћења“ (16). Иконостас је настао на основу схватања храма као неба на земљи. Он потврђује идеју да је црква сабор, „јединство видљивог и невидљивог света“ (16).

Иако се не може занемарити институционални карактер цркве, не сме се губити из вида да је њен карактер у својој суштини „тајанствен“ и „символички“ (Шмеман, 2009: 27).

„На тај начин, Црква је Тајинство у обе поменуте размере: козмичкој и есхатолошкој. У козмичкој она је Тајинство будући да у „овом свету“ пројављују истински, првосаздани свет Божији као **начело**, у чијем светлу и у односу на које ми једино и можемо спознати сву узвишеност нашег *горњег призивања*, а потом и дубину нашег отпадања од Бога. У есхатолошкој размери она је Тајинство стога што је првосаздани свет, који она јавља, већ спасен у Христу, при чему га у литургијском и молитвеном опиту ми не одвајамо од сврхе ради које је створен и спасен: *да буде Бог у свему* (1. Кор. 15, 23).“ (27)

Жича је у роману замењена бројним метафорама: пурпурна јабука, пурпурна кошара, лађа, кошница, док се монаштво упоређује са пчелама, што јасно упућује на потребу окупљања око матице.

Ориген, један од првих хришћанских тумача Библије, у старозаветној *Пјесми над пјесмама* за јабуку тврди да „приказује плодност Божје Речи, њен укус и мирис.“ (РС, 301) Она је средство спознаје земаљске жеље, али и потреба опредељења. Они који се нису определили за Бога и праву веру, изабрали су, попут негативаца у



роману, да ратују на страни ђавола. За њих Петровић каже да су „зоље“ које су се „окомиле“ на „пурпурну јабуку“ – Жичу (ОЦСС, 254).

У надвлачењу неба и земље, црква Светог Спаса и са њом црквица Светог Тодора Тирона и Стратилата попут лађе плове по небеским висинама. Чак и када непријатељ победи, мала црква Светог Тодора ће наставити да плови изнад рашке земље (ОЦСС, 200, 348). Символ лађе представља напор и издржљивост приликом пловидбе, како поморске тако и ваздушне. Поред тога, она је по облику слична посуди и материци, што указује на њен животодавни карактер. (РС, 476) „Средишњи простор цркве не назива се лађом због тога што је налик на преокренути труп брода, него због тога што симболизује колање духовног живота.“ (476) У Петковићевом роману *Савршено сећање на смрт* пророчанства су тврдила како ће, кад Цариград пропадне, и читава Византија нестати с њим, а Света Софија ће наставити да постоји и отпловиће попут брода у вечност.

Божји човек Блашко стреми небеским висинама, гради весла помоћу којих ће Жича да се уздигне што ближе Богу. Он поставља једно од кључних питања у роману: „Може ли се стићи до рајских висина?“ и посредством његовог карактера уводи се мотив рајског врта. (ОЦСС, 198)

Као што ни протагонисти нису психолошки обојени, тако нису ни антагонисти. Између себе су прилично различити, одевени у различите костиме, свако има свој реквизитариј и свој порок, заједничка им је карактеристика да све што чине буде у правцу наношења штете и зла. Видински кнез Шишман на глави носи „капу“ од живог риса, око врата куне златице, на појасу змију, а на испруженој левој руци фантастично биће – цикавца.<sup>27</sup> Он је прек и нагао, пун зловоље, „мозак и срце подухвата“ (Радосављевић, 1998: 30) и једино што га гони напред је жеља да опљачка манастир Жичу. Његов саучесник је кумански вођ Алтан, „сурова и дивља снага“ (30). Он ужива у телесним задовољствима и прављењу ситних пакости, попут обарања гнеза из крошњи дрвећа (ОЦСС, 38). Слуга Смилец је сушто зло. Његов је

---

<sup>27</sup> Мотив „рисовине“ можемо пронаћи у српској народној поезији, на пример у епској песми „Иво Сенковић и ага од Рибника“. Ту ага, негативни јунак, носи капу од рисовине.

главни реквизит је зла реч, а „сенка му беше кривонога, устајала, непријатног мириса.“ (ОЦСС, 38) Механичар Ариф је ђаволов помагач, Сарацен, дакле, кривоверник, који напамет зна све мере света. (ОЦСС, 134) Једини је донекле одређен „у космичком кључу“, има „златне руке“ и може да направи све што пожели само да удовољи Шишману. (Радосављевић, 1998: 30) Усуђујемо се да приметимо блиску сродност између мотива механичке птице и византијских механичких направа, „играчки“, о којима је Радослав Петковић писао у збирци есеја *Византијски Интернет* (2007: 52). Аналогно видинском краљу у времену крсташког похода с почетка XIII века постављен је млетачки дужд Енрико Дандоло. Он је слеп и јако стар, једина мотивација му је да приграби за себе надљудску моћ у виду неугледног перјаног плашта. Он болује од бољке смрз, додир и поглед су му ледени и може да разболи сваког кога додирне или погледа.

Сви ови јунаци само су ђаволови „мноколики помагачи“ (ОЦСС, 353). На једном месту у роману стоји 'упозорење': „Ништа на свету нема бројнији окот од несреће.“ (ОЦСС, 146) Док је Бог духовно свеprisутан, али телесно невидљив, ђаво и његове слуге делају на свим пољима, нападају вернике физички, опседају манастир Жичу, али и духовно, јер ђаво добро познаје „анатомију“ човекове душе (ОЦСС, 151).

Ђаво, непоменик, нечастиви, Сатана, како се све назива, појављује се под именом Андрије Скадранина у средњовековном слоју, а као Андреас фон Нахт у двадесетвековном слоју романа. Попут Пекићевог ђавола, он је увек у покрету, за послом је обишао читав свет. Попут Петковићевог ђавола тргује, дакле, он је путник и трговац. Физички изглед му је несталан, променљив, године неодређене, али и убеђења – вероисповест и језик мења и прилагођава у зависности од места у коме се налази. Можемо приметити да личност Андрије Скадранина има много сличности са Павићевим демонима у *Хазарском речнику*. Они имају извесни реквизитариј по коме се препознају чак и када промене обличје. Градећи лик нечастивог, аутор се значајно приближио фолклорној традицији. Петровићев ђаво има лице упечатљивих црта, но није их могуће упамтити. Тргује оловом, рујевином и перинама, а у ствари временом.

Зато носи много више рукава него што има руку. Око врата му виси сушена тиква, напуњена земљом из пакла. Тешко хода, као да му је једна нога повређена, у чизми је носи гавраново перо. Увек уз себе има штап, али трагови у блату не остају иза њега. Ретко улази у цркву, а са собом је увек водио грбавог слугу. Није смртан, а и ако којим случајем јесте, живи много дуже од просечног човека. Способности у пословању су му надљудске, његов се новац множи сам. Колико год да приложи манастиру, увек ће се испоставити да је дао Јудиних тридесет сребрњака. Према већ утврђеном вертикалном принципу, херувими под куполом Спасове цркве се узнемире кад „триклети Скадранин“ уђе у храм. Он не може да обори Жичу, јер њу држи „невидљива петелка“ Божије воље. Али јој зато краде године. Очито је да у хијерархији Добра и Зла, аутор предност даје Добру, што ће такође доћи до изражаја на завршетку романа.

Личност Андреаса фон Нахта је само још један од ђаволових идентитета. И он је променљиве вероисповести, незнаног порекла, са обавезним реквизитима – штапом исписаним тајанственим знацима по себи и сушеном, пегавом тиквом, дугим пешевима капута и гаврановим пером. За разлику од млатечког дужда, од Андреасовог погледа се добијала упала (ОЦСС, 238). Он тргује, као и његов „предак“, животима, ратом и миром, људским причама, убеђењима и туђом муком. (ОЦСС, 323)

Јунаци преко којих је оличен позитиван принцип, повезани су са светим местима, реликвијама, природом у један целовит систем, који почива на православљу и фантастици средњег века. У тренуцима када су становници Жиче морени жеђу, отиче са фреске живописана река Јордан. Насликани свеци су попут божанстава свеprisутни – цар Константин и царица Јелена пружају руке са зидова Спасовог дома да задрже оца Григорија да не страда. Усуђујемо се да управо у такве микроструктуре учитамо хришћанско схватање цркве као заједнице, сабрања у љубави према Богу.

Намеће се питање откуда зло у свету створеном од једног доброг, милостивог Бога, испуњеног љубављу према човеку, ради кога је Бог и узео човеково обличје и страдао, како би искупио све његове грехе. Хришћански мислилац и светац, Јован Дамаскин, сматрао је да је врлина врхунац Добра, „својствена само словесним бићима, слободним и неспутаним“ (Лаут, 2010: 108). Зло је одсуство Добра, а његов корен је у разумној и слободној вољи појединца коме је дата могућност да начини избор. Према Дамаскину, прво је тако поступио „начелник земних чинова“, анђео, коме је Бог предао земљу на чување. Првобитно добар, одабрао је да буде зао. Потчињени анђели су га следили и сами постали зли. (Дамаскин, 2001: 183-184) Божјом милошћу ђаво и човек су створени слободни. Погрешним опредељењем долази до побуне и отцепљења од Творца. (Лаут, 2010: 106) Византијски богослов и мистик, Максим Исповедник, сматрао је да је човек од самог настанка света замишљен тако да буде састављен од тела и духа. „Човеку је у његовом првобитном стању била намењена велика хармонија: он као последње дело стварања представља спој свих „крајности стварања“, духовно и чулно, небеско и земаљско, рај и свет, човека и жену.“ (Бек, 1998: 251) Прародитељским грехом је синтеза крајности уништена на рачун духовног, а у корист чулног задовољства. „Тако у свет стижу мука и смрт“, закључује Максим Исповедник. (252)

Ако узмемо да је природно оно што је 'Божије', тј. оно што је Богу својствено и од његове руке створено, онда пад представља нешто противприродно. Црква има за циљ да свет врати Божијим висинама, да усходи ка њима. „Зло је, по речима једног од отаца Цркве, „непосејана трава“. Иако није посејано, иако није од Бога створено, оно ипак **јесте** и располаже страшном разорном снагом, услед чега је и за сам свет речено да у злу лежи (1.Јн.5,19).“ (Шмеман, 2009: 145) У роману *Опсада цркве Светог Спаса* срећемо мотив тридесет сребрњака које ђаво „дарује“ Жичи. Увек их у збиру има тридесет колико год да се од њега одузме. Они указују на мотив издаје, тачније на Јуду који је издао Христа, и тајну греха у православној традицији. Грех је зачет у рају, када је човек уместо љубави према Богу изабрао љубав према себи. Тим отпадањем је обележена историја читавог света као палог, отпалог света и људи од

Бога. Човечанство од тада лежи у злу, као што су сматрали и Јован Дамаскин и Максим Исповедник. Са апостолом и издајником Јудом историја греха долази до свог завршетка. (160)

Зло се користи постојећим симболима добра, изврћући њихову природу на наличје. Према православном богословљу чин стварања је својствен само Творцу. Ђаво узима од Бога дата бића, ствари и речи, мења њихову природу, односно суштину, па оне постају 'лажне' (ово ће бити разрађено у поглављу о речима и причи). Птица, важан мотив у Петровићевом стваралаштву, животиња блиска Богу због своје природне моћи да лети и да се приближи рајским висинама, симбол слободе, неспутаности и заштите (Богданов отац се преображава у крагуја извијаша и постаје верни синовљев пратилац), у рукама ђавола и његових помагача постаје бомбардер. Механичар Ариф није у стању да направи праву птицу, нити да јој удахне живот и душу. Зато он прави „летећу уставу“, механичку направу по узору на праве птице.

Ђаво покушава да дође у посед што већег броја прича, како би завладао светом. У складу са византијским културним и књижевним наслеђем, причи, речи и слову дат је сакрални, реликвијски карактер. Према народном веровању, са којим смо се већ сусрели у Пекићевој збирци прича *Нови Јерусалим*, зле силе мрсе конце. Сазнање јунака *Опсаде* да су „боготкана времена смршена“ (ОЦСС, 316) налази се у тесној вези са Петровићевом перцепцијом релативног времена које не мора нужно да буде линеарно. Времена, множина упућује на њихову релативност, су продукт Божанског, позитивног принципа, и ђаво настоји да их украде или замрси, преведећи уређен систем у лавиринт, тачније космос у хаос.

Дијалог са Пекићем приметан је у сусрету приче и историје – позитивног принципа оличеног у жељи самодршца Милутина да га приче хвале и славе и негативног принципа оличеног у историјском факту да Милутин није успео да спаси Жичу (ОЦСС, 229). Док „господар српске и поморске земље“ настоји да у приповестима које га претерано величају пронађе ону у којој је одбранио седиште

прве српске архиепископије, ђаво га подсећа да је ту само да би „испунио историју“ (230) и да прича какву тражи не постоји.

Дијалог са Павићем је остварен, поред ониричке фантастике и појма просторвремена, преко личности полно активних јунака: Милутина и Калојана. На тај начин, ови јунаци долазе у додир са демонским светом, чиме је њихова природа донекле проблематизована. Међутим, писац не оставља довољно простора за овакве анализе, сваки аспект романа подређен је духовној вертикали уздицања ка Богу и хоризонтални сабрања у заједници верујућих.

Природне непогоде су детерминисане ђаволом природом. Ветрови су по својим својствима блиски ђаволу: знају језике, мењају идентитет, извлаче мисли из глава људи. (ОЦСС, 264)

На крају романа, сви се негативни јунаци сливају у један негативитет: „... Шишман, Ариф, Смилец или когод безимен, злина има многа лица, али се увек своди на једно...“ (ОЦСС, 360) Наизглед расуто зло, оличено у бројним анализираним јунацима, напослетку се представља као јединствен, целовит принцип уско везан са мотивом опсаде.

Паралелно са бугарско-куманском опсадом Жиче, описана је и крсташка опсада Цариграда. Поред тих 'великих', историјских опсада, (Пекић: велики датуми потискују мале датуме), јунаци двадесетовековног слоја романа су такође опседнути – физички и друштвено ситуацијом у Србији пред крај XX века, али и душевно – ђаволом, Андреасом фон Нахтом.

Мотивом опсаде Горан Петровић и Радослав Петковић остварују својеврсни литерарни интертекстуални дијалог (ако не директно, онда преко секундарне литературе о Византији), па ће о томе бити више речи у наставку.

### 2. 3. Детерминисаност

Може се рећи да је реч о „апсолутном детерминизму“ (Татакис, 2002: 261), који се среће у учењима неких византијских мислилаца, какав је, рецимо, Гемист Плитон. „Предзнање“ и предодређење се Богу не смеју одрицати, он је Творац света и, као такав, нужно поседује познавање онога што је створио.

### 2. 4. Реликвије

Религиозна фантастика, у складу да поетиком средњовековне српске књижевности, односила се на Божија и светачка чуда, која су представљала знамења постојања Бога и његове моћи. Свечи, јунаци хагиографија, чињењем чуда постајали су посредници између Бога и верника „одабрани и посведочени спој земаљског са небеским.“ (Маринковић, 1989: 303) Посебно место у оквиру религиозне фантастике заузимају реликвије, којима је, такође, приписивана чудесна моћ – иконе и мошти светаца су лечиле болесне или штитиле градове од непријатеља.

Жича је у време Саве и Стефана Првовенчаног имала значајне реликвије које је Сава донео из Цариграда – Претечину десницу, Богородичину ризу и појас и честице Часног крста. (ОЦСС, 64-65, 335)

Реликвија првог реда у роману је чудотворно перо анђела. Њега је Сава Немањић донео у Жичу кад и пет видела. Игумани су га наслеђивали и чували у својој бради, реликвијару и заштитном знаку источног, православног хришћанства. Перо анђела, више папер него перо, представљало је снагу и моћ и недостајало је мелтачком дужду Енрику Дандолу да употпуни византијски огртач и да стекне бескрајну власт над целом Екуменом.

## 2. 5. Предсказања несреће

Значајна аналогија која се може извести из дела Милорада Павића и Горана Петровића јесте детерминисаност судбине јунака. У *Опсади цркве Светог Спаса* приповеда се једна унапред одређена, дефинисана, потпуно смисаоно закржужена прича. Све што се збива у оквиру фабуле делује као решавање једначине – исход нам је познат, остаје само да откријемо како је до њега дошло. С једне стране, јасно је да у читавом делу конце вуче непоколебљива Божија промисао, а те конце повремено замрси ђаво или неко од његових слугу. На другој страни, писац се ослања на донекле јеретичко средњовековно схватање да је све унапред дато захваљујући тајанственој дами Фортуни, која на точку судбине одлучује о усуду јунака: „Редослед се не може реметити. Дани се не могу прескакати. Таква је људска судбина.“ (ОЦСС, 114)

Таква је људска судбина, али и судбина читавог српског народа. Она је одређена и окарактерисана још у средњем веку као мала, једва приметна земља, стиснута између источне и западне стране. Ту вреба „потоње време“ (54).

Мотив краја света, судњег дана и времена скрби неизбежан је у делима која приповедају о средњем веку. У Византији и Србији деспота Стефана Лазаревића уверење да последње, „потоње“ време наступа крајем седмог миленијума било је врло раширено. Византијска и словенска апокалиптичка литература се настављају на ранохришћанску традицију, која је, пак, наследник јудејске апокалиптике. (Радић, 2000: 103) Захваљујући неодређености *Новог завета* у којем стоји да тачно време када ће наступити крај света зна само Бог, отварале су се разне могућности за ширење „најцрњих есхатолошких слутњи и туробног расположења“ (103-104) Византинци су настојали да израчунају прецизан датум пропасти света на основу распореда небеских тела или, што је било далеко чешће, помоћу Библије. Како је Бог свет стварао шест дана, а седмог се одмарао, и како се сматрало да је један Божији дан хиљаду човекових година, излазило је да ће судњи дан доћи кад истекне седми миленијум од постанка, односно крајем XV века. (104) Мора се признати да свет



каког су га познавали становници хришћанске Екумене управо у то доба почиње да се осипа и да нестаје због надирања Турака са Истока. Радослав Петковић се у роману *Савршено сећање на смрт* прилично детаљно бавио овом темом, па ће она наћи своје место и у нашем истраживању, у наредном поглављу посвећеном поменутом писцу.

Петровић и Петковић износе једну јако занимљиву тезу да је успешна опсада за опседнуте управо пропаст света. Петковић је тим поводом директан, његов главни јунак се у управном говору о тома изјашњава, док код Петровића имамо једну есхатолошку слику, види је отац Григорије кроз један од Савиних прозора, када свака нада за избављење буде усахла:

„Прва помрчина, она изнедрена пре неколико дана, сада се згуснула до чврстине камена. Тако то бива, виђао је преподобни одраније са прозора на даљину, када се поврх каквог брда развеже пупак доњег света. Пламене реке навиру, ад блује усијани, смрадни садржај, а онда врелина кала малаксава, лагано се хвата покорица и временом све тврдне у црне стене. Где задуго не успева ни најмања влат живота.“ (ОЦСС, 330)

Фантастична слика помрачења месеца и мистериозне светлости на небу, за коју су хришћани веровали да је Јанко Хуњади са својом војском, затим пад иконе Богородице, заштитнице града, и страшно невреме се кишом и градом, предсказују пропаст Цариграда. (ОЦСС, 212) Предсказања, пророчанства и легенде о пропасти Цариграда највише простора заузимају у *Савршеном сећању на смрт* Радослава Петковића. Прича, кажа, како каже Борислав Пекић, која никад није иста, колала је Византијом у њеним последњим данима и мењала се попут Протеја и умножавала са разним варијацијама. Људи су говорили о тајанственој жени која чува зидине, о цару Константину који се истовремено појављивао на различитим местима у граду, затим, о томе да непријатељ и ако уђе у Цариград, може стићи само до Константиновог стуба, даље никако. Једна занимљива легенда ипак није пронашла своје место у српској постмодернистичкој књижевности. Када су Турци опседали византијску

престоницу 1422. године, учили су на зидинама града наоружаног коњаника. Ромеји су сматрали да та приповест потиче још из времена Константина Великог. Наиме, велики број радника је градио цркву, па кад су сви отишли на ручак, градилиште је остао да чува један дечак. Њега је срео наоружани коњаник и саветовао га даоде да једе, док ће га он за то време мењати. Дечак се убрзо покајао и преплашио, па се никада на градилиште није вратио а коњаник је остао да заувек чува Константинов град. (Радић, 2008: 273) Радослав Петковић је исправно приметио да је Византија један неистражен простор по коме се аутор може слободно кретати, као по простору Интернета, и склапати нове целине. (2007: 175)

### 3. Језик и слово

У духу византијске традиције, слову и изговореној речи приписан је сакрални карактер. Оне не смеју бити „олако прословљене“ (ОЦСС, 64) док се меси хлеб, који у хришћанству симболизује тело Спаситеља. Вредност речи почива на потреби да се очува језик једног народа, у овом случају српског, и његовог културног наслеђа. Зато жички игуман Григорије саветује војску Маглича да чувају речи, да их ветар не би развео и од њих начинио бесловесна бића. (ОЦСС, 106) Преписивач црквених књига, „зачињавац“ Ананије, наговара монахе Жиче: „... свако слово за наредни род морамо да спасавамо.“ (205) У двору краља Милутина се „гласи“ чувају као храна, уредно размештени по полицама, у складу са унапред одређеном хијерархијом: „Свака изговорена реч има своју вредност.“ (110) Немиметичке слике, које у многоне доприносе Петровићевој фантастици, представљају речи као жива бића: „... Пегава звер искези губицу, очас шчепа простодушне игуманове гласе, стаде их дивље трзати зубима, раскида им смисао, тло попрска сврха.“ (131) Речи су моћно оружје – слуга Смилец има „језик подлац“ (132) – он речима напада као убојитим стрелама. Петровић нематеријално преводи у материјално тако што речима приписује одлике опипљивог, физичког света, не искључујући метафорична значења:

„**Окулуси** на њеним прозорима већ су били **поразбијани поклицима**....“ (160)

„... У једној од **осамнаест бачви крцатих обећањима**, би јавно удављен свргнути царевић Алексије IV (...) Умирио се тек када је **цео његов живот стао у неколико кукавних мехурова**.“ (160)

„Сами **сирите издајникове речи у дела**.“ (161)

„За оног сасвим богообузетог Бугарина, као поуку другима, Смилец одреди још страшнију казну – **чупање речи гвозденим машицама**.“ (191-192)

(подвукла М. К.)

Речи, поред светих, имају и магијска својства – Дивна и царица Филипа, трудне у сновима, настоје заштите своју нерођену децу: оне исписују по трбуху молитвена словеса, цртају знаке крста и развезују чворове. (ОЦСС, 53-54, 285)

Јунаци се идентификују са оним што говоре: „У Жичи се знало чија је реч колико унчи тешка...“ (ОЦСС, 45). Изговарањем и исписивањем врши се свети обред отеловљавања: „Цар прихвати перо што му је ветар стално вио пред носем, разгрну јужну страну шатора, умочи његов врх у спољни мрак, па како је био неписмен – учини по ваздуху мален знак у виду крупнооке рибе. / већ у следећем часу, по средини висине шатора, пловила је невелика светлећа рибица, баш као она исписана.“ (266) Магично перо у роману има безграничне моћи, испуњава жеље и власнику, а уткано у чудесни плашт даје моћ и власт над целом васељеном. Управо је перо списатељско средство, а како потиче од птица, анђеоских животиња које бораве близу Бога, чин писања је подигнут на виши, епистемолошки ниво. „Свака реч има своје перо. (...) Само тако исписана она има пуно значење.“ (ОЦСС, 327) Личности ковача, тачније њихова егзистенција на земљи, идентификована је са бројем карике коју су исковали. Тако је гвоздени ланац у Златном рогу ојачан залогом људских живота (156-157), а они, попут Павићевог Хазарина истетовираног историјом сопственог народа, носе на свом телу жиг историје.

Мотив речи не може се посматрати одвојено од мотива пчеле. У роману *Опсада цркве Светог Спаса* на више места се истиче да су пчеле заслужне за

сакупљање речи. У византијској традицији пчела симболизује „семе“ које пада на душу или срце и даје плодове – осећања и жеље. (Трифуновић, 1995: 318) Раширено је и поређење кошнице са монашким заједницама (РС, 680).

Порекло самог имена „пчела“ код Хебреја је гласило *Dbure*. Корен *Dbr* значио је говор, па одатле произлази логична веза између пчеле и речи. (РС, 680) Пчела је у древним културама била соларни симбол мудрости, реда и бесмртности душе. (680) Сматрана је „бићем ватре“ које ватром очишћује и храни медом. „На друштвеном нивоу симболизује господара реда и поретка, краља или цара, ратнички жар и храброст. Блиска је просветитељским јунацима, који мудрошћу и мачем успостављају склад.“ (РС, 682) Стари Словени су се према пчели односили као према божијем бићу и придавали су јој светост. Веровали су да су пчеле пореклом повезане са Богом, да имају способност да уједињују људе и да их учине духовно сродним. „То духовно сродство, засновано на заједничкој својини над пчелама, опажа се као свето, које је дато од самог Бога.“ (СМЕР, 458) У роману су пчеле у истом рангу са иконама и боголужбеним књигама: „Молимо ти се, Господе, Христосе и Богородице, не дајте да се у ништило разнесу цркве, реликвије, иконе, свете књиге и жичке пчеле што праше речи Срба!“ (69)

Пчеле сакупљају речи и српскословенска писмена и слећу на Свето четворојеванђеље као на цвет. Свето писмо, уз иконе и литургију, представља суштину православља за Горана Петровића, а опет, гледано из перспективе наше теме, то је оно што чини базу српсковизантијске традиције. У литургији Источног обреда Јеванђеље не учествује само кроз читање, него као реликвија – књига. Верници је целивају, свешетник је кади и њоме благосиља паству. Свето писмо је „словесна икона Христовог јављања“, која описује његово преузимање обличја човека и његово васкрсење. (Шмеман, 2009: 55)

У поетици Горана Петровића речи су перцепиране као крхке мисаоне творевине, које могу да трају вечно, уколико се њима 'рукује' на адекватан начин. Када Сава Немањић сретне слепог старца у Никеји добиће савет да пази на речи, јер

иако је „и најкраћа реч дужа од људског века“ лако ће се умрсити и покидати (ОЦСС, 22). Реч као идеја, логос, у православној теологији добила је култ светости. Она је „узвишена“, али и „двосмислена“ (Шмеман, 2009: 114), па мора да прође кроз „ослобођење, егзорцизам, очишћење од лажи која ју је изнутра изопачила“ (114-115). Реч је пала кад и читав свет и ту је доживела девијацију – помоћу речи у свету се настанило зло, са својим представником у ђаволу. Суштина двосмислености је у томе да је реч остала иста „споља“, а „изнутра“ је добила нова, лажна значења. Ђаво није у стању да ствара нове речи, које би само њему и његовом систему служиле, као што нема моћ ни да створи нов свет. „Сва лаж и сва снага његове лажи се састоји у (вештини) да **исте** речи учине речима о (нечем) **другом**. Он их је узурпирао и претворио у оруђе зла.“ (114-115)

### 3. 1. Прича

Прича је изједначена са егзистенцијом, наш живот је оно што се о нама прича, каже се у *Опсади цркве Светог Спаса* (43). Постоји и отелотворује се само оно што је изговорено, јесте старо народно веровање, па се због њега Ђаво назива Нечастиви и Непоменик, како се не би призвао. Такво схватање приче и причања инкорпорирано је у роман: Жича је пропала јер није било ниједне приче која би говорила супротно. (ОЦСС, 281-282) Без обзира на Петровићеву антиципацију извесних постмодерних поступака, његов однос према литератури је традиционалан. Иако можемо гворити о његовом приповедању као „интертекстуалном истраживању“ (Јерков, 1992: 58), овде нема причања ради саме приче, нема приповести која би се могла назвати „још једним наративним захватом у бескрају текстуалности“ (59). Све Петровићеве приче представљају заокружене, целовите наративе, који су складно организовани у роман.

Вредност приче је у томе што она усваја особине онога ко је шири. Она је убојито средство, али и моћна заштита. Прича не познаје време за одмор, она је непрестано жива и активна. Приче колају и бодре слушаоце, али и људе који их

преносе. Они у приповедању проживљавају то о чему говоре, и што више буду понављали своју лаж, то ће пре она постати истина.

Прича је живот, бивство. Горан Петровић у свом роману језик изједначава са идентитетом српског народа. Реч за њега није знак неког појма, већ појам сам. Она је "лабиринт" у који зло не може лако да продре. Читава *Onsada* читаоцу се може учинити попут обимне и певљиве бајалице. Радослав Петковић такође ставља знак једнакости између приче, живота и града. Они се не могу раздвојити. Цариград је бесмртан само у причи. А како је град/ утврђење изједначен са причом/ литературом у поетикама тројице савремених писаца – Павића, Петровића и Петковића, намеће се закључак да се у приповест, као у склониште, човек може сакрити. Ђаво, Андрија Скадранин, у складу са својом природом, сумња у такву моћ приче (ОЦСС, 198), а писац у речима божијег човека Блашка назначавача пут којим ће ићи други његов роман – *Ситничарница* „*Код срећне руке*“ (2000) – рајски вртови као заклон од лошег времена.

Личност краља Милутина не би требало анализирати изван контекста приповести о његовим славним подвизима. Милутин је оно што приче о њему казују – приче су, дакле, старије од краљевих подвига. Поново можемо уочити Библију као подтекст: „У почетку бјеше ријеч, и ријеч бјеше у Бога, и Бог бјеше ријеч. Она бјеше у почетку у Бога. Све је кроз њу постало, и без ње ништа није постало што је постало. У њој бјеше живот, и живот бјеше видјело људима. И видјело се се свијетли у тами, и тама га не обузе.“ (Јеванђеље по Јовану, 1. 1-5) што Петровић на креативан начин преводи у ткиво сопственог текста: „Ништа није тек онако, све је саставак неке приче / Ништа на овоме свету није постојало, нити ће икада озбиљно постојати, а да претходно није подробно исприповедано. Од растворене речи – би светлост. И дани у књизи беху забележени, када их још није било ниједног. Три су беседе таман толике ширине – Свод, Вода и Копно.“ (ОЦСС, 222)

Заузети место у причи значи задобити бесмртност. (ОЦСС, 346) Зато ваља имати добру причу, упозорава Данило II у роману. Да се самодржац Милутин није

сувише хвалисао и разметао пред Грцима, не би закаснио да одбрани Жичу – прича о томе није постојала.<sup>28</sup> Да би се губитак надокнадио „потребито (је) да неколико поколења на добро дела.“ (ОЦСС, 280) Поново се истиче значај неговања хришћанских врлина – живети у духу православља значи обезбедити бољу будућност онима који долазе, а себи небески живот.

За приче о Милутину је био задужен паж „малог имена“. Он их је састављао, сакупљао и чувао. Личност Данила II сасвим је у знаку средњовековног топоса скромности. Он за себе каже: „Моје име је мало. И да га чујеш, не би га упамтио. Положај мој је незнатан. И да ме видиш, не би ме приметио.“ (ОЦСС, 273) На подтексту *Житија краља Милутина*, у коме је биограф прилично оскудно спрам очекивања савременог читаоца изнео свој однос са владаром – „Јер његовом доброподатљивом руком храњен сам био од младости моје, па ми грешноме није лако да оставим толике његове милости и љубазне поуке према мојој грешности.“ (Данило II, 1935: 79) – Петровић је маестрално средњовековног хагиографа преобратио у свезнајућег творца литерарног света: „У реч знам где је и какво је шта. Памтим свако иже, јери и свако јат.“ (ОЦСС, 275)

Иако је читав роман исприповедан у трећем лицу, на местима где је потребно да проговори лик Данила II, он преузима улогу фокализатора и настаје прелаз у прво лице. Писац оваквим аутопоетичким поступком подиже приповедача на виши ниво и даје му ауторитет и 'власт' на наративом, чији је и сам део. Слично поступа и Павић у *Хазарском речнику*, с тим што ту једино троје главних јунака двадестовековног временско-тематског слоја романа, Исајло Сук, Дорота Шулц и Муавија, преузимају на по једном месту у роману улогу фокализатора.

---

<sup>28</sup> Милутин је причу о одбрани Жиче изгубио на гозби коју је приредио за госте из Византије, који су дошли у посету поводом његове женидбе са принцем Симонидом Палеолог. У историјским изворима је забележено да је Теодор Метохит, угледни цариградски мислилац и царев посланик, био импресиониран гозбом на Милутиновом двору. (Радић, 2011: 98)

#### 4. Постмодернистичка сумња у знање

Иако многе одлике романа *Опсада цркве Светог Спаса* иду у прилог тврдњи да дело не поседује постмодернистичку оријентацију, упадљива је постмодернистичка сумња да се било шта поуздано може сазнати и да постоји само једна истина и само једна стварност. Према Лајбницевој теорији могућих светова, ти могући светови успевају да заживе тако што бивају „откривени“. Лајбниц је сматрао да сви могући светови имају „трансценденталну егзистенцију“, односно да су плод Божије промисли. Песнику ови светови постају доступни захваљујући снази своје имагинације. (Долежел (б), 1997: 78) Пре појаве Горана Петровића на српској књижевној сцени, Милорад Павић је истакао постојање двеју стварности на Балкану: византијска и наша стварност. Код Павића имамо 'духове прошлости', и то прошлости коју смо заборавили, јер смо заборавили свој стари књижевни језик – прво српкословески, па словеносрпски.

Механик Ариф, зналац свих мера на свету, опомиње да не постоје две једнаке стварности и да је свака од њих само још један привид, као у Пекићевом моту за приповетку „Мегалос Масторас“: „Од свих савршених привида, можеш се колико-толико поуздати само у своја чула!“ (ОЦСС, 134) Постмодернистичка потреба за преиспитивањем сазнања прожима читав роман: „Прашина, трунке, лишће, гранчице, некакво ништа, све што је бугарска и куманска војска у силном походу нанела, завршило је седам векова даље, посред нечије умишљености да су знања коначна, а времена омеђена.“ (60) Међутим, поетика постмодернизма је делимично модификована и подређена Петровићевој поетици у којој су једна стварност и једна истина неприкосновене и не подлежу проблематизацији. То су хришћанска врлина и Божија мудрост.

Горан Петровић употребљава мотив две стварности, које напоредо постоје, као средство критике политичког режима деведесетих година у Србији. Једна стварност је оно у шта власт уверава народ да је истина, а друга је она која је заиста стварна и истинита. Та прва, 'лажна' стварност састоји се из непотпуних прича, из



којих се не може никако изаћи, само се све дубље и дубље залази у лавиринт. (ОЦСС, 235) Тиме је аутор поновио своје становиште о строгој подели света на Божији део, уређени космос, и ђаволов део, хаотични лавиринт.

Дијалог са Пекићем остварен је у критичком посматрању историје:

„У почетку, док су причали прве звезде, прве капи, прво зрнење, прве људе, док их је држала младост, далеко пре раскола, приповедачи су пажљиво бирали своје повести (...). Низ време, пошто су изумели добар део неопходног, све више су мислили само на себе, све више су измишљали искључиво зато да продуже сопствено битисање. Са старосћу губећи осећања, осим оног за голи опстанак, нису више ни волели, ни мрзели, само су жудно настојали да сачине историју, по могућству што већу, ма шта она значила за друге./ Сасвим се разложно сумњиче да су баш они приметили прва братоубиства. Вероватно је да им се Свет причинио малим, па су халапљиво почели да се шире (...). Убрзо су стотине и хиљаде гинуле у каквом боју, започетом само стога да би неки приповедач задобио положај властелина историје (...). / Обични људи предани говору, малени дијаци посвећени писању (...) доспевали су тек до неке рубне приче (...). У свим осталим приликама они су протеривани, њихове мале повести су проглашаване апокрифним, подмукло прећуткиване, поткрадане, отимане за неке важне догађаје, а не тако ретко и спаљиване.“ (224)

Постмодернитичка сумња у историјски документ код Петровића је дефинисана као „прећуткивање имена“ (ОЦСС, 221), односно људских судбина, јер писац поистовећује име и судбину човека који своје име носи као своје значење. Пекић наводи да „велики датуми повести“ показују склоност да „закриле мале“, иако управо од њих зависе. (Н. Ј. 11) Зато он бира најсумњивију и најнеобичнију причу о Мегалосу Масторасу, да баш њу исприповеда. Пекићева „истина историје“ своди се на „историју истине, на истраживање и предочавање докумената“ (Јерков, 1996: 80) Горан Петровић није по свом уметничком сензибилитету Пекићу сродан писац, али по питању одабира фантастичне приче о уздизању Жиче у небеса и приповедања

„историје истине“ и документарности може се извести одређена паралела. Компаративно истраживање историје у делима Борислава Пекића и Горана Петровића могло би дати оригиналне резултате.

## 5. Манастирско добро под опсадом

Манастир Жича је, у складу са поетиком средњовековних хагиографија, представљен као заштићен, свети простор у коме свега има у изобиљу. Манастир није означен као сакрални локус само у свету фикције, он је место сабрања у Господу, дакле, има своју теолошку функцију, прва српска архиепископија, гледано из перспективе историје, у манастиру се током читавог средњег века преписују књиге и сликају иконе, према томе, Жича је и расадник и чувар српсковизантијске традиције и културе. У оквиру теме опсаде Жиче, налази се и тема опсаде Цариграда 1204. године, за време Четвртог крсташког рата, када је град сасвим разорен и опљачкан. Тема опсаде Цариграда (ОЦСС, 212-216) је још једна додирна тачка у низу са Петковићевим романом. „Чак и Сарацени су милосрдни и благи у поређењу са овим људима који носе на раменима Христов крст!“ изговара византијски хроничар Никита. (ОЦСС, 219) У Петковићевом роману, такође Византинац, Лука Нотарас, изјављује да ће радије у Цариграду дочекати султанов турбан него папску тијару. Овакви коментари, из перспективе историчара научно поуздани, што у времену постмодернизма не би смело да представља чињеницу од значаја, важни су, јер их ниједан аутор не преоблематизује. Критика опсаде и срамног понашања крсташа у Цариграду наглашава осуду односа који је Запад имао према Византији. Цариград је у српској прози с краја XX и XXI столећа изједначен са умом: „... И опет нестао у заплету својих мисли и улица Цариграда...“ (ОЦСС, 270)

Треба напоменути да се у Византији град, а посебно Цариград, сматрао једном црквеном целином. У њу су спадали сви православни храмови и светитељи којима су били посвећени. (Шмеман, 2009: 40) У Византији су честе биле литије кроз град, од Свете Софије до цркве неког одређеног свеца. (41)

У долини реке Ибра налазио се град Маглич који је подигнут као град заштитник. „Ти градови подизани су и на великим раскрсницама, а такви су били град Сталаћ, град Ждрело, град Жрнов и многи други.“ (Радић, 2011: 38) Тему гарад под опсадом истраживали смо у оквиру анализе дела Радослава Петковића.

#### 6. Крсташка опсада Цариграда 1204.

Ова тема је заступљена код све четворице писаца, а највећу пажњу јој посвећују Горан Петровић и Радослав Петковић. Приликом њене литерарне обраде сви аутори су се држали историјских чињеница и историјске податке су верно преносили у властите текстове, без постмодернистичког фабулирања и преиспитивања.

„Четврти крсташки рат и латинско освајање Цариграда био је један од најважнијих и најспектакуларнијих догађаја у историји Средњег века, и у исто време највећа траума византијског друштва у његовој дугој повести. Нићифор Григора са хладне временске удаљености од једног и по столећа пише како се тада Византијско царство попут теретне лађе у олуји разбило на мноштво мањих делова.“ (Радић, 2000: 30)

Рат који је требало да води ослобођењу хришћанских територија од Сарацена, парадоксално се претворио у један од најсрамнијих историјских догађаја. Острогорски објашњава да је такав развој ситуације био сасвим очекиван с обзиром на дугогодишњи антагонизам између католичког и православног света и да је идеја о упаду у Цариград зачета у ранијим крсташким походима. (Острогорски, 1996: 388) Због финансијских проблема крсташи освајају Задар и са млетачким дуждом, Енриком Дандолом, крећу на Цариград. Горан Петровић се прилично чврсто држи историјских чињеница и веродостојно описује односе између крсташа, предвођених Бонифацијем Монфератским и Дандолом, и византијског претендента на престо, Алексија III Анђела. Принц је обећавао Латинима свакојака блага и склапање

црквене уније, да би на крају изгубио и престо и живот. (389-390) О општој пљачки Цариграда и разним свирепостима које су крсташи чинили житељима престонице можда најбоље описују речи Никите Хонијата, са којима смо се већ срели у роману *Опсада цркве Светог Спаса*: „Чак и Сарацени су милосрдни и благи у поређењу са овим људима који носе на раменима Христов крст.“ (391)

Ниједан јунак Петровићевог романа није толико изврђаван пишчевом посмеху, чак заједљивости, као „крсташка компанија“ на челу са маркгрофом Бонифачијем Монфератским и грофом Балдуином Фландријским<sup>29</sup>. Подсредством ових ликова он се изругује западњачкој, католичкој цивилизацији и најстроже критикује опсаду и пљачку која је после опсаде уследила, затим бахатост и скрнављење светих цариградских реликвија. Писац се ослања на српску народну традицију која Латине назива „старим варалицама“. Највећа варалица је млетачки дужд, а барони су грамзиви и властољубиви. Њихова војничка слава се не да опевати, јер је лажна и основана на договору са Енриком Дандолом, дакле, на архетипском уговору са ђаволом: „Зар поезија може да буде и дивно ткана копрена на наказном лицу каквог историјског догађаја?“ (ОЦСС, 270) Крсташи нису успели да завладају Византијом, јер су их помеле међусобне препирке, сплетке, претеране и неосноване самохвале.

## Радослав Петковић

Бавили смо се на првом месту делима која директно обрађују византијске теме и мотиве: збирка есеја *Византијски Интернет* (2007) и роман *Савршено сећање на смрт* (2009), а затим и Петровићевим ранијим приповедним остварењем збирко приповедака *Извештај о куги* (1989).

---

<sup>29</sup> Занимљиво је Петровићево фабулирање – Балдуин Фландријски је био учесник Првог крсташког рата, а не Четвртог.

## 1. Византијски хронотоп

У збирци есеја *Византијски Интернет*<sup>30</sup> Радослав Петковић је настојао да стави на пробу утврђена знања о Византији. Много више у улози историчара него писца, Петковић одабира теме које сматра захвалним за проблематизацију (термине Византија и Византинац, који су самим Византинцима били непознати, порекло и судбине одређених василеуса и василиса, фаталних владарки, евнуси и њихова улога у Царству, византијска наука и технологија, хронике византијских историчара и списи историчара из западне Европе). Његово познавање историје Византије је изванредно, а ова збирка има функцију својеврсне припреме и сакупљања грађе за роман *Савршено сећање на смрт*<sup>31</sup>.

Име Византија потиче од древног града Византа, који је Септимије Север разорио у II веку. Аутор опомиње да употребом назива Византија, Римско царство везујемо за његову паганску прошлост, „подвлачећи тако тврдњу да се истинско римско хришћанско наслеђе налази у Риму – и тамо где га Рим пренесе“ (В. И. 21). Оваква проблематизација једне наизглед јасне и дефинитивне теме је постмодернистичка, па Радослава Петковића можемо прогласити „мајстором“ преиспитивања и превредновања.

Иако код Петковића немамо павићевско „пренапрегнуто време“, нити можемо наићи на просторвреме, о чему је већ било речи, писац, као и друга двојица, учестало прекида наратив, мења фокализатора, смењује бројне ретроспекције. Међутим, као и Милорад Павић, подробно обавештава читаоца о тачној години по старом и новом хришћанском и исламском календару. Тиме се постиже веродостојност приповести.

Писац истиче занимљивост да у српском језику постоји потреба да се направи разлика између паганског и хришћанског римског царства, па становнике првог називамо Риљанима, а другог царства Ромејима. Назив Грци потиче из латинског језика и имао је погрдну конотацију. У XV веку Византинци имају потребу да се

---

<sup>30</sup> У даљем тексту обележен – В. И.

<sup>31</sup> У даљем тексту обележен - ССНС.

декларишу као Хелени. (В. И. 23-24) Такође, у српској сложеници *Цариград* стоји перцепција града – седишта хришћанског Цара. (25) Петковић предност даје имену Константинополис, како су га називали свети Сава и Гаврил Стефановић Венцловић. (27)

Из пишчеве перспективе чак ни име Мајке свих цркава – Свете Софије није адекватно. Правилно би било рећи Света Мудрост, што, међутим, хришћанима може звучати јеретички, напомиње Радослав Петковић. (29) У роману *Савршено сећање на смрт* он се придржава термина Константинополис или Константинов град и Пресвета Мудрост, јер их после студиозног изучавања сматра најпримеренијим, најближим истинитом стању ствари и свести једног Византинца.

#### 1. 1. Византинци

Византинац, *homo byzantinus*, живео је „усамљенички, еретемски живот слободан од било каквих социјалних односа.“ (В. И. 115) Византијско друштво одликује се „индивидуализмом без слободе“. (115) Петковић усваја Кекавменосово схватање приватног живота једног становника Византије, па ће по том узору обликовати Филариона, јунака романа *Савршено сећање на смрт*.

Петковић Византинце назива „народом сањача“ (ССНС, 13). Поред чињенице да су људи у средњем веку радо „ловили“ и тумачили снове, ова карактеристика сведочи и о потреби једног народа да се с радошћу сећа славне прошлости и да из сурове реалности бежи у свет маште и сна. Главни јунак романа, Филарион, говори у име свог народа: „... А нама је преостало само да замишљамо, сањамо; да стварамо слике, лелујаве и непоуздане, као што су оне у сновима...“ (13)

„Принцип економије“ (В. И. 68) је тема, такође, захвална за проблематизацију. Петковић се њом бави и у роману. Економија или икономија<sup>32</sup> је начин да се религија у пракси, дакле у свакодневном животу, релативизује. Аутор је дефинише као „згодно оправдање за врло различите поступке.“ Основу за то Византинци су нашли у Старом завету. (69)

Прича о царици Теофано и Нићифору Фоки интригира Петковића исто колико и повест о Јустинијану и Теодори. Ради се о проблематичним примерима – царице су на престо долазиле из најнижих слојева. Ту је и романескни случај Нићифора Фоке – побожног војника који се супротставља цркви и жени се раније већ удаваном царицом, да би напослетку био брутално убијен. (В. И.100-102) Наравно, неизоставно је и питање евнуха – чему су заправо служили, јесу ли били неопходни, колико су моћи држали у рукама и сл. (122) Морамо приметити да без обзира на то колико је питање евнуха изазовно за аутора, оно није заузело никакво место које би се могло назвати кључним или значајним у роману *Савршено сећање на смрт*. Евнуси су понегде споменути само узгред, више да би допринели веродостојности дела.

Петковић је покушао, а ми ћемо покушати да покажемо како је у томе успео, да сруши „мит о декаденцији“ Византије (В. И. 29). Многи историчари из западне Европе имају склоност да Византију проучавају као декадентно доба, празан ход између два златна доба: антике и ренесансе. Аутор преиспитује тврдње Едварда Гибона, Јозефа Де Местра, Ханса Георга Бека, чак се дотиче и славног и поштованог српског историчара Владимира Ћоровића. (31-34) Потребно је „извући се“ из свог времена и својих назора и схватања и сагледати ствари, онолико колико је могуће, без икаквих предубеђења и предрасуда, *a priori*.

„... Путника кроз време, који би био искрцан из времеплова пре хиљаду година, после уводног разговора о варварима (...), чекала би (...) разна изненађења. Открио би хришћанску Турску и муслиманску Сицилију, али и

---

<sup>32</sup> Термин економија или икономија има три значења: а) одговорно вођење домаћинства; б) Божански план да човек буде спасен, захваљујући Исусу Христу Спаситељу; в) византијско политичко начело које је дозвољавало да се у ванредним ситуацијама канон протумачи „арбитарно“ (Радић, 2008: 284)

већи део Шпаније; Италију подељену између Византинаца и Светог Римског Царства. (...) / Тај потпуно друкчији, тај страни свет постојао је пре хиљаду година; Византија је толико трајала. (...) Али, чак и ако изоставимо технолошку револуцију, остаје да свет пре хиљаду година не познаје ни турска освајања, ни пуну драму црквеног раскола (...); на Западу за Платона једва да су чули, а Париз је мали град у којем катедрала Notre Dame чека да јој се постави темељи. Ако се изузме Рим на Западу – који је и даље само сенка своје славне прошлости – једини прави град је Источни Рим, Константинополис. (...) / (...) Свет у којем је она (Византија) трајала нипошто није био непомичан и непроменљив...“ (В. И. 36-38)

Византијска историја само делује „статично“, то је заправо јако сложена и „динамична“ историја. (40) Чак и скептични проучаваци Византије и њене историје и културе, који јој замерају конзервативизам<sup>33</sup>, слажу се да не може бити речи о једноличном, нетолерантном и затвореном систему. „Једна од опасности приликом бављења Византијом је у томе да у њој видимо монолит, масиван комплекс најуже повезаних и испреплетених установа, традиција и представа...“, упозорава Ханс Георг Бек (1998: 367).

Значајни Византинци на пољу хуманистичких наука били су: Теодор Метохит, Нићифор Григора, Георгије Пахимер, Максим Плануд, Михајло Хонијат. Аутор помиње Симеона Новог Богослова, и то у контексту критике свештенства (96) и питања евнуха (126). Међу владарима интелектуалцима истичу се: Константин Порфирогенит, Теодор II Ласкарис, Јован VI Кантакузин („теолог исихастичког усмерења и врстан историчар“ (137)), Манојло II Палеолог, Алексеј Комнин и његов брат Исак Севастократор и многи други.

Грешка је замишљати Византинце као становнике средњовековне државе који се стриктно држе прописа и норми. Петковић доноси извод из савременог

---

<sup>33</sup> Х. Г. Бек: *Византијски миленијум*, поглавље „Теологија“, стр. 211.



туристичког водича који нуди посетиоцима острва Лезбоса присуствовање паганским ритуалима и коментарише:

„Овакви обичаји стижу у модерну Грчку равно из паганске Грчке и неразумно је претпостављати да су могли заобићи Византију. Уосталом, многи подаци нам говоре да је средњовековно Хришћанство било много живописније од савременог; строгост, очишћеност хришћанске службе коју често нетачно повезујемо са сликом Средњег века јесте, заправо, каснија слика, формирана тек након Реформације, протестантске али и католичке. Обе су разним, често и заобилазним путевима, утицале и на Православну цркву.“ (В. И. 138)

Формирати слику о византијској религиозности на основу списка учених богослова и отаца цркве, погрешно је, напомиње аутор. Наравно то не значи да њихови списи нису веродостојни, већ да тако добијена слика о Византији једноставно није потпуна. То је простор за литерарну имагинацију и постмодернистичку игру.

Византија није била национална држава. (157) Византинци су се декларисали као Римљани и хришћани. Плитон је то замерао (160) и тврдио за себе да је Хелен, што и код царева постаје обичај тек када се Византијско царство приближило свом крају. У бољим временима, бити Хелен значило је бити паганин и није имало позитивне конотације. Петковић констатује да је „национално“ Византији недостајало на њеном заласку. (168)

## 1. 2. Радња романа *Савршено сећање на смрт*

Радња романа *Савршено сећање на смрт* је важна у контексту византијског хронотопа, јер је главна тема дела опсада Цариграда из 1422. и 1453. године и пропаст Царства. Ова велика епска тема је разорена изнутра преиспитивањем историјских чињеница. Поставља се питање да ли постмодерни аутор протерује историју из романа, да ли је „декреира“ (Хачион, 1996: 165) и на који начин са њом поступа ако пожели да је постави у своје дело.

Радња романа је смештена у Византијско царство у XV веку. Главни јунак, монах Филарион, као дечак учествује у одбрани Константинопоља 1422. године. Поред тога што је допринео победи хришћана својим стреличарским умећем, он је у друштву тројице вршњака спроводио тајне магијске обреде. Истина убрзо излази на видело и дечаци су морали да буду кажњени. Филарион је постао калуђер у Морејској деспотовини, која још одолева турским нападима. У то време у Мистри живи неоплатоничар Плитон, па Филарион постаје његов ученик. Упознаје друге заљубљенике у филозофију – Диогенеса, Зое, Кутбудина, Јована Аргиропулоса. Кроз разговоре са Плитоном и његовим ученицима, Филарион настоји да схвати колико је магијски обред, који му је променио живот, заправо био делотворан, затим, шта је права вера и треба ли Византија да уђе у Унију са католицима. На тај начин он покушава да разуме себе и сопствене моћи, али и преиспитује филозофске и животне ставове.

Историјски оквири *Савршеног сећања на смрт* се односе на догађаје који се збивају у периоду од поменуте 1422. године до саме пропасти града 1453. и остатка Царства неколико година касније. Многобројне ретроспекције залазе дубље у прошлост, у време Ане Комнине или цара Ираклија. Аутор сажима, згушњава, али и разређује наративно време у складу са фабулом. Његов циљ је да „фалсификује“ живот, да створи илузију стварности. Догађаји се преплићу, наративни ток се креће напред и назад. Постмодерни аутор не тежи да веродостојно представи одређене историјске догађаје, већ да сведочи о њима на нов начин.

### 1. 3. Аналогије и везе са другим писцима

Једно од многобројних питања које Петковић поставља у *Византијском Интернету* и *Савршеном сећању на смрт* је: „Да ли је бољи (...) живот у општежићу, како је говорио свети Василиј, или пустињачки живот?“ (В. И. 172) И Милорад Павић и Радослав Петковић, упркос својој делатности, показују нескривене симпатије према усменој, „живој“ речи. У Византијском Интернету наилазимо на

поглавље „Критика писма“ (181-182) у коме писац износи легенду о египатском богу Тоту, који је измислио писмо<sup>34</sup>. Критикујући вештину писања, египатски краљ Тамус је рекао: „Ако се људи овоме науче, заборављање ће се зачети у њиховим душама; престаће да вежбају памћење јер ће се поуздати у записано и неће се више присећати тако што призивају ствари из себе самих већ ће то чинити помоћу спољних знакова. Оно што си ти открио је упутство не за сећање, већ за подсећање.“ (181) Писмо се у даљем тексту назива привидом, због којег ће људи мислити да знају много, а неће знати ништа, имаће само привид мудрости. (182) Радослав Петковић је, попут Павића, идиоритмик, јер се залаже за усмену, „топлу“ реч, насупрот писаној речи општежитеља.

Античка вештина памћења, популарна у средњем веку код интелектуалаца и трговаца, мнемотехника, појављује се у Павићевом роману *Унутрашња страна ветра* (42-43), самим тим и у приповеци „Борба петлова“, и у Петковићевом *Свршеном сећању на смрт* (508). Јунак Петковићевог романа, Сигисмундо Малатеста, владар Риминија, савладава Плитоново учење захваљујући мнемотехници. Филарион га саветује да знање схвати као здање, пагански храм, кроз који ће се кретати од улазних врата до тајанствених саркофага. Мнемотехника је уско везана са хришћанском религијом, јер се хришћанство средњовековног човека базира на традицији и памћењу. (Ле Гоф, 2007: 36) У складу с тим, Павићев јунак Леандер, који гради највишу београдску кулу, поседује две посебне вештине: да гради на византијски начин, са скелама унутар грађевине и да памти као да гради. На примерима Цицеронових и Демостенових говора, руски учитељ Максим Суворов га је научио да је провера наученог текста исто што и шетња кроз здање са бројним просторијама, прозорима, светларницима и пушкарницама. (УСВ, 42-43)<sup>35</sup> Ослањање на Павића видљиво је и у увођењу Гаврила Стефановића Венцловића у приповест („Призори из петстогодишњег рата“, *Извештај о куги*). Структура средњи

<sup>34</sup> Легенду је Петковић преузео из Платоновог дијалога.

<sup>35</sup> Интересантан је однос према знању Петковића и Павића. Код Петковића је најтананије знање у тајанственом саркофагу, мистично и скоро недодирљиво и никад до краја разумљиво, док су то код Павића прозори, мањи или већи, али у сваком случају смернице и јасни показатељи да је суштинско знање доступно сваком ко га посматра на прави начин.

век – време барока – двадесети век из *Хазарског речника*, у извесном смислу је реализована и код Петковића у два његова дела: роман *Судбине и коментари*, где се радња одвија у XVIII и XX веку, и роман *Савршено сећање на смрт*, у коме јунаци из позног средњег века нехотице успостављају везу са Вилијемом Батлером Јејтсом, песником с почетка XX века.

Везе са Гораном Петровићем су тематолошке и мотивске. Осим теме опсаде, крсташких ратова и мотива реликвија, аналогна је и тема славе ратника и војсковођа: Петровићев краљ Милутин и Петковићев генерал, један од јунака приповетке „Призори из петстогодишњег рата“, баве се задобијањем овоземаљске славе као вешти и храбри борци.

Приликом упоредног проучавања приповедака Борислава Пекића и Радослава Петковића, намеће се занимљива коинциденција: збирке *Нови Јерусалим* и *Извештај о куги* су објављене исте године – 1989. Приповести су на исти начин уланчане унутар збирке, најчешће преко мотива (код Пекића то може бити мачка на прозору или вретено, код Петковића легенда о судбини мртвих у подземљу испод мистериозног града, универзитет у Падови или период од пет стотина година). Обе збирке се баве темама рата, страдања, стварања, односно градитељства, и на врло сличан начин прелазе од епских, историјских тема ка футуристичким прозним захватима инспирисаних стрипом о Флешу Гордону и доктору Заркову или Солжењициновим Гулагом. У Пекићевој збирци мотив Новог Јерусалима прожима сваку приповетку, на првом месту због цитата из Откривења Јовановог, који је мото читаве збирке. Код Петковића мото из Откривења уводи само последњу приповест, али је код обојице Апокалипса доживљена и реализована на сличан, постмодернистички, деконструишући начин. Оба дела говоре о мајсторима – градитељима, професионалцима у свом послу, чија дела живе „сопственим животом“ (Петковић, 1989: 48). Као и кир Думетриос, и градитељ вешала темељно бира дрво за обраду, свако му је до танчина познато и он тачно зна како се који материјал понаша. У оба дела стварање је мистификовано. Поистовећивање, заправо стапање јунака са предметом који га маркира (Пекић) или са сопственим позивом (Петковић), као што

ће бити случај са лекаром који је прво лечио кугу, затим је открио код себе дар предвиђања, да би напослетку и сам поверовао да он шири и преноси заразу. На тај начин се може успоставити аналогија и са црним господином из Пекићеве приче „Мегалос Масторас и његово дело, 1347“. Наша запажања могла би послужити за ново истзраживање везано за аналогије између *Новог Јерусалима* и *Извештаја о куги*. Настојали смо да укажемо на одређене куриозитете, али дубља и сложенија анализа је изостала, јер не би била у функцији наше теме.

#### 1. 4. Паганство и хришћанство

Петковић је изразито заинтересован за платоничарска учења, као и за она која су их иницирала и она која су их конзервирала до XV века. Већ у својим првим делима, каква је збирка приповедака *Извештај о куги*, аутор је назначио у ком ће се тематском „смеру“ кретати његова проза. У причи о Петру Влатковићу, мистериозном авантуристи и чаробњаку, аутор наводи да је јунак поседовао посебна знања захваљујући *Књизи о Еноху*, Халдејцима, Кабали и ауторима попут Заратустре, Хермеса Трисмегистоса, Питагоре, Платона, Плотина (1989: 67).

Иако се током свих векова постојања РOMEЈСКОГ царства мање или више бојажљиво читају антички философски и књижевни списи, чињеница да у XV веку један философ, Георгије Гемистос Плитон, о коме ће касније бити речи, пропагира повратак паганској многобожачкој вери, сведочи да паганство никада није напустило Византију и да је постојало паралелно са званичним хришћанством.<sup>36</sup> Антички богови су били „протерани“ у подручје демона, односно палих анђела, с тим што су стара божанства људима већ била позната, па су им се верници и даље обраћали и на њих „рачунали“ (Бек, 1998: 333-334). Тако су пагански богови наставили да постоје у свести Византинаца.

---

<sup>36</sup> Ако се узме у обзир колико је векова на територији Византије, мада се то може односити на било коју хришћанску државу и у наше време, хришћанство било званична религија, а колико миленијума је паганство на том месту постојало пре увођења монотеизма, сасвим је очекивано да се облици понашања везани за политеистичку културу не могу избећи или поништити. (указао проф. Радић)

У роману доминирају филозофске, заправо платоничарске и неоплатоничарске теме. Основна идеја дела почива на питагорејској метемпсихози, учењу да се душа сели из једног смртног тела у друго, у потрази за мудрошћу. У збирци *Византијски Интернет* срећемо одломак из расправе Михаила Псела<sup>37</sup> о Златном ланцу. Реч је, очигледно, о Зевсовом ланцу у *Савршеном сећању на смрт*, где се душе и њихови овоземаљски животи „уланчавају“ посредством реинкарнације – метемпсихозе. Пишчеве, као и Пселове, симпатије према паганској филозофској традицији су очигледне.

Поред неоплатоничарске струје, чији су носиоци у првом реду Гемистос Плитон са својом совом, Филарион и бројни филозофи који се често спомињу из идеолошких разлога, заступљене су и хришћанска, како православна са Генадијем Схоларијем, Луком Нотарасом, Јованом Аргиропулосом и тек споменути Марком Евгеником<sup>38</sup>, тако и католичка и исламска струја. Главни представник потоње је

---

<sup>37</sup> Михаил Псел се сматра најзначајнијим византијским мислиоцем, књижевником, научником и филозофом. Високо је ценио хеленску традицију и истицао њене прехришћанске елементе. За Псела су грчки филозофи „претече хришћанства, несвесни хришћани“ (Татакис, 2002: 320). Према његовом учењу истина се може спознати само умом. Овај рационализам је у Псelloвој философији спојен са хришћанством – Бог је узрок свега, па чак и природних катастрофа, али и поред њега, узочник је и природа. Све на свету има свој узорк, али човек није у стању да га снагом свога ума појми на адекватан начин. Псела је највише фасцинирао Платон од свих античких мислилаца: „... једино је он открио да се све не своди на умовање и доказ, он се уздигао до ума и коначно се зауставио на Једном.“ (321) Пселов најчувенији ученик је био Јован Итал, који је отишао много даље од свог учитеља. Итал придаје далеко већи значај паганској философији (322), због чега је и био оптужен за јерес.

<sup>38</sup> „Са Плитонем (XV век) се налазимо усред експанзије за носталгије за Хеладом и љубави за Платона.“ (Татакис, 2002: 322) Георгије Гемист Плитон је био научник и филозоф рођен у Цариграду, али је највећи део свог живота провео у Мистри, на Пелопонезу. Показивао је интересовања у областима историје, астрономије, граматике, географије, реторике и музиике. (249) За живота је написао два меморандума са циљем да реорганизује политички, економски и друштвени живот Византије. Један је поднео цару Манојлу, други деспоту Теодору II. У суштини, Плитон се залагао за општу национализацију – византијског, тј. хеленског духа, земље, војске, трговине и др. У основи оваквог схватања лежи идеја о Богу. За Гемиста Плитона Бог је један, „савршен, праведан и непокретан и извор је свих добара“ (323). Међутим, његов Бог није хришћански, већ нови, универзални Бог, који веома личи на врховна паганска божанства. Основу са такву философију, Плитон је нашао код Заратустре, Платона и новоплатоничара (од Порфирија преко Јамблиха до Прокла). (323) Зна се да је Плитон иза себе оставио још неке рукописе, између осталог и *Законе*, које је Генадије Схоларије, тј. патријарх Генадије, спалио, због јеретичког садржаја. (249) Плитон је написао и расправу о Платону и Аристотелу, где је примат дао првоме, и у томе су га подржали Јован Аргиропул и Висарион. Схоларије је био на страни Аристотела. (252) Он је сушта супротност Плитону у свему. (258) У теологији је био верни присталица Григорија Паламе и поштовалац Томе Аквинског. Сматрао је, као и Марко Ефески (Евгеник), да ће се нација спасити само под условом да се што чвршће веже за православље.

Кутбуди́н са својом камилом. Хришћански свет се преиспитује увођењем паганских и исламских мудраца.

Чињеница је да романиста донекле изводи стварне фигуре на сцену да би утемељио свет фикције. Роман је оптерећен књижевноисторијским и филозофским материјалом, а многи сегменти потпуно су подређени пищевој ерудицији. Он бира оне чињенице које одговарају поетици постмодернизма. Рецимо, кад год пред читаоца изведе Луку Нотараса неће пропустити да помене његову чувену реченицу да би у Цариграду радије видео турски турбан него папску тијару. Ова проблематична изјава одговара потреби аутора да јунаке помери ка маргини, да начини од њих ексцентрике, да пољуља утврђена правила мишљења. Опште, универзално и вечно бива замењено партикуларним, локалним и проблематичним. (Хачион, 1996: 173) Филарион и Зое су праве отворено специфичне, периферне фигуре, али пре него што се посветимо њима, ваља обратити пажњу на Георгија Гемистоса Плитона.

Овај филозоф је рођен у Константинопољу и ту је започео своје студије. Верује се да је изванредан део живота провео на муслиманском двору у Адријанаполису, где је срео Елисеја, мистериозног Јеврејина, који га је упознао са тајнама Заратустриног учења. Међутим, проучаваоци сматрају да су Михаил Псел и Плутарх више допринели формирању Плитонове филозофске мисли од Елисеја. (Татакис, 2002: 246-247) Псел је један од највећих средњовековних хришћанских мислилаца и, као такав, никако се није уклапао у Петковићеву концепцију разарања и злоупотребе постојећих канона. (У *Византијском Интернету* Псел се врло често помиње и цитира, писац јако добро познаје његов живот и дело и преиспитује његове наклоности према паганској философији. 44) Прави Гемистосов учитељ може бити само паганин, јеретик, егзотична фигура. Поред Питагоре, Прокла, Јамблиха, Хермеса Трисмегистоса и других претходника Платона и неоплатоничара, Плитон је био фасциниран „извесним моралним представама ислама“, па их је у свом учењу супротстављао „одговарајућим хришћанским вредностима“ (Бек, 1998: 392). На тај начин Георгије Гемистос Плитон испуњава све услове да постане прави

маргинализовани јунак постмодернистичког романа. Он је далеко од Псела који борави у „амбивалентној зони“, како каже Ханс Георг Бек, у којој имамо учењаке који задржавају своје хришћанство истовремено се одушевљавајући класичним античким формама. Његов екстремизам се остварује у залагању за рехабилитацију старе религије, „вере отаца“, како Петковићеви јунаци, Плитон и Филарион, воле да кажу.

Историјски филозоф Плитон је живео у Мистри и био ангажован у служби деспота Томе Палеолога. Иако је био утицајна личност, не може се поуздано тврдити да је обављао судске функције, нити да је био филозоф византијских принчева. (Татакис, 2002: 247) Петковић у роману фабулира и поставља Плитона на трон великог судије деспотовине. Сву историографску грађу коју је имао на располагању, сва сазнања о Плитону која је стекао, Радослав Петковић је сажео у другој половини поглавља „Од Псела до Плитона“ у *Византијском Интернету*. У тексту под називом „Коњи Светог Марка (2)“ у поменутој збирци, Петковић је забележио политичка и национална уверења свог будућег јунака. Према томе, закључујемо да је Плитон књижевни јунак формиран по угледу на свог историјског имењака. Линда Хачион сматра да све историјске личности у фикцији могу да коегзистирају са фикционалним личностима унутар контекста романа, јер у њему су они субјекти само по правилима фикције. (1996: 257) С једне стране, једино у шта нема сумње су имена јунака. С друге, имена су подложна променама као и све остале чињенице. (Абот, 2009: 241) Иако у роману *Савршено сећање на смрт* аутор скоро да не спомиње Псела (изузетак страна 51.), чињеница је да је он велики претеча Гемистоса Плитона. Михаил Псел, један од најистакнутијих интелектуалаца у Византији у XI веку, био је велики љубитељ Платона. (В. И. 83-87) Петковића интригира Пселов живот, а за његов мистериозни нестанак каже да оставља простора „литерарној имагинацији“ (В. И. 87).

Јунаке је потребно сместити у одређени хронотоп и овде је он условљен самом темом. Примећено је да постмодерни романи показују презир према стварном времену и простору. Места су имагинарна и неодређена, а временски дисконтинуитет



је нешто што се подразумева. (Солар, 2004: 347) Међутим, аутор има однос према времену и простору најприближнији односу реалиста XIX века. Он је подробно информисан како су средњовековни византијски градови изгледали, које реликвије су их штитиле, како су функционисали ратови и тога се не одриче. Постмодерна замагљеност, коју срећемо у Павићевом *Хазарском речнику*, потпуно изостаје. Његов хронотоп је најчвршћи и најпоузданији аспект романа. Читав свет *Савршеног сећања на смрт* је заснован на томе да Турци сасвим сигурно надиру и да је пропаст, како престонице тако и читаве државе, на прагу, да се све то дешава у XV веку, када у Мистри живи учитељ Плитон. Ове околности покрећу радњу романа. Оне представљају својеврсне „притешњености“ (Еко, 2002: 299). Потребно је јунака поставити у опседнути Константинополис, али он онда мора бити помакнут ближе маргини, па је због јереси прогнан у Мореју. Тамо се налази Гемистос и сасвим је очекивано да постане његов ученик. Воде се филозофске расправе, али и политичке дебате и на тај начин се историја сагледава из новог угла.

Збирка *Византијски Интернет*, која представља припрему за писање романа *Савршено сећање на смрт*, почиње и завршава се есејом „Коњи светог Марка“. Веза са истоименом Павићевом збирком приповедака је очигледна. Циљ овог запажања није да се установи ко и због чега од кога „преписује“, већ да се истакне занимљивост која је обојици аутора запала за око. Као што прашчаници светог Петра у *Опсади цркве Светог Спаса* одлучују које ће царство пасти а које ће доживети успон, тако се и славни Лисипови коњи „шетају“ од Византије до Венеције, одатле до Париза, па поново назад у Венецију, и одражавају велике смене на историјској светској сцени.

Платону је посвећен есеј „Платон или ђаво“ у *Византијском Интернету* (140). Учени Византинци су се делили на присталице Платоновог учења, и ризиковали да буду оптужени за јерес, попут Јована Итала, Пселовог следбеника, и на оне који су били окренути Аристотелу. Предност потоњег је била у томе што се његова философија није дотицала питања вере. (141) Управо је захваљујући Византији, Запад упознао Платонову философију – неплатоничари се у XV веку склањају од Турака у Венецију, Римини, Фиренцу и друге градове у Италији и ту одушевљавају

хуманисте. Са њима стижу и рукописи Платона и Хермеса Трисмегистоса. (142) Значајан је био и текст Псеудо-Дионисија, затим, Максима Исповедника (утицао на Јована Скота Еуригену), Јована Дамаскина (посебно га је ценио Тома Аквински), ту су и већ спомињани Гемистос Плитон и Схоларије. (143) Византија никада није прекинула везе са класичним наслеђем. Себе је сматрала, сасвим оправдано, логичним и природним наследником и настављачем античке културне традиције. У томе Петковић, али и бројни историчари и писци (разуме се и Пекић, Павић и Петровић), виде њену највећу заслугу.<sup>39</sup> Када су крсташи упали у Цариград 1204. године, уништили су огроман број античких рукописа. Захваљујући Михаилу Пселу, Платонова дела су сачувана. Петковић напомиње да је Пселов Платон „највећим делом неоплатониста, Платинов Платон“. (147) У *Византијском Интернету* срећемо занимљив и домишљат закључак да је византијска емиграција стигла у Италију „у прави час“ (171). „... Да су доспели неко столеће касније, у време схоластике и Томе

---

<sup>39</sup> Татакис посдећа да је „византијска мисао“ трајала дванаест векова. Дуго се веровало да је то један статичан и монотон период. Међутим, проучавања византијске цивилизације показују да то није тачно. То је цивилизација у непрестаном кретању, „обликовању“ и „преобликовању“, са „богатством варијација и нијанси“. „На хеленском Истоку не постоје векови тишине, већ дуги низ малих или великих учитеља – Црквених отаца или обичних анахорета или научника тога века – центара духовног живота у процвату, универзитета...“ (Татакис, 2002: 288) Дуго се сматрало да је величина византијске цивилизације у томе што је сачувала античку културну традицију, за снабдевање Западне мисли. Међутим, треба обратити пажњу на чињеницу да су Византинци *имали свест* о томе каква духовна блага чувају и преносе даље и да су се и сами тим благом служили. Они су умели да препознају вредност античке традиције, јер су је и сами поседовали. Свети Августин је читао Светог Григорија Назијанза и латински превод Плотина. Управо је Августиновој философској мисли дошло до успешног спајања хришћанског духа и платонизма, наравно, захваљујући поменутиим Византинцима. Овај драгоцен спој можемо срести и код кападокијских отаца, Василија Великог, Григорија Ниског и Григорија из Назијанза. Латински преводи Јована Дамаскина били су врло популарни и раширени на Западу. Византијску „мистичку спекулацију“ је пропагирао Јован Скот Ериугена. Он је преводио Псеудо-Дионисија Ареопагита и Максима Исповедника. Од XI века, са Михаилом Пселом и његовим ученицима, започиње философски покрет „који узима све већег учешћа у мудрости тога века, охрабрује чисто научна истраживања и усмерава се ка аутономији философске мисли“ (Татакис, 290). У XV веку тај покрет налази у Георгију Гемисту Плитону „свог најаутентичнијег представника“. Плитоново учење, уз помоћ његовог ученика Висариона, представља извор платонизма и италијанског хуманизма и ренесансе.

Важно је поменути да ни списи о монашкој духовности нису остали без одјека. *Лествица* Јована Климакуса из VI века, у латинском преводу, *Scala Paradisi*, а могла се касније наћи и на шпанском и француском језику, радо је читана на Западу. (290)

Татакис цитира Гелцера према коме би Арапи остали „безмало варвари“ без византијских утицаја. Они су у преводима читали Филопона и Јована Дамаскина, а познати је да је калиф Ал-Мамун био фасциниран Лавом Математичарем и тражио од цара Теофила дозволу да Лав предаје у Багдаду. (291) Вероватно најдубљи и најјачи утицај Византија је оставила на Словене: преобратила их је у хришћанство, пренела писменост и просвећеност, обликовала их и „била за њих велики покретач“ (291).

Аквинског, питање је какав би био њихов утицај. Овако су дошли у средину која је била радознала и спремна да их слуша, у средину која је трагала за решењима друкчијим од већ познатих.“ (171) Условно речено, ова констатација би могла да важи и за наше постмодернисте. Византија је четворици писаца којима се овде бавимо управо понудила један нови свет којим могу слободно крстарити и „склапати нове целине“ (175). Аналогија између света *Хазарског речника* и Византије посматране као сајбер простора у Петковићевом *Византијском Интернету* је јасна: „Византија нам тако често служи као ризница појмова које узимамо и потом их користимо у складу са сопственим схватањима.“ (175)

Византинци су јако добро познавали Хомера, његове епове и радо су их цитирали у свакој прилици. (128-129) *Илијада* је имала предност у односу на *Одисеју* и била је део обавезне лектуре. Пример је *Алексијада* Ане Комнине или *Хронографија* Михаила Псела (130-131).

Античка философска учења су у Византији често била поистовећивана са магијом, гетијом, враџбинама и јереси. Веровало се да у Цариграду, неколико деценија пред његов коначан пад, постоје тајна братства која су вршила тајанствене и „мрачне“ обреде „на којима су призивани пагански богови или Ђаво сам“ (ССНС, 82), мада се не може тврдити да је таква врста јереси била претерано раширена (Радић).

#### 1.4.1. Метемпсихоза

Питагорејско веровање да се душа после смрти сели у друго тело, такозвана реинкарнација, односно метемпсихоза, представља једну од главних тема дела. Наслов романа – *Савршено сећање на смрт* – асоцира на питагорин „круг неминовности“ (ССНС, 134), тј. на циклично протицање времена у којем људска душа селидбом из тела у тело испуњава „Зевсов ланац“ и остварује се у вечности као бесмртна. Једини који је сачувао „савршено сећање“ на свој прошли живот је

Георгије Гемистос. Он је успео да спозна Зевсов ланац, због чега се и прозвао Плитоном по повратку из Италије. Схватио је да је његова душа она „која путује и на свом путу мења само имена, чувајући при томе савршено сећање на смрт“ (400), од Платона, преко Плотина, до Плитона.<sup>40</sup> Бесмртношћу душе синови постају истовремено и своји сопствени очеви и дедови и омогућавају цикличност и условљеност судбине неким прошлим животом (440). Георгије Гемистос Плитон је једини спознао „ланац“ и постао „близак боговима“. Филарион тумачи његову дуговечност и изванредно здравље исправношћу учења. (472) Због сујете божанских сила морао се крити у Мистри, а због зависти људи његови списи су морали да буду спаљени. Затварање круга после његове смрти постигнуто је сликом Филарионовог заузимања Плитоновог гроба у тренуцима ратних сукоба са Турцима:

„... Те сам ја сада са војницима трчао уским улицама Мистре, где сам једном, заједно са Зое, трчао за Гемистосом који ће после постати Плитон. И сада сам, на неки начин, трчао за Плитоном, али је мало недостајало да му се одмах и придружим где год да је сада, у неким другим сферама, паклу или ништавилу...“ (510)

Када Филарион буде стигао у Италију, поново ће га чекати, као некад у младости, Диогенес. Ироничном опаском се јунак брани од неминовности времена и констатује да ће тешко „овај сусрет значити почетак новог круга...“ (514) и остаје запитан пред тајном смрти, у коју је проникао само учитељ Плитон.

Захваљујући недовољним историјским подацима о последњем византијском филозофу Плитону, постмодернистички аутор је на сјајан начин фабулирао и креирао јунака донекле и према сопственим филозофским уверењима.

Истакнути проучавалац поетике прозе, Вејн Бут, каже да се наративно време, које је иначе флуидно, „мора *скратити* како би се постигао интензитет, али романописац при скраћивању мора успешно применити *прикривање* како би очувао

---

<sup>40</sup> Речи *Гемист* и *Плитон* су синоними и значе пун, испуњен. (Радић) Приповедач у *Савршеном сећању на смрт* додаје: „као потпуно испуњење“ (434).

илузију реалности.“ (Бут, 1976: 59) Постмодерни писци, којима се овде бавимо, показали су изванредну вештину у повезивању различитих временских и просторних тачака, све са циљем да се на пробу ставе утврђени ослонци људске мисли – простор и време. Јунаци се повезују са својим прецима – у *Савршеном сећању на смрт* душе се селе из једног тела у друго, а у *Опсади цркве Светог Спаса* мајка главног јунака Богдана је византијска царица Филипа, друга жена цара Теодора Ласкариса, а отац соколар деспота Стефана Лазревића, и сами вековима удаљени једно од другог, а и Богдан од њих – он је учесник у догађајима двадесетог века.

Симболика броја у Питагорином тетрактису је у роману дата информативно, да „отежа“ и успори приповедање – реч је о фигури која „изражава суштину и тајно име Бога“ (ССНС, 135). Питагорин Бог је „број свих бројева, јер бројеви су основ свега, то јест све је од бројева сачињено, а они сами зависе од основног начела, дакле од Бога.“ (136) Овакво схватање о бројевима је преузео Платон, који учи „да је време слика вечности која се управља према закону броја“ (165).

## 1. 5. Јунаци

Главни јунак романа *Савршено сећање на смрт* је Филарион, калуђер-филозоф. Рођен у аристократској породици, Филарион (који ће се касније тако звати, како каже сам писац) учествује у првим борбама 1422. године. С обзиром на порекло и образовање (код Генадија Схоларија) чини се да јунак испуњава све услове за успешан живот и каријеру. Међутим, он је померен на руб, као ексцентрик. Од будућег војсковође постао је монах, и то за казну због магијских и јеретичких обреда.<sup>41</sup> Када се читалац „сусретне“ са Филарионом, на самом почетку романа, он ће већ бити маргиналац: „Филарион је такође знао да у том шапату и он има своје место; грешни калуђер који је побегао из Константинополиса да не би био спаљен као вреч

---

<sup>41</sup> У Византији је насилно замонашење било уобичајено, многи угледни житељи Константинопоља су били пострижени, мада никада нису напустили световне погледе на свет, као на пример, историчар Јован Зонара. (Бек, 1998: 266)

беше идеалан јунак овакве приче. Знао је да се и њега плаше – мање него Гемистоса, наравно – и знао је да га мрзе.“ (СНС, 10)

Филарион се није остварио као човек цркве. Замонашен је у цркви Светог Спаситеља у Хори, задужбини Теодора Метохита, великог љубитеља и познаваоца античке учености, што можемо тумачити као знамење онога што следи. Постао је Гемистосов ученик и тако његов идентитет остаје проблематичан до краја романа. Филарион и Зое живе историју, они су и сведоци и учесници, она условљава њихове одлуке и поступке, па чак и њихов физички изглед. Историја је кошмар из којег покушавају да се пробуде. (Хачион, 1996: 188) Филарион је калуђер-филозоф, двострука природа која станује у манастиру, а другује са мрачним силама. Изврстан је стрелац попут митског Филоктета<sup>42</sup>, али због несрећних околности не може бити војник.

Зое је лепотица-наказа, талентована Гемистосова ученица и, ако изузмемо Ану Нотарас, једини женски лик коме се аутор посебно посветио. Оне су пандани историјски важним женама ранијег периода – Ани Комниној, кћери цара Алексија I Комнина, и највероватније једној од последњих паганских филозофкиња, Хипатији, коју су хришћани у V веку мучки убили.

Зое је вишеструки маргиналац. На првом месту она је сиромашна жена, дакле, већ доласком на свет Зое је померена далеко од средишта организованог и заштићеног света. У буквалном смислу, она са својим мужем живи на рубу, изван утврђеног града, због чега страда кад Туракхан-беј буде прешео преко Хексамилиона. Остаје саката, што је, такође, одређује као маргинализовану личност. Посве необична – истовремено лепа и ружна, сиромашна жена са склоностима за краснопис – Зое се свесно и намерно одлучује за још један корак даље од прихватљивог начина живота, опредељује се за философију, што се у свести средњовековних људи поистовећује са чаробњаштвом и јереси.

---

<sup>42</sup> Мотив стрелца срећемо и у Павићевој приповеци „Плакида“, у збирци *Извртута рукавица*.

Романсијер Петковић у својој стваралачкој имагинацији делимично похрањује однос према стварности као што би то чинио један Балзак или Толстој – на пољу приповедања и на пољу брижљиво разрађених детаља. Филарион је Византинац не само по рођењу и матерњем грчком језику, већ и по својој индивидуалности. У већем делу романа он свој живот проводи поред Гемистоса у Мистри иако је његов манастир у оближњој Монемвасији. Филарион се, дакле, непрестано креће. Разлог томе, у складу са пишевом поетиком, није „аскетско скиталаштво“ (Бек, 1998: 270), већ немогућност да се буде потчињен једном игуману који препродаје класичне списе и реликвије и који Филариона од првог сусрета сматра јеретиком. Иако су Сабори налагали *stabilitas loci*, монаси се нису претерано обазирали на такве препоруке, па су манастири са општежићем ретко опстајали у Византији.

Јунаци се не могу посматрати независно и изоловано једни од других. Сваки од њих је „обухваћен једним више но икад сложеним и мобилним сплетом односа.“ (Хачион, 1996: 148) Увођење четворице дечака у причу, да наивно покушају спасити град врачањем, несумњиво је пародирање јеванђелиста. Верујемо да им се може доделити још једна улога, можда и важнија од поређења божјих гласноговорника са децом која се играју. Чини се као да Јован, Марко, па и Лука служе да покажу неке друге стране Филарионове (Матејеве) личности и да га донекле разоткрију. Сви су они управо Филарион, тачније тамне и светле стране њега. Сам Филарион има проблематичан идентитет – име које је добио по рођењу остаје мистерија, затим се у „игри“ назива Матеј, да би за казну постао Филарион и остао он до краја живота. Његова природа је демонска<sup>43</sup>, што не значи нужно да припада сфери зла, Петковић напомиње старогрчко учење о „добрим“ демонима (СНС, 445), и обележава Филариона као „биће“ које припада „другој сфери постојања“ (445). Он је у монаха само „прерушен“, никако преображен (456). Кроз протицање и развијање радње

---

<sup>43</sup> У хришћанству демони су били недвосмислено означени као зли духови. Некад су изједначавани са паганским боговима, а сматрало се да насељавају тамна и скривита места, гробнице или пећине. Могли су се прерушити у псе, змије или чак лопове (начин да повежемо Филариона и разбојника Марка што ће бити проширено у даљем тексту). Верник се од демона бранио цитатима из Библије или ругањем. Црква је учила да су они опсанији и од куге, глади и рата, све у циљу да спаси људску душу. (Радић, 2000: 112)

романа, главни јунак упознаје себе и преко сазнања која о себи усваја, упознају га и читаоци. Филарион је прво Матеј, несташни дечак, затим монах, кажњени дечак, па ученик Гемистоса, затим философ и демон. Све време остаје Чаробни стрелац, што до изражаја долази на три кључна места у роману: прво у великој опсади Цариграда, затим у мањој опсади Плитонове виле, и на крају, у микро-опсади сопствене душе – што остварује убијањем Марка.

У току живота он често „среће“ Јована и Марка, кроз такве визије и сусрете проговара његова савест али и подсвест, оно Јунгово индивидуално несвесно. Лука умире први, он подсећа на анђела и самим тим би био Филарионова анђеоска, божанска страна. Он страда у току опсаде 1422. године. Његов лик се само угасио, нестао са позорнице, као што је заувек нестао и живот каквог га је Филарион до тада познавао. Јован је, свакако, сушта супротност, ђаво лично, у најмању руку његов слуга са риђом косом и склоностима за магију и јерес. Он је дошљак у Константиновом граду, његова прошлост је мистификована, и он до краја романа остаје мистериозни јунак за кога се не може поуздано тврдити колико је одговоран за врачање у цистерни. Усуђујемо се да га посматрамо као тамну страну Филарионове личности. Јованова веза за Филарионовим философским побудама је веома снажна, управо се он јавља главном јунаку у сну и сугерише питање за Гемистоса, захваљујући коме ће грешни калуђер постати један од цењенијих Гемистосових ученика. У Филарионовим визијама, Јован се преображава у Кутбудина, чиме се сугеришу јунакове натприродне моћи предестинације и веза са оностраним. Јованов лик у роману је инспирисан Јувеналом, „лутајућим философом“ (ССНС, 443). Јован, Марко и Кутбудин се „преливају“ међусобно једни у друге у загонетки којом почиње роман: ко је био трећи ко је са Гемистосом и Филарионом ишао у храм? Јованово и Марково право име остају изван поља свесног, као и лик и име тог заборављеног трећег јунака.

Марко постаје разбојник и током целог романа се инсистира на његовим slabим интелектуалним способностима. Он је оно ниско у Филариону, оно нагонско и анимално, оно што и у самом Филариону постоји, али што је колико-толико



заузвано образовањем и васпитањем, али и монашком одеждом. Управо кроз разговор са Марком, главни јунак спознаје праву „истину“ о себи (иако постмодернизам сугерише да спознавање било какве истине није изводљиво): „Свашта је тада било у Константинополису и око њега, свакаквих демона и ђавола. Чак и ја.“ (481)

Писац се преко јунака свога дела изражава. „Избором својстава која им аутор приписује као и начином свог дјеловања у причи показују како роман треба схватити, односно протумачити.“ (Солар, 2004: 175) Протагонисти проузрокују догађаје и покрећу радњу. Они откривају своје мотиве, особине и осећања. „Ми их упознајемо на основу њихових поступака.“ (Абот, 2009: 211) Опсада Плитонове виле је мала али важна опсада у роману, једнако важна колико и оне историјске опсаде. Филарион каже за њу да је „опсада мала и безначајна“ и да је „није забележио ниједан хроничар“ (Петковић, 2009: 313-314). То је догађај захваљујући коме читаоцу бива сугерисано оно у шта сумња од почетка романа.

„И то је опет била опсада која је променила ток мога живота, као што га је својевремено изменила и велика Муратова опсада Константинополиса. Али, у целој причи има неке сразмере и сагласја: велика опсада Града је ток мога живота променила видљиво (...). Та друга опсада (...) привидно није изменила ништа. (...) Пошто се десило шта се десило, промене нису биле видљиве, али сам знао да је мој живот кренуо друкчијим током.“ (314)

Свака опсада доноси промену. Макроплан је само одраз дешавања на микроплану, што је сасвим у духу средњовековног погледа на свет.

Писац компоњује роман тако да тумачи важне историјске догађаје. Он нам указује на могуће „кривце“ зато што се нешто јесте или није одиграло, што се из историјске литературе не може ишчитати. Можда је баш онај који ће се ускоро звати Филарион спасио град 1422. године? Циљ је назначити и макар на кратко навести читаоца да поверује у нешто несазнатљиво и непроверљиво.

## 2. Фантастика

### 2. 1. Однос хришћанства и јереси

„Ђаво, кажу, не оре и не копа али и не спава; као Султанов саветник он је много размишљао, умовао и давао му је одличне савете без којих никада Град не би заузео.“ (ССНС, 490)

„У муслиманском свету је у средњем веку постојало веровање да је онога дана када се родио Мухамед – родоначелник ислама је дошао око 570. године – хиљаду и једна хришћанска црква пропала и срушила се сама од себе.“ (Радић, 2000: 201)

Роман *Савршено сећање на смрт* пропагира исламску мудрост, с једне стране преко Кутбудина из Коње, Плитоновог пријатеља, чију ћемо личност анализирати у даљем тексту, и с друге стране путем сентенци, попут оне да се на босе ноге обувају папуче (159). Писац је као познавалац муслиманске културе веома толерантан, зато је исламска струја у роману и заузела значајно место поред православне и католичке. Међутим, историчар Петковић види Турке као варварске нападаче, који опседају Константинопољ и до танчина обрађује историјске податке и документе и користи их као грађу за роман. Византинце који живе под опсадом, опседа прича о султану Мехмеду коме је Ђаво, још док је био у колевци, шапутао да мора ући у византијску престоницу и заузети је. Она му је стајала „као кост у грлу“ (Радић, 2000: 230), а с обзиром да је он био јако млад и самоуверен, Константинов град је био савршен за Османско царство које се протезало на два континента. Султан, као јунак романа, има директни контакт са ђаволом и представник је негативног принципа који иде ка уништавању и затирању једне значајне културе и традиције каква је за оно време и онај свет била византијска. Он наређује да се граде куле изван Константинопоља, једна од њих се звала Богаз-кесен, и Филарион наглашава смисао тог метафоричног назива: грађена је са циљем да житељима града пререже грло.

Може се рећи да је навећа предност султана и његове војске била у чињеници да су дошли пред зидине града у, за њих, најповољнијем тренутку. Земља је већ

деценијама слабила, раздирана унутрашњим трвењима владарских породица и грађанским ратовима. Територијално је била расцепкана, са центром у Цариграду, који са појединим деловима Царства скоро да није ни имао контакт. Осим тога, постојао је још један важан разлог општег слабљења Византије – „анахроност“ која се испољавала у свим областима и видовима живота. (Радић, 2000: 242) У односу на Запад, неке од суседних држава, па чак и на Турке, Византија је каснила. „У вишестолетном распињању између онога што је било и онога што је претендовало да буде садржана је зла коб Царства.“ (242) Било је потребно увести одређене мере у виду реформи, али уморно Царство није имало ни воље ни снаге. (243) Разумљиво је што су последње деценије Византије обележене изразитим мистицизмом, сујеверјем и есхатолошким слутњама. Султан је за Ромеје био сам ђаво, који је најавио крај света, тачније, како Петковићев протагонист Филарион каже: крај „нашег“, тј. њиховог, света. Султан Мехмед II Освајач је непосредно допринео да Византија престане да постоји.

Читава хијерархија демонског света дата је у роману инкорпорирањем текста Артура Едварда Вајта непосредно у роман. (СНС, 112) Према легенди, краљ Израела је затворио седамдесет два демона у бронзани суд и бацио на дно дубоког језера. Касније, Вавилонци налазе посуду и, мислећи да она крије драгоцености, разбијају је и ослобађају ђаволове слуге.

Византинци су веровали у постојање виших сила, и под тим силама се не подразумева само Бог. „У Византијском царству је цветала и магија, то јест веровање да различити предмети, а такође и животиње и птице, поседују скривене силе које могу да утичу на људску судбину.“ (Радић, 2000: 108) Магија је имала задатак да објасни натприродне појаве, да делује на демоне и да потпомогне или да спречи њихово дејство. Хришћанство је прихватало обреде у којима улогу имају свеци, њихове мошти или иконе. Међутим, сваки ритуал који није укључивао хришћанске елементе био је строго забрањен и кажњив. (109)

Трговина је у средњем веку била позив који је био суштински сасвим супротан хришћанским начелима. (Ле Гоф, 1999: 146) Хришћанство је трговце оптуживало да продају време које припада само Богу. (Ле Гоф, 2007: 26) Још у антици је трговачки позив сматран сумњивим занимањем, а врхунац доживљава у хришћанству, које се позива на Исуса Христа који истерује трговце из храма. Касније, чувени аристотеловац и хришћански мислилац, Тома Аквински, пише да „у трговини има нечег срамног“ (26). У делима Борислава Пекића, Милорада Павића и Горана Петровића Ђаво има способност да говори разне светске језике, да се лако прилагођава свакој средини и да непрестано путује. У студијама које се баве европском културом и цивилизацијом у средњем веку можемо да пронађемо управо такве одлике трговаца. Ле Гоф их назива „пионирима у учењу страних језика, усавршавању мера, баратању новцем“ (27). Хришћанско учење је проповедало да је човека Бог начинио по свом лику и да му је дао све што му је потребно да живи и ради на земљи. Земљорадници су неопходни, јер привређују и омогућавају функционисање друштвене заједнице. Монаси су ту да би бринули о духовном животу заједнице и да би се молили за њу. Улога војске је да брани државу од нападача. Трговац ради само за себе и не доприноси заједници. Са моралне тачке гледишта, трговина се сматра „сумњивим“ и „непоузданим занимањем“ (Гуревич, 2007: 258), јер трговац купује робу по нижој цени како би је продао по вишој. „Ту се крију могућности преваре и непоштеног профитирања“ (259), а стицање материјалних богатстава води у похлепу, која је један од седам смртних грехова. Црквени оци су имали на уму речи Јована Златоустог кад год су критиковали и проповедали против трговине: „Трговачки занат није богоугодан.“ (259) У средњем веку су се трговци често поистовећивали са зеленашима, што им је додатно отежавало статус. Док други грешници макар док спавају имају предах од греха, попут лопова или варалица, зеленаш непрестано увећава свој иметак: „Својом делатношћу он негира нормално смењивање рада и одмора.“ (262) Човеку је дато од Бога да свој хлеб стиче у зноју лица свога, а зеленаши и трговци у стицање не улажу никакав труд и рад. Они тргују „чекањем новца“ (262), а чекање је радња у суштинској спреси с временом, па на тај начин, зеленаш *краде време*, које је

„предуслов сваког стварања“ (262). Свештеници су проповедали да „онај ко продаје светлост дана и мир ноћи не треба да има оно што је продао, тј. вечну светлост и спокој.“ (262) У роману *Савршено сећање на смрт* проналазимо овлаш оцртан мотив зеленаша Јеврејина, веома распрострањен у средњовековној Европи, које је Бог казнио пропашћу Јерусалима и вавилонским ропством (ССНС, 448).

Када се погледа читава Европа, нигде се трговина није развила као у Италији, посебно у Венецији и Ђенови. Становници ових градова су се после Четвртог крсташког рата и разарања Цариграда досељавали у престоницу Византије, па се јаз између Грка и Латина продубио. Илегална трговина рукописима и светим реликвијама, која почиње после упада крсташа у Цариград 1204. године, а врхунац доживљава у последњим годинама Византије, омогућила је да латински Запад зарађује на рачун пропадања православног Истока. Радослав Петковић укључује ову тему у свој роман, подробно је разрадивши у *Византијском Интернету* („Од Псела до Плитона“). Трговина светим предметима, поред тога што представља поражавајућу историјску чињеницу, може да се схвати и као врхунац негативног принципа у роману *Савршено сећање на смрт*. Реч је о делу које, за разлику од претходних о којима смо писали, нема јасну поделу на принцип Добра и Зла, а томе и не тежи, већ све иронише и преиспитује.

Први трговац са којим се читалац среће у *Савршеном сећању на смрт* одликује се изразито негативним својствима. То је Маврикије, „ситан трговац са ситним гресима“ (57), који воли да преувеличава и преноси приче, а нарочито „лоше гласове“ и „гадости“. Био је толико ружан да кад би га једном човек срео није успевао да га заборави. У свом унутрашњем монологу Филарион умује да је то можда разлог због чега се Маврикије светио читавом свету. Ауторов став према трговачком позиву је потпуно у складу са ставом човека средњег века: „... најсветија, ваљда и једина заповест за сваког трговца јесте да ствари продају ономе ко има више пара.“ (68)

Важна одлика сваког трговца је да је он најчешће и путник. Путници су заједно са изгнаницима, сакатима, јеретичима, проституткама, просјацима и скитницама припадали маргинализованом друштвеној групи. Уз жене и уметнике стајали су на „ивици средњовековних категорија“ (Ле Гоф, 2007: 27). Маргиналност потиче из „одбацивања успостављеног система“ (Геремек, 2007: 360). Средњовековно хришћанско друштво је формирало одређене норме и начела којима је заједнички живот био подређен. Појединци или групе које су одбијале да се повинују правилима друштвеног живота, померани су ка социјалној маргини. Петковићеви јунаци које можемо окарактерисати као демонизоване или блиске ђаволу, Јован, Аристид (Ариосто) и Кутбудин, маргинализовани су првенствено чињеницом да су странци у Византији, с изузетком Јована који је странац само у Константинополису. Они у роману постоје у туђем простору, ту су допутовали, дакле, изложени су сталним опасностима. Бити путник и странац је подразумевало немање иметка, тј. редовног прихода, и вођење једног непоузданог живота (Геремек, 2007: 365), што у свести средњовековног човека изазива неповерење и непријатељство. Појам маргине имплицира просторну категорију. Маргинализација подразумева пребивање изван заштићеног простора и излагање „злокобним силама“ (366). Реч је, дакле, о дихотомији простора који се налази „унутра“ и простора који постоји „споља“ – „центар“ наспрам „периферије“ (366). Разуме се, оваква подела простора у коме обитава средњовековни човек подразумева вредносни суд – „центар“ у себи обједињује сигурност и заштиту од сваке врсте непријатеља, организовани друштвени живот „заснован на породичној и групној солидарности.“ (366) Хришћани су посредством сличног двојства појмили читав свет: у „центру“ је хришћанска екумена а на маргини су јеретици, иноверници и варвари.

Марко разбојник је вишеструки маргиналац. У његовом лику су обједињени: јеретик, лопов, разбојник и скитница. Он је у роману укључен у друштвени живот заједнице на самом крају када креће у рат против Турака. Стража на зидинама пре врачања у цистерни не може да се посматра као укључивање у заједницу јер до тада није ни био из ње изопштен. Присилно замонашење такође не можемо убројати у

померање ка организованом друштвеном животу, не зато што је било против Маркове воље, већ зато што је истовремено јунак постао монах и изгнаник – протеран је из свог родног града. Према неким ауторима, какав је рецимо Ханс Георг Бек, само монаштво је гранична категорија (1998: 285), иако је за средњовековног човека представљало суштинску вредност хришћанског живота. Пријављивањем у добровољну војну јединицу, када се на самом крају романа Константинополос настоји одбранити од Турака, процесом „демаргинализације“ (Геремек, 2007: 375), Марко постаје војник и на кратко престаје да буде разбојник. Пошто се врати старом начину живота, разбојништву или јереси (ту наступа Петковићево постмодернистичко загонетање и замагљивање – јер остаје нејасно је ли Марко био трећи који је ишао са Гемистосом и Филарионом у пагански маузолеј), постаје поново опасан за друштвени поредак. (375)

Аристид, или Ариосто, трговац светињама у *Савришеном сећању на смрт*, неухватљив је и нестабилан. Чини се да је вечан, да не стари и не копни. Чак и ако писац није имао на уму да је у њему осликао демона самог, овај јунак у најмању руку има уговор са ђаволом. Западњак на Западу, источњак на Истоку – о томе сведочи његова одећа. Овај Гасмул<sup>44</sup> говори мешавином неколико језика, па га сви могу разумети, али нико неће знати одакле долази. Брада му је била донекле необријана, како би се приклонио и Византинцима, као неко ко управо пушта браду, и Латинима, као човек који није стигао да се обрије. Он је „напреднија верзија“ трговца Маврикија, који је скициран кроз своје негодовање и сулуде политичке идеје о Султану као прихватљивом и добром владару који ће неизоставно прећи у православље и вратити Византинцима све што је запосео. Ариосто/ Аристид врло конкретно дела, препродаје византијске реликвије и рукописе на Западу.

Неизоставно морамо поменути и Јована, чије су право име и порекло непознати. Он је јеретик, бави се магијом и философијом, а у складу са његовом нечастивом природом је и физичка особеност – Јован је риђокос. На једном месту у роману Филарион Јована доживљава као путника. (333)

---

<sup>44</sup> Гасмули су били потомци Латина и Византинки. (Радић)

Плитон, глас разума и мудрости у роману *Савршено сећање на смрт*, у новцу види суму свих људских грехова и слабости. У свом спису о пожељном државном уређењу, он се залаже за робну размену јер: „Новац је једно од оних зала која се умножавају производећи друга, многобројна.“ (СНС, 262)

Иако путник, Кутбудин се у ову групу не сме олако сврстати. Као што је већ поменуто, у делу Радослава Петковића разликујемо три струје: паганску, хришћанску и исламску. Гемистос Плитон је гласноговорник паганске, политеистичке струје, а Кутбудин исламске, много више персијске и арапске, него турске мудрости. Он самим тим припада непријатељском табору и код Горана Петровића то би га у сваком погледу одредило. Међутим, Радослав Петковић донекле проблематизује такву поделу јунака. Његов Кутбудин је на првом месту мудрац, затим Гемистосов пријатељ, припада његовом езотеријском кругу, па тек онда Сарацен, дервиш који је можда певао и плесао под зидинама града и плашио ромејску стражу. Он има контакт с оностраним и непрестано путује, што га додатно чини непоузданим. Међутим, не бисмо били у праву када бисмо га окарактерисали као ђаволовог слугу. За себе каже да је трговац, заправо много више путник: „Много више купујем него што продајем, јер је много више тога што ми треба него што могу понудити.“ (208) Кутбудин је на првом месту мислилац, у њему је оличена Гемистосова веза са источњачким учењима, он је „продужена рука“ универзалне философије, јер наводи Филариона на потрагу за одговором на питање: чува ли човека мач? Јавља му се у сну, делом као Јованова инкарнација, а делом као подсвест самог Филариона. Иако су Кутбудин и Гемистос Плитон носиоци философске струје у роману, међу њима постоји једна непремостива разлика – однос према путовању. Док се Плитон залаже за потрагу за мудрошћу у себи самом, Кутбудин нема стално боравиште, па је његово трагање за истинитим и правим одговорима једнако физичко и метафизичко. У духу средњовековног поимања путника и путовања, Гемистосовој личности можемо приписати позитивне конотације, он може бити добри демон или бели чаробњак, носилац светле мудрости која достиже Добро, Лепо и Истинито. Он саветује владаре и утиче на њихове одлуке, залаже се за неговање хеленске нације, противи се Унији



са католицима. Кутбудин је носилац тамне мудрости и заумних сазнања. Он говори у алузијама и метафорама, недоречен је, Филариону даје знаке на путу ка сазнању. Приказује се и као Јован у Филарионовим сновима, несталан је и мистериозан. Не утиче ни на чије делање осим на Филарионово. Читалац не може поуздано знати је ли он био непознати трећи који је са Филарионом и Гемистосом у првом поглављу ишао у пагански храм.

Тема заборав је у великој мери заступљена у Петковићевом роману. Њом се постиже делимична замагљеност и мистификација описаних догађаја. Заборав, као принцип негативног, стоји насупрот традицији памћења на којој почива хришћанство, као принцип позитивног. Бавећи се овом темом, Петковић ступа у дијалог са Павићем чијем приповедачу у приповеци „Три сврачја лета одавде“ странац поручује: „Чувај се оног, коме не можеш да упамтиш име!“ (С. П. 338)

Кутбудинов лик је изузетно сложен, као и Филарионов. То оставља простор за многобројна тумачења, која овде не би била у функцији наше теме.

Ђаво у својој борби користи разноврсна средства. Цариград је освојен захваљујући томе што је непријатељска војска била бројнија, али и не само томе. Турци су имали топове и они су постепено, тактички рушили зидове града. За Петковића, као и за Павића и Петровића, оружје је ђаволов изум.

Будући детаљно информисан о распрострањености сујеверја код Византинаца, Петковић у свој роман *Савршено сећање на смрт* уноси мотиве магије и враџбина. У есеју „О добрим и лошим момцима“ (В. И. 45) он прави „припрему“ и износи један Пселов цитат о цару Михаилу IV и ми ћемо га овде већим делом пренети:

„Постоје неки људи, не баш пријатељски расположени према овој породици већ оптерећени предрасудама, који кажу да, пре него што је Михаил дошао на власт, неки мистериозни обреди су утицали на њега да потражи Принципат. Неке сабласне приказе, које је видео само он (тако они кажу) пророковале су

му његово будуће уздизање и потом су, као надокнаду за своју услугу, тражили да се одрекне вере у Бога.“ (52)

Петковић ову повест назива „магбетовском“ и оправдава њено место у поменутом есеју закључком да су и „унутрашњи“ демони Царства допринели, уз Турке, Латине, Србе, Бугаре и многе друге, његовој пропасти. (52)

Човек средњег века живи у свету привиђења и визија, која су тумачене као веза са светом мртвих. Она су изазивала страх код људи, али не и изненађење. „Натприродно непрестано упада у свакодневицу“, тврди Ле Гоф (2007: 34).

#### 2. 1. 1. Ђаво и музика

У тренутку када се Филарион и Диогенес сретну са Кутбудином, он свира и пева. Кутбудин има неке одлике негативца, о чему смо већ писали, али он није носилац негативног принципа и далеко је мање демонизован од Филариона. Више је мистификован, него негативан.

Упркос томе, писац јако добро познаје ниво свести и начин размишљања средњовековног човека, па се на средњовековну традицију повезивања ђавола са музиком надовезује мимо Кутбудиновог делања, али, опет, у вези са његовим ликом. Путујући по источним земљама, спознао је границу муслиманског света и утврдио је своје место на маргини друштва. У својој исповести Гемистосу и Филариону, каже: „Стигао сам на обалу мора у којем се налази острво са кога допиру звуци разноврсне музике; бубњеви, фруле, лауте и сви други инструменти се оглашавају неизрециво лепим звуком и складом. Морнари који су ту пролазили кажу да је то острво склониште Антихриста.“ (224)

## 2. 1. 2. Топ

У збирци прича *Извештај о куги* Петковић најављује неке од тема којима ће се у својим каснијим делима подробно бавити: тема рата, смрти, пошести, спиритуализам и неоплатонизам, као и проблем времена. Овде аутор усваја писање града великим почетним словом, на чему ће посебно инсистирати у *Савршеном сећању на смрт*. Отвара се тема Петковићевог аутопотичког односа према теми и мотиву града, али ми се у овом истраживању можемо бавити једино ауторовом перцепцијом Цариграда. Препустићемо неким новим проучаваоцима његовог опуса да се позабаве темом града у свим делима (*Пут у Двиград*, *Слике на зиду* итд.).

Оружје је, такође, тема којом се Петковић бавио у *Извештају о куги*. У причи „Призори из петстогодишњег рата“ „канони“, односно топови, постепено у свести људи, нападача али и нападнутих, постају одраз неке више силе, и оно што су људи имали прилике да виде сопственим очима, пред тим истим очима прерастало је у легенду: „... они топови што их вуку ватрени коњи и што страшном брзином јуре по читавој долини...“ (9)

„Топови су решавали све“, цитира Петковић Кривовула, али не само Петковић, ову изјаву можемо наћи и код Острогорског и Бабингера, у вези са последњом опсадом Цариграда. (В. И. 60) Међутим, прихватити „здро за готово“, такву констатацију као несумњиву чињеницу није у духу постмодернистичког сагледавања света. Писац се ослања на савремене историчаре који сумњају у прецизност и „ватрену моћ“ једног таквог средњовековног изума, без обзира на изванредну спретност Турака у руковању оружјем. (60) Порекло инжењера Урбана је само једна у низу византијских загонетки за историчаре – могао је бити Мађар, Румун или чак Србин. (60)

У *Савршеном сећању на смрт* град руше турски топови, чији је изумитељ латинске вере (писац се у роману одлучује за уопштавање кад се ради о његовом пореклу, мада ће се на једном месту у делу одредити и назвати га Угарином), Урбан, који је свој изум продао ономе који је више новца понудио – султану. „Топ је

ђаволска справа. Топ је празнина око које се лије бронза. Само је Ђаво могао да створи тако нешто.“ (СНС, 77) <sup>45</sup> Топ Византинци доживљавају као „огромно и застрашујуће чудовиште“ које изазива ужас „самим својим изгледом“ (488).

Оружје су и легенда и предање о оружју. Они још снажније опседају оне међу зидинама:

„Причао је како то није само личило на пакао, већ да је та ливница била део Пакла на земљи. (...) Топили су црквена звона да би направили тај топ, јер су њихови чаробњаци неком пакленом магијом свете ствари преображавали у своју супротност, чинили су да оно што је свето постане оружје пакла. (...) Повремено су наређивали да се у истопљену бронзу убацују златни и сребрни новчићи, а онда је та паклена мешавина пуштена да потекне у калуп. Али Ђаво вара своје слуге, па је та Сатанина направа експлодирала још током опсаде и побила многе, укључујући и његовог творца Урбана, који сада у Паклу плива у мору растопљене бронзе, сребра и злата, у оној мешавини коју је сам направио, и тако ће бити заувек.“ (СНС, 489)

Легенда о султановој кули деловала је самостално и била јача од саме куле. Чак и да те куле није било, прича о њој би савладала немоћне и малобројне Византинце, који су већ увелико губили присуство духа. Говорила је о њеној изградњи - овнујска крв је умешана у малтер који везује камење из једне старе цркве. (СНС, 485) Светиње су спуштене на ниво профаног.

## 2. 2. Визије и снови

Менталитет средњовековног човека је изразито „симболички“ (Ле Гоф, 2007: 37). Свети Августин је проповедао да се свет састоји из знакова (симбола) и ствари.

---

<sup>45</sup> У Павићевом делу, *Мали ноћни роман*, Атанасије Свилар у својим архитектонским нацртима показује да празнина може бити носилац значења – уоквирити празнину значи дати јој смисао. Код Павића је реч о позитивном принципу, што се не може рећи за Петковићево дело. Празнина унутар топа може се тумачити као пакао.

Стварност је скривена у бодлеровској „шуми симбола“ и једино што је човеку доступно су знакови. То се најјасније уочава у уметности – књижевност се учестало служи алегоријом, а архитектура формира схватање цркве као симболичне грађевине. (37) Човек средњег века је морао непрекидно да „одгонета“ и то је једна од јачих и значајнијих спона између средњовековне и постмодернистичке поетике. Средњовековни симболи могу се видети на заставама, грбовима (отуда процват хералдике у бароку) и амблемима. У делу Горана Петровића примећујемо спој савременог и византијског поимања симбола, али и мноштва његових значења – двоглави орлић, симбол Византије, у роману је живо биће, а истовремено је и симбол савремене Србије и свих њихових патњи и пропасти изазваних ратовима, опсадама и превратима.

Симбол и сан у свести средњовековног човека остварују чврсту везу. Ле Гоф подсећа на мистично схватање сна – душа се у сну ослобађа од тела (1999: 260). Оваква тумачења сна срећемо још у учењима старих Грка. Питагора је сматрао да сан и душа не постоје једно без другог и да сан зависи „од чистоте душе“ (260).<sup>46</sup> Неоплатоничари су се посебно бавили сновима, Плотин и његови ученици, Јамблих и Порфирије, уводе снове у филозофски поступак, „који покушава да доведе појединца у непосредан однос с Богом путем екстазе и контемплације“ (262).

У византијској традицији сан, односно спавање, сматрани су сликом смрти, а постеља сликом гроба. Сачуване су сентенце којима се човек опомиње да се сети смрти кад год легне у кревет. Византинци су сматрали да сан треба посматрати као „лагану смрт“, а смрт као „дубок сан“. Том схватању иде у прилог грчка митологија у којој су Сан (Хипнос) и Смрт (Танатос) браћа. (Радић, 2000: 93) Човек средњег века је у сну могао да потражи заклон од мучне свакодневице, али је у сну, такође, могао да сретне предсказања нових недаћа. (94)

---

<sup>46</sup> Мистицизмом сна су се бавили и Платон, Хризип, Цицерон, Тертулијан. (Ле Гоф, 1999)

Средњовековни мистик, Елије Аристид<sup>47</sup> је учествовао у ритуалима *инкубације* који су служили да изазову сан. (Ле Гоф, 1999: 262) Он је у свом делу *Света излагања* оставио сведочанство о сновима у којима му богови исцелитељи (Серапије и Асклепије) шаљу рецепте за оздрављење. (263) Аристид је сматрао да је са божанством остварио директни контакт у сну, том приликом је падао у екстазу и инсистирао на вези између сна и здравља.<sup>48</sup>

Тертулијан је у свом делу *О души (De anima)* значајно место посветио сну. „Сан је само догађај спавања и његова активност зависи од покрета душе, која је увек мобилна. Душа, ослобођена у сну од спољашњих захтева, испушта сопствене творевине, снове.“ (272)

Средњовековни човек посебну пажњу придаје сновима, верује у њих и тумачи их, чак и када му црква то брани. Радослав Петковић, који је сасвим продрео у менталитет Византинаца, назива их „народом сањача“ (ССНС, 13). При том не наглашава само њихову потребу да верују да им снови сигнализирају будуће догађаје и предвиђају судбину, већ и на потребу Византинаца да преносе и шире легенде и предања о Цариграду и царевима (на пример, Сфранцесов сан, 17-18).

Мотив сновића у роману има утемељење у Светом писму – анђео се Јосифу јавља у сну и саветује га да бежи у Египат, како би спасио тек рођеног Исуса од Иродовог масакра. Ликовни приказ Јосифовог сна и бекства у Египат на мозаику у цркви где је Филарион примио монашки завет, ставља знак једнакости између његовог замонашења и спасења.

Већ је било речи о Јовану у Филарионовим сновима. Јован, као отелотворење јунакове философске мисли и тежње ка оностраном, разрешава у Филарионовој подсвести недоумице, инсинуира питања или одговоре на питања.

---

<sup>47</sup> Интересантно је што Петковић управо именом Аристид назива свог несталног трговца реликвијама и списима.

<sup>48</sup> Веза између мотива сна и болести, односно здравља, остварена је у Павићевој приповеци „Сувише добро урађен посао“.

У поглављу романа „Припреме за пророчки сан“ аутор износи хришћанско схватање о три извора снова: од Бога, од самог сањача и од ђавола. (ССНС, 470) О томе смо већ писали у поглављу о онирици код Милорада Павића.

У Филарионовим сновиђењима се појављује и Стрепсијад, једноока сова, која указује на његову неукост и најављује сусрет са правим зналцем и мислиоцем Георгијем Гемистосом. Сова учи младог Филариона да се он зове њеним именом, попут Аристофановог сељака, јунака комедије „Облакиње“, и да ће од философа, што је код Аристофана Сократ, имати шта да научи. Она му поново долази у сан много година касније, када Филарион буде у зрелим годинама, да га подсети да је још увек незналица – Стрепсијад. (Поред једног запостављеног имена, оног које је добио по рођењу, и још два, Матеј и Филарион, он је и Стрепсијад.) Каква је то истина коју јунак није успео да спозна, да ли је то немогућност да постане сличан боговима као Плитон, остаје неразрешена загонетка до краја романа.

### 2. 2. 1. Јејтс

Јејтсова песничка визија Византије и Цариграда је инкорпорирана у Петковићев текст, заправо, пре би се могло рећи да је „припојена“, уметнута између поглавља која сведоче о „снази легенди“ (38) – о пропасти византијске престонице и некадашње славе. Јејтс је у својој песми мотиве таме и смрти контрастирао мотивима златних боја и ватре. То је визија божанског града који пропада и нестаје, а истовремено остаје да постоји као град духова или се и сам претвара у утвару:

„Јер Хадов калем у покров мумије увијен

Можда ће развити кривудава пут:

Уста сува и без даха

Призваће можда уста без даха;

Поздрављам надљудско;

И називам га смрт-у-животу и живот-у-смрти.“ (СНС, 41)

Призивање духова је тема коју Петковић развија у свом роману, с тим што читаоца очекује обрт – дечаци у цистерни нису призвали никаквог покојника или мага, већ песника из будућности – Јејтса. На тај начин, песник XX века постаје још једна карика у Зевсовом ланцу. Он је у дослуху са Филарионом, они се међусобно сањају и наслућују у ходницима визија, осећају присуство један другог, али због павићевских таласа времена (УСВ) и непознавања божанских истина немају могућност да се сретну. Много година после чарања у цистерни, Филарион схвата да је тада имао визију нагог, испијеног човека, који хода по води, са црном дугом распуштеном косом. Није био у стању да разуме језик којим је приказа говорила, очи су му биле пуне туге и призивао је демона Поимандреса, што би значило да се и он бавио магијом, само на другом крају „ланца“. Да је реч о Јејтсу, сведочи унапред дат текст о Хортоновој визији овог песника из XIX века – наг, блед и испијен, са дугом црном косом и тугом у очима, којег демон Поимандрес саветује да се труди препозна и разуме светлост, да је она његово порекло и истовремено пут у живот. (СНС, 232-233)

Дела Петковића и Павића повезује и тема визије под утицајем хашиша. Филарион захваљујући помоћном средству успева да крочи у „други свет“ и да се потпуно изгуби у халуцинацији, која није његова лична визија. Оно што се крије у подрумима његове свести јесте колективно несвесно свих Византинаца – визија пропасти Цариграда. „Ђаволска небеска лађа“ је проједрила кроз ваздух и покорила једну цивилизацију. У свом лично несвесном Филарион, Чаробни стрелац (још један назив који одређује његову личност), брани свој град. Стреле му додаје Јејтс, наг и испијен са тужним очима и распуштеном дугом црном косом. Као да су јунаци *Хазарског речника*, јунак средњовековног света, Филарион, у својој визији види јунака који живи на почетку двадесетог столећа, Јејтса, као што и Јејтс види њега.

Стихови песме „Једрење за Византију“ сведоче о византијској духовности коју је Јејтс веома ценио:



„Златни мозаик у зиду, до бине.

Мудраци. Уз њих божанска је ватра.

Све крене с ватром, и с ватром умине.

И дивна хорска песма из театра.“

Цариград је у овој песми представљен као место у ком станују уметност и вечност.

Јејтсове песме о Византији су биле инспирисане текстом Хира/ Хироа из Александрије (Петковић је професионалан – наводи да је у питању I век после Христа) о разним „механичким играчкама“, које су се покретале помоћу воде, тегова или паре. Пре Јејтса, интересовање за византијску технику појавило се у ренесанси. (В. И. 53) У *Савршеном сећању на смрт* писац је инкорпорирао делове из Јејтсове *Визије* (Службени гласник, Београд, 2011). Наиме, ирски песник и његова жена су гајили интересовање за езотерију и аутоматско писање. Овде ћемо навести само један пример ради илустрације:

ССНС: „Поподне 24. октобра 1917, четири дана након нашег венчања, моја жена ме је изненадила покушајем аутоматског писања. Оно што се појавило у неповезаним реченицама, скоро нечитко записано, било је тако узбудљиво, понекад тако дубоко да сам је натерао да дневно посвети сат или два овом непознатом писцу.“ (361)

*Визија*: „Двадесет четвртог октобра 1917. Године, по подне, четири дана после венчања, жена ме је изненадила покушајем аутоматског писања. Оно што је проистекло из неповезаних реченица, исписаних готово нечитким рукописом, било је тако узбудљиво, понекад тако дубоко, да сам је наговарао да, из дана у дан, сат или два посвећује незнаном аутору, и после пола туцета оваквих сати понудио сам се да остатак живота посветим објашњавању и спајању ових разбацаних реченица.“ (12)

Наравно, Петковић не преноси дословце читав текст, већ узима оне делове који се уклапају у његову визију 'визије', дајући једним Јејтсовим искуствима примат у односу на друга. Такав је случај са доживљајем песникове супруге, када она у сну опонаша мачку. (ССНС, 362, *Визија*, 14)

Петковић приказује Јејтса као духовног наследника Плитоновог мистицизма. Једна од могућих интерпретација романа је да се у песника XX века метемсихозом уселила Филарионова душа. И Филарион и Јејтс су приказани као појединци обдарени посебним способностима, а најспецифичније по чему се издвајају је могућност да духовно понире у своје визије и да на тај начин превазилазе временске и просторне границе, да остварују дослух са давно прошлим или будућим временима. Пасажи у *Савршеном сећању на смрт* у којима су описани контакти са оностраним у „Пошиљци за Езру Паунда“ представљају својеврсни документ, чиме се оно чудесно и фантастично у делу смешта у реалност.<sup>49</sup>

Сам Јејтс своја езотерична интересовања тумачи као контакт са ђаволом:

„Кад се редовна комуникација приближила крају, а мој рад на проучавању и сређивању почео, речено ми је да ће од тог часа ометачи насртати на моје здравље и на здравље моје деце, и једног послеподнева, пошто сам по мирису спаљеног перја знао да ће се једно од моје деце разболети у наредна три сата, пре него што сам успео да повратим прибраност, *осетио сам најстрашнији, незаустављив ужас од чарања.*“ (20) (подвукла М. К.)

Јејтс, у сведочанствима о визијама које је имао, пажњу посебно поклања чулу мириса. Различити мириси најављују различите догађаје, па тако јунак романа, Филарион, у свом сновиђењу осећа снажан мирис, који не успева да препозна. (ССНС, 333) Бахтиновски речено, аутор је створио целовито и заокружено дело (роман) из разнородних, туђих дела (исказа). Зато се Петковићев текст, као и текстови других аутора, намеће као „међутекст“, који је скоро немогуће сагледати изван односа са другим текстовима.

---

<sup>49</sup> Овај поступак је чест у Павићевим приповеткама.

### 2. 3. Предсказања

Средњовековни мотив краја света, 'скрбних година', који срећемо у романима *Опсада цркве Светог Спаса* и *Савршено сећање на смрт*, одражавао је изразити песимизам и безнађе који су владали међу људима последњег столећа постојања Византијског царства. Константинопољ је носио многе епитете, али никад нигде није речено да је вечан. Требало је да траје до краја света, када ће се са неба спустити Нови Јерусалим. (Ћирковић, 2006: 25) Петковићев Филарион коментарише: „Ми који себе и данас, сасвим смешно, називамо Римљанима, веровали смо како ће, ако падне Град, нестати читав свет. Унеколико, то је истина: наш свет је нестао (...); оно у чему смо ми живели био је привид, приказане света којег више нема.“ (ССНС, 239)

Роман *Савршено сећање на смрт* јесте колаж легенди, предања и историјских података поткрепљених бројним документима из времена пропасти Византије, али и студијом Стивена Рансимана из савременог доба. Византинци уверени да Богородица неће дозволити да град падне у руке неверника, осипали су се уочи пропасти Царства. Стивен Рансиман износи легенду по којој је камен у целом Цариграду, као и књиге мудраца, био исписан имеником царева, а тај се списак ближио крају. Легенда је делимично била заснована на религозним убеђењима житеља Византије, и пророковала је да после последњег цара долази владавина антихриста. (2008: 36) Последњи цар се зове као и први – Константин, и обојица имају мајке Јелене, што иде у прилог византијском сујеверју и потреби да у свему виде симболе, знаке и путоказе. Ово и њему слична сујеверја заснивају се на аналогји са старим Римом чији је оснивач био Ромул, а исто се звао и његов последњи владалац – Ромул Август (475-476). (Радић, 2000: 79) За време последње опсаде Цариграда дошло је до помрачења месеца (Рансиман, 2008: 162, ССНС, 18), древног симбола Византије.<sup>50</sup> Опсађени су се окренули својој заштитници, Богородици, чију је икону насликао Свети Лука (мотив код све четворице писаца). За време литургије, док су је проносили градом, икона је склизнула са свог постоља, да би затим почео снажан

---

<sup>50</sup> Код Павића је месец недокучива страна душе Светог Саве (приповетка „Смрт светога Саве или невидљива страна месеца“).

пљусак са градом. Сутрадан је Цариград освануо у магли. (Рансиман, 2008: 162-163, ССНС, 19) Према предању, Цариград није пао само због тога што су Турци били јачи, већ и због тога што су Византинци једна по једна виша сила издавале и напуштале. Легенда даље каже да се после магле над куполом Свете Софије појавила мистериозна светлост. Док су се опсађени надали да је то храбри војсковођа Јанко Хуњади, који ће им помоћи сада када им сви и све окрећу леђа, султан је својој војсци светлост протумачио као знамење победе. (Рансиман, 2008: 163, ССНС, 19)

Познато је да се најчешће у време ратних страдања међу људима буди месијански дух. Бројна предсказања најављују пропаст света, од Бога „стижу лоши знаци“: поплаве и земљотреси су разарали Цариград, а у храмовима иконе и кипови су се знојили и плакали (ССНС, 487). Временом, народ постаје изнурен и нестабилан. У *Опсади* људи се двоуме да ли да се предају. У *Сећању* многи пристају на Унију са Латинима, одричу се православља, а многи прилазе Турцима. Слаби духом, ни Срби ни Византинци више немају снаге да се боре. Обузети су сумњом у себе, у своје легенде и предања. Самим тим, они су изгубили поверење у сопствену егзистенцију, па је пораз неизбежан: „Он већ дуже време није веровао да ће пропасти читав свет, али је био сигуран да ће пропасти његов свет, а то сазнање није дуговао никаквим тајнама нумерологије већ једноставном размишљању о ономе што се око њега, а и са њим, дешава.“ (ССНС, 393)

Легенда о Богородици, заштитници Цариграда, инкорпорирана је у поглавље под називом „Године 1625. сер Томас Роу, британски амбасадор при Порти, уверава се у снагу легенди“ (ССНС, 38). Сам наслов има аутопоетички тон, јер аутор у маниру постмодернизма не прави суштинску разлику између предања и писаних историјских сведочанстава. Богородица се обраћа последњем византијском цару и говори да град мора пропасти због почињених грехова. Константин јој предаје круну, коју ће она чувати „Док Божија воља не дозволи другом да је узме“ (ССНС, 38). Цар без царских инсигнија са својом свитом борио се до смрти, и то је разлог што је његова одрубљена глава гола однета султану. Петковић иронише ову легенду својим коментаром у коме износи историјске чињенице да Константин никада и није могао

бити крунисан због несугласица око Уније, а могуће је и да је скиптар, мач и остала знамења намерно скинуо пре борбе, како га Турци не би препознали и потрудили се да га живог предају султану. Даље аутор разрађује предања, али и списе Константина Михаиловића из Островице, српског јањичара, о погибији последњег византијског цара и проблематизује питање тачног места у граду где је владар страдао. (ССНС, 40)

Мотив Богородице је уско везан на темом опсаде Цариграда. Када се Филарион присећа борби у самом Цариграду, он у причу уводи „жену у белом“ која шета бедемима града, са накитом сјајним попут сунца. Поетика постмодернизма је у овом мотиву објединила посвећеност Византинаца својој вери и њихову развијену и истанчану духовност, са иронијом незнања која деконструираше мотив.

У роману *Савршено сећање на смрт* наилазимо на бројне легенде о пропасти византијске престонице. Иронијским сагледавањем са временске дистанце те легенде и средњовековна поетика чуда су преиспитивани и деконструисани – требало је да непријатељ у Цариграду стигне само до Константиновог стуба, даље не, затим, да кад дође крај времена и византијске престонице нестане у мору, Света Мудрост остане да плови као брод и да је суђено да преживе само они који се у њу буду склонили, такође се веровало да ће цар своју круну оставити на олтару Свете Софије, и поћи у Јерусалим. Фокализатор Филарион разара ова веровања коментарима – да је једина веза Константиновог стуба са пропашћу града у томе што ће тај стуб једино остати несрушен после пропасти свих светиња и да није нека утеха имати живог цара када народа више не буде, као и да је сасвим очекивано да се једино цар спасе „што не би било први пут“ (ССНС, 95).

Преко Филарионовог приповедања о прошлости аутор износи сопствено виђење савремене националне историје и друштвених збивања. Тешка ситуација у савременој Србији на свим пољима може се протумачити менталитетом народа „сањача“, заљубљеника у легенде о херојству из славне прошлости. „Можда би нам боље било да смо прошлост памтили мање, да смо у сваком свитању мање трагали за одсјајем претходног сутона. Или чак ни претходног; ми догађаје од пре хиљаду

година памтимо боље него оно што се десило јутрос.“ (СНС, 97) На другом месту у роману, писац директно износи своје схватање легенде као Протеја, који се лако и често преображава, према потреби. (128) Тиме Петковић директно остварује додир са Бориславом Пекићем и његовим схватањем каже, која није увек иста.

Поменули смо већ да је једно од средстава борбе и приповест. Снага приче је у схватању да ништа није изречено без утемељења у промислима виших сила и да све што се именује директно се призива и остварује. Византинци су веровали да је султан освојио њихову престоницу, јер му је ђаво помагао и јер га је одмах по рођењу одредио за освајача Царства. (СНС, 491)

Мотив двојника постоји у легенди о последњем византијском цару Константину и Гемистосу. Цар је имао моћ да се појављује истовремено на свим местима у граду где је сматрао да је неопходан за време одбране од опсаде, а чаробњак Гемистос је, кад је то цару у престоници било потребно, могао да се створи у часу на двору, а у Мистри је остављао свог двојника, који није ни јео ни пио и то је било једино по чему се разликовао од правог Гемистоса.

### 3. Реликвије

Петковић у есеју „Европска *femme fatale* и византијске жене“ помиње да је убиство Нићифора Фоке могло бити иницирано од стране Цркве, са којом је Фока покварио однос када је ушао у брак са царицом Теодором (В. И.105), али да је најлакше било оптужити жену за ковање завере са својим љубавником (Јованом Цимискијом). Преиспитући Фокину смрт, Петковић отвара питање мизогиније у Византији. И оно мора бити подвргнуто сагледавању из различитих углова. Писац подсећа да је управо у Византији развио култ Богородице – *Theotokos*. (105) Девица је

слављена као главна заштитница и спаситељица града.<sup>51</sup> Култ се са Истока сели на Запад, „где се развија у такозвану маријенологију.“ (106)

Цариград је у данима своје славе поседовао у црквама велики број светих честица и икона. Поред иконе Богородице Одигитрије, за коју се веровало да штити град, биле су ту и мошти Светог Константина, оснивача града, Јована Претече, светих апостола и других светаца, остаци часног крста, па чак и Христовог трновог венца. Према теологији реликвија, њихова суштина односи се на схватање „да су Христовим отелотворењем човек и природа обоготворени“. (Поповић, 2006: 207) Манастир Жича, као српска крунидбена црква и седиште архиепископије, није заостајала за Светом Софијом, наравно у складу са могућностима владајуће династије Немањића. Пљачка цариградских ризница од стране крсташа била је резултат дугодишње тежње западног света да прикупи што већи број реликвија са Истока. Сава Немањић је на поклон, нимало случајно (Поповић, 210), добио највредније реликвије (везане за Богородицу, Христа, Јована Претечу и најближе Христове следбенике: Андрију, Луку и Тимотеја).<sup>52</sup> Жича је требало да буде пројекција Пресвете Мудрости. Поред прибирања адекватних реликвија, Спасова црква је грађена по угледу на овај византијски храм – Мајку свих цркава.

Света Софија, „најпознатији симбол византијске архитектуре“ (В. И.163) је била подигнута у време Константина I, а приликом побуне Нике је уништена. Јустинијан ју је обновио, „цар (је) платио својим новцем, а народ својом крвљу“ (163). У роману *Савршено сећање* на смрт је овај исказ о цару и народу приписан Гемистосовом лику (97).

---

<sup>51</sup> Данило II је Богородицу сматрао својом заштитницом.

<sup>52</sup> Честице Часног Крста су прво биле чуване у Светој Софији, затим у Богородици Фарској, да би онда доспеле управо у Жичу. Богородичина риза се чувала у Влахерни, а појас у Богородици Халкопратијској. Сматрало се да бране град од непријатеља, чак су називани и "бедемом града". Претечина десница се чувала у Богородици Фарској и многа сведочанства говоре о томе да су се њоме посвећивали цареви. Јелена, удата за Лазара Бранковића, поклонила је ову светињу своме оцу, морејском деспоту Томи Палеологу, а он папи Пију II. Данас се чува у катедрали у Сијени.

#### 4. Постмодернистичка сумња

Радослав Петковић је назначио свој однос према опозицији историја – легенда у збирци приповедака *Извештај о куги*: „Све што се збива у збиљи има свој основ у машти.“ (1989: 12) У приповеци „Призори из петстогодишњег рата“ писац цитира Толкина, којег је иначе успешно преводио на српски језик, чиме сигнализира да усваја његово становиште: „У историји – као и у животу – све је увек на самој оштрици мача; да ли ће гласник стићи на време, хоће ли његов коњ нагазити на кртичњак и сломити ногу (...) те ће историја узети нов, незамислив ток.“ (22) Легенда се у приповеци „Док плима траје“ поистовећује са чекањем, чежњом и надом (В. И. 136-137) да ће доћи спас, да ће сви дочекати други Христов долазак и Нови Јерусалим (на то указује мото на почетку приче из Откривења Јовановог, мада је, као и код Пекића, вера замењена сумњом и библијски подтекст је проблематизован).

Петковић се као историчар остварио у збирци есеја *Византијски Интернет*. Циљ му је био да преиспита једно уобичајено и устаљено 'виђење' Византије и Византинаца, како из њихове сопствене перспективе, тако из наше националне – српске, али са становишта Запада.

Усудићемо се да приметимо да Радослав Петковић, једини од четворице аутора којима се овде бавимо, јако ретко успоставља везе између византијске и српске културне у књижевне баштине. Једино у његовом делу не можемо говорити о српсковизантијској традицији, већ само строго о византијској културној и историјској прошлости. У збирци есеја *Византијски Интернет* он поставља питање: „Када је Византија у питању, врло је популарно – а понекад и сасвим оправдано – набрајати грехе Запада, али како стоје ствари са нама самима који себе тако радо и лако проглашавамо њеним наследницима или макар настављачима њених традиција?“ (23) (истакла М. К.)

У *Византијском Интернету* су савесно наведени и подробно анализирани ратови Србије и Византије, а поглавље се иронично зове: „Наш прилог пропасти Царства“ (41).



Аутор директно износи своје схватање писаних сведочанстава прошлости у есеју „Кобне и злокобне, моћне и непознате“. Он упозорава да у сусрету са списима који припадају другом времену и другој култури, не смемо судити према критеријумима које смо успоставили у свом времену и у својом културном окружењу:

„Ми одмах запажамо оно необично, оно различито; невоља је само што ћемо читав текст видети као исказ ове културне различности, што смо склони да га превише генерализујемо и што заборављамо да је *један текст ипак дело једног појединца* који, чак и када исказује нека општа места, уверења и идеологије своје културе, ипак то чини на свој начин.“ (117) (подвукла М. К.)

Аутор у *Савршеном сећању на смрт* отворено заступа становиште да је знање непоуздано. Поред многобројних филозофско-егзистенцијалних питања која поставља у роману, он на више места експлицитно изражава сумњу у историјске списе: „Између 610. и 641. после Христа, Теофилакт Симоката, саветник Цара Ираклија, указује на значај проучавања историје која јесте нека врста сећања, макар и лажног.“ (2009: 36) Симокатин спис можемо посматрати као аутопоетички текст у коме писац предност даје историји у односу на књижевност. Са гледишта човека средњег века, који своје ставове формулише под утицајем античке философије, одлучити се за једну од ове две хуманистичке дисциплине јесте избор између истине и лажи. Овакава подела је у роману разорена постмодернистичком иронијом, која пропагира схватање да је све лаж, тачније да је све истина, али не једна, постојана и непроменљива, већ истина многострука и нестална као Протеј. Петковић даље у роману поставља питање да ли је историја сећање (397) и парадоксално истиче да је свака прича истинита, чак и кад је измишљена (457). Истине су многе и равноправне, а лаж не постоји сама за себе. Историографска метафикција је прво поставила границе између историје и фикције, како би их затим прекорачила. (Хачион, 1996: 185) „Присуство прошлости“ (18) је врло важан концепт постмодернизма. На прошлост се не гледа носталгично, већ се документарност текстова који сведоче о одређеним историјским чињеницама преиспитује и подвргава пародији. *Савршено*

*сећање на смрт* није традиционални историјски роман, него историјска метафикција. Постмодернизам не настоји да створи структуру или велику приповест (21). Као и многи савремени романи, *Савршено сећање на смрт*, *Хазарски речник*, *Мали ноћни роман* и *Опсада цркве Светог Спаса* (наведени су они који, по нашем скромном мишљењу, припадају самом врху савремене српске прозе) истражују нова и проверавају стара сазнања. Не постоји тежња да се открије нешто што је присутно, али неупадљиво. Историја је тумачена само као још један текст у низу и подређена је потреби аутора да конструише сопствену визију реалности. Постмодерни роман не негира значења, већ истиче њихову множину и нашу могућност избора. Како је у *Постмодерном стању* потврдио Лиотар – принуђени смо да се ослањамо на себе, па је свако значење наша сопствена творевина. (2004: 21; Хачион, 1996: 83) Она је прихваћена је као интертекст, инкорпорирана је у ткиво романа, скоро неразлучива од фикције. Писана сведочанства и документи су једини начин да се спозна прошлост и, као такви, су „људске конструкције“ (Хачион, 1996: 37). Дакле, права „истина“ је недостижна и несазнатљива. Важно је довести је у питање и посматрати на нов начин. Фикција није у стању да репродукује стварност. „У историографској метафикцији не постоји тежња за поједностављујућим *mimesisom*. Уместо тога, фикција је понуђена као још један од дискурса помоћу којих конструишемо нашу визију реалности. И конструкције и наша потреба за њима су оно што је у постмодернистичком роману стављено у први план.“ (Хачион, 1996: 78)

Радослав Петковић индиректно поставља питање о улози књижевности у есеју „Један смешан обичај“. „Од прилично обимне литературе коју је Константин исписао превасходно за свога сина није, дакле, било никакве користи. Циници би вероватно рекли – као што од литературе и иначе нема.“ (В. И. 89) Овде имамо истовремено Петковића писца који после *Византијског Интернета* објављује обиман и сложен роман са византијском темом о паду Цариграда и пропасти Византије. Дакле, тај циник који сумња у смисао и корист књижевности не може бити он. Међутим, када упознамо аутора путем и најмањег дела његовог опуса, схватићемо да су иронија и

цинизам главне одлике Петковићевог израза и стила, и да су дубоко укорене у његов поглед на свет.

Проблематизацијом знања и моћи сазнања бавио се Петковић у *Византијском Интернету*. У есеју „Коњи светога Марка“ писац објашњава како су због загађеног ваздуха коњи морали да се склоне са цркве Светог Марка, одакле су пренети у музеј. Туристи из целе Европе долазе да виде чувену четворку, фотографишу их са убеђењем да су то оригиналне античке статуе, а заправо су у питању копије. Чак и они који оду у музеј, неће их заправо видети – наиме, коњи су ливени са извесним скраћењима, са циљем да буду постављени изнад гледаоца а не у равни са њим. Изван свог примарног контекста они престају да буду уметничко дело, па посматрање коња са цркве Светог Марка губи смисао. (В. И. 9-10) Писца и историчара Петковића посебно занимају овакви парадокси и коинциденције, каква, рецимо, лежи у чињеници да је Цариград основан и пао у месецу мају. (11-12)

У духу постмодернистичке поетике, Радослав Петковић показује снажну потребу за загонетањем – он поставља питање да ли је Византија икад постојала. У есејима, за разлику од романа, он не мистификује, већ с нестрпљењем даје одговор да под именом Византија није забележена ниједна држава у светској историји (2007, 10). Друго (Источно) римско царство је названо Византијом, тек кад више није постојало. Византинци су себе сматрали Римљанима (11), а у преводу на српски срећемо се са изразом Ромеји.

Петковићево проблематично виђење историје можда се најбоље види у есеју „Херодот и/ или Историја“ (131). Аутор разматра оно што су многи пре њега називали лажима (на пример Плутарх) код Херодота, и опомиње да се многе чињенице не могу сагледати само са једне строго утврђене тачке гледишта. „... Треба бити опрезнији у процењивању легенди“, каже Петковић и додаје да „критеријуме сопствене културе не смемо некритички наметати другим културама“ (133). Упркос свом циничном начину изражавања, Радослав Петковић се залаже за један толерантан поглед на прошлост и за пажљиво и поступно испитивање сведочанстава.

У том контексту га можемо посматрати као Пекићевог настављача: „Као и све сличне приче, и ова има помало карактер легенде; као и све легенде, мешавина је истине и поједностављивања, превођења чињеница на разину симбола.“ (В. И. 171)

#### 4. 1. Инкорпорирани текстови

Савремена књижевна теорија истиче да текстови настају на основу других текстова. Дакле, једно књижевно дело постоји захваљујући делима која му претходе, а која ће у том новом тексту бити понављана, оспоравана или преобликована. (Калер, 2009: 45) Текстови које је аутор инкорпорирао у своје дело сведоче да је писање романа прави истраживачки рад. Петковић одређене текстове прерађује и донекле маскира у сопствени, попут историјске синтезе Стивена Рансимана *Пад Цариграда 1453*<sup>53</sup>, кога у *Византијском Интернету* често спомиње, или филозофске списе на које се позива. Међутим, више је оних који су се нашли „прилепљени“ уз сам текст романа. Ту су списи Платона, Дантеа, Јована Лествичника, тајанственог Хермеса Трисмегистоса, стихови Вилијема Батлера Јејтса и Псалми 107. и 23. Они су залог прошлости и сведочанства да је приповест утемељена у другим текстовима. Једино су пасажии из Библије препуштени посмодернистичкој иронији. Сам контекст романа, чињеница да је град пао иако су сви до последњег часа веровали да ће га Богородица чудом спасти, подрива хришћанство. Интертекстуална иронија не оставља простора „дуплом кодирању“ (Еко, 2002: 204). Она је намењена само оним читаоцима који су у стању да препознају и одгонетну оно на шта текст упућује. Природа историјских докумената се не сме олако схватати – ти текстови „допуњују“ и „прерађују“ стварност<sup>54</sup>. (Хачион, 1996: 174) Постмодерна интертекстуалност се обилато користи алузијама других текстова да би их потом срушила иронијом. (200) Границе, свакако, нема смисла тражити. Једно дело је у непрестаном дијалогу са другим делима, као „чвор унутар мреже“. (214) Улога писца као творца је на тај начин пољуљана.

<sup>53</sup> Стивен Рансинман, *Пад Цариграда 1453*, превео Алекса Ч. Илић, Београд: Алгоритам, 2008.

<sup>54</sup> Под стварношћу подразумевамо оно што постоји пре него што је текстуализовано.

У *Византијском Интернету* обилно је коришћена *Алексијада* Ане Комнине (49), уз бројне савремене и савремене западноевропске историјске списе (Рансиман, Гибон, али и Вилијем од Тира). Писац се врло добро сналази у старим историографским сведочанствима. У стању је да сагледа представљену слику из различитих углова. Једно преиспитивање га најчешће спонтано води до другог:

„Ана Комнина несумњиво пише као ћерка василевса и циљ јој је да слави свога оца. (...) Чак и тамо где су се догађале ствари које и сама несумњиво осуђује, (...) Ана је спремна да оца понекад и сасвим неуверљиво оправда, макар непознавањем догађаја. Ова њена одлика нипошто није само женска; њено писање нема само лично већ и политичко значење, онако како су двојица браће Немањића, Свети Сава и Стефан Првовенчани, славили свога оца, родоначелника династије.“ (111)

Посебно место заузима Прокопијева *Тајна историја*. Цар Јустинијан и царица Теодора су описани као демони склони преображајима. Петковић доста пажење посвећује Теодориној проблематичној прошлости, царица се, наиме, бавила проституцијом пре него што је постала Јустинијанова жена. (В. И. 75) У складу са средњовековним погледом на свет, уз проституцију су обавезно ишли и чаробњаштво, магија и враџбине, па је Теодора морала бити и чаробница. Оваква тврдња је у вези са Прокопијевом идеологијом, закључује Петковић, јер су „и проституција и магија начини дисквалификације.“ (77)

#### 4. 2. Историографска метафикција

Историографска метафикција тежи да сруши стабилност тачке гледишта, наслеђену од модерниста. С једне стране имамо „отворене, намерно манипулативне нараторе“, а са друге „миријад гласова, који се често не могу локализовати у текстуалном универзуму“. (Хачион, 1996: 268) Дакле, у питању су два типа

метафикционалне наратије: одлучно појединачан и узнемирујуће плуралан. (269) У роману *Савршено сећање на смрт* реч је о одлучно појединачном. Његов наратор је „рођен“ још у збирци есеја *Византијски Интернет*.

У роману *Савршено сећање на смрт* можемо приметити наративну сложеност два гласа – наратора (приповедање у трећем лицу) и главног јунака, Филариона (приповедање у првом лицу). Ако се узму у обзир и други јунаци који ређе преузимају улогу фокализатора, као Лука Нотарас, Константин (Филарионов отац), Марко разбојник, Гемистос и други, можемо разматрати и својеврсно вишегласје, мада сви они приповедају под палицом наратора и међусобно се допуњују. Доминантан је перфекат у трећем лицу као традиционално решење историје и реализма. Међутим, њега подривају други гласови. Нико од њих није свезнајући, загонетка која се поставља читаоцу на почетку романа – ко је био трећи који је са Филарионом и Гемистосом ишао у пагански храм – није само загонетка за читаоца већ и за самог Филариона. Томе доприносе и распршене временске одреднице. Подразумева се читаочево познавање византијске историје, јер се чињенице негде само наговештавају да би се тек касније подробно образложиле. Теолошко-филозофски и књижевноисторијски дискурс су у чврстој спрези. Роман који говори о историјским догађајима обећава континуитет, али се проблематизовањем наизглед познатих чињеница у том континуитету ствара дисконтинуитет, што наводи на преиспитивање. На једном месту у роману Филарион спомиње пророчанство о крају света, када ће и Константинопољ протонути у мору, а Света Софија остати да плови као брод, док ће се само цар спасити. Према легенди, он ће своју круну оставити на олтару цркве и гологлав отићи у Јерусалим. Филарион то руши опаском да ће се цар као по обичају извући или да он у свему томе као истинито види само море.

Када су у питању промене првог и трећег лица, можемо приметити да нема разлике када прича приповедач и када Филарион фокализује. Ако желимо да по сваку цену изведемо неки закључак који би дешифровао ову промену, могли бисмо рећи да Филарион преузима улогу „рефлектора“ када треба да се исприповеда нешто интимније, рецимо тајни обред у цистерни или однос са Зое. Главни јунак је само

делимично поуздан и никако није свезнајући. Он зна појединости историјских догађаја о којима тешко може бити обавештен, али не и шта је лично радио са Јованом или ко је био трећи са којим је пратио Гемистоса у храм. Чак и када други јунаци постају фокализатори, на пример Јован Аргиропулос, Диогенес или Зое, разлика у тону је неприметна, гледишта се не разликују од приповедачевих. Дакле, мера њихове поузданости је иста. Пошто је Петковићев приповедач у великој мери коментатор (Бут, 1976: 180), то нужно морају постати и јунаци у тренутку кад им буде додељена улога фокализатора.

Коментари су најчешће историографске или филозофске природе, мада роман обилује цитатима и текстовима других књижевних дела, које, сада у новом контексту, служе да посредно „прокоментаришу“ одређени суд или чињеницу. На пример када Филарион размишља о Јовановој скици, читалац захваљујући коментару добија подробно објашњење: „Оне ноћи у цистерни тај цртеж Филариону није значио ништа, али ће касније сазнати да представља питагорејски тетрактис, дакле фигуру чијем је облику и значењу био поучен Питагора приликом свог боравка у Вавилону, а која изражава суштину и тајно име Бога.“ (Петковић, 2009: 135) У коментарима се поступци јунака, догађаји и историјске прилике подвргавају иронији. Одличан пример се налази на самом почетку романа, када се први пут срећемо са Филарионом и Гемистосом. Они јашу ка паганском храму са пратњом и сви су жедни осим учитеља Плитона. Из разговора војника сазнајемо да је Гемистос познат као чаробњак и да их може претворити у жабе ако се буду превише жалили. Филарион размишља како би то било горе него што се чини, јер већ дуго влада суша. „Осим ако није у питању морска жаба. Филарион није био сигуран да ли такве постоје; али ако чаробњак може некога да претвори у жабу, зашто не би могао да га претвори у морску жабу, макар створивши једну потпуно нову врсту жаба.“ (9-10)

Коментар служи и да нам приближи јунаке дела, да образложи поступке и осећања. Како приповедач зна исто колико и Филарион, читаоци никада не могу бити сасвим сигурни шта се тачно догодило у цистерни и ко је обављао јеретички обред. Наслућује се да је Филарион главни кривац због својих натприродних моћи, али

одговора нема, а нема ни смисла захтевати га. То је само још један у низу начина да постмодерно дело проблематизује моћ сазнања и његову поузданост.

## 5. Град

Тема града је једна од основних библијских тема. (Ле Гоф, 1999: 224) У Старом завету налазимо велики број проклетих градова. Оснивач првог града је Каин (Постање, 4, 17), познат као братоубица. Управо је Каин установио мере и тежине, „претходећи књиговодству које је супротно слободи, дарежљивости, обиље за које је Творац дао наду човеку.“ (225) Затим, треба поменути Вавилон и Содому и Гомору. Град је, дакле, за старе Хебреје био стениште греха, блуда и зла. Наспрам ових насеља стоји Јерусалим (Друга књига Самуилова и Прва књига о царевима). „Исаија уводи прво велику супротност Јерусалим – Вавилон, која у неку руку кристалише, (...), супротност и борбу између лошег и доброг града, града пропасти и града спаса (...) (Исаија, 8).“ (225-226) Јерусалим је под царем Давидом постао верско и политичко средиште Израела, у њему борави Јахве (Псалм 73, 2), а на крају времена окупиће у себи цело племе Израиља (ПРОВЕРИТИ) (Исаија, 54, 11 и 60). (226) Ле Гоф примећује да је јудео-хришћанска традиција кренула од идеје врта као рајског места, да би га постепено заменила градом – Новим Јерусалимом. Он је вечан и његовим доласком се завршава Библија. (227) Земаљски град је само одраз Божјег града који представља „невидљиву духовну заједницу свих хришћана“ (Гуревич: 1994, 134).

Са историјске тачке гледишта, неопходно је поменути да су у средњем веку градови незамисливи без добро утврђених камених зидова и најчешће се налазе на неком узвишењу, по могућству теже доступном. Све је то у складу са идејом о успешној одбрани од потенцијалних непријатељских упада. Професор Радић у својој књизи *Страх у позној Византији* (2000) подсећа да градови у антици нису били организовани на тај начин. Долази до „вертикалне трансације градова“.



„Блистави антички градови, раскошних улица, пространих тргова и велелепних храмова, обично смештени у питомим удолинама и на заравњеним површинама, све више уступају место знатно другачијим фортификацијама. Долази време скучених тврђава које се пењу у висине и настањују на кршевитим планинским хрбатима. Оне се граде превасходно да би могле да одговоре на два важна захтева: одличан преглед околине и неприступачност, што је само други назив за тешку освојивост. Градови – није реч о метафори – све више постају налик на орловска гнезда.“ (2000: 68-69) <sup>55</sup>

У роману *Савршено сећање на смрт* такви су градови Мистра и Монемвасија.

Јунаци романа *Савршено сећање на смрт* смештени су у једном делу наратива у Цариград. Он је у свести средњовековног човека један и једини, неприкосновени град, Царица градова. Попут Новог Јерусалима, има савршеног, богомданог и богоугодног владара, Светог Константина, тринаестог апостола, има богатства сваке врсте: флору и фауну, руде, море, природне лепоте попут рајских насеља и многобројне богомоље, од којих у средишту града, али и света донекле, макар хришћанског, стоји мајка свих цркава – Света Премудрост. Његова пропаст изједначавана је са пропашћу света. Они који су преживели пад Цариграда осећали су снажне душевне потресе. Филарион се пита: „Да ли сам још жив? Да ли сам овде, да ли сам надживео Град, да ли сам надживео живот?“ (ССНС, 62) Град се поистовећује са животом, са егзистенцијом. Ако нема града, нема ни живота.

Плитон тврди да је град под опсадом исто што и тврђава под опсадом. (ССНС, 224) Тврђава симболизује заштиту, унутрашњи интегритет, повезаност и стабилност. Она се везује за архетип женског принципа, чије су одлике плодност, ширење, раст и развој. Тако град више није само простор, већ утерус, свети простор, пун божје милости, чија је сврха даривање живота, сигурности, али и мудрости. Утврђења и дворци су грађени по принципу „божанског космоса“ (Гуревич: 1994, 90). У свести човека средњег века небеса, станиште Бога, приказивана су као тврђава.

---

<sup>55</sup> Пример су Коринт и Акрокоринт, антички град у равници и средњовековна цитадела на оближњем, неприступачном брду. (Радић, 2000: 66-67)

## 5. 1. Град под опсадом

У оквиру ове теме свети заштићен простор је проблематизован. У *Византијском Интернету* Петковић доноси податак да су Османлије Цариград називале „црвеном јабуком“ (66), а срећемо га и у *Савршеном сећању на смрт* (386). Аналогије са опседнутом Жичом у *Опсади цркве Светог Спаса* су очигледне. (У савременом свету амерички град Њујорк назива се Великом јабуком (*Big apple*).)

Тему опсаде Петковић у роману започиње ламентом хроничара Сфранцеса над малобројним браниоцима Константинопоља. Затим се из 1451. сели у 1453. годину, тачније у четвртак 24. мај. Град се већ недељама бори, а бројна предсказања показују да је пораз на прагу. Цар Константин XI Драгаш Палеолог је очајан и окреће се „јединим преосталим савезницима“ (СНС, 18) – Христу, Богородици и тринаестом апостолу, оснивачу града, Светом Константину. Када је икона Свете Богородице <sup>56</sup> проношена улицама, почело је невреме са кишом и градом. Следећег дана престоница је осванула обавијена маглом, да би се увече на небу приказала светлост која се пела ка позлаћеном крсту на куполи Свете Софије. Граду не стиже очекивана помоћ, нема смирења, тескоба обавија и продире у све, како у људе, тако и у саме зидове града. Уз музику труба, бубњева и зурли, Турци су нападали и топовима тукли зидине, за које се веровало да не могу пасти. Упали су у град код палате Влахерна. Отпор је јењавао, још је негде нека борба трајала, а онда је кренула пљачка. Људи су у паници бежали, покушавали да се спасу и не зна се је ли било горе док су живели под опсадом и у страху чекали, или кад се неминовно догодило и кад је последња нада нестала. После Цариграда пали су и градови у Мореји.

Живот под опсадом је живот у тескоби. То је непрестана борба са усудом, али и са самим собом, са сопственим страховима: „Волели смо, рекох, то да заборављамо: да су непријатељски војници увек ту, надомак зидина, са обе стране

---

<sup>56</sup> У питању је чувена цариградска Одигитрија, радио ју је јеванђелиста Лука, сматрала се заштитницом града (Цариграда и Венеције, али и Београда). Она је била гарант сигурности становницима Цариграда, својом снагом могла је да руши непријатеље, а њен одлазак значио би пропаст или предају града. (Мирјана Татић-Ђурић, „Икона Богородице Београдске“, у: *Годишњак града Београда*, XXV, Београд, 1978, стр. 147-155)

Босфора и да свако ко заплочи према Црном мору мора проћи испод турске тврђаве Анадолу Хисар (...) као знак туробне садашњице и мрачне будућности. (...) / У таквим часовима бисмо се присећали пророчанства о Последњем Цару, како ће он повести одабране да би у Јерусалиму засновали истинско Божје Царство; а када они пређу на другу страну Босфора, море ће прогутати Град. / Одавно мислим како је у пророчанству истинито једино ово море.“ (СНС, 64-65)

Људе обузимају осећања клаустрофобије и стрепње пред оним што следи када се одбрамбени зидови једном сруше и када град падне. „Поготово у случајевима дуготрајних опсада када у онима који атакују расте нагон ка деструкцији и одмади.“ (Радић, 2000: 75) Живот у граду под опсадом Петковићев Филарион упоређује са боравком у Минотауровом лавиринту. (СНС, 65)

Под дејством опијата Филарион има визију како брани град, који се не може одбранити. Он је митски стрелац, Филоктет, нејасна природа, демон у калуђерској одежди, али Константинопољ у његовој визији постепено тоне, турске лађе га опседају одасвуд, и са мора и са копна, и колико год се он трудио, прецизно гађао, молио се Богу и друговао са ђаволом, град се не може одбранити.

Средњовековни човек је сматрао да његово тело и ум стоје у односу на свет као микрокосмос и макрокосмос, да је све што видимо и доживљавамо одраз неке више стварности. Овакво схватање човека и света потиче из антике и наглашава „јединствену структуру“ (Гуревич, 1994: 54) микрокосмоса и макрокосмоса. У средњем веку у основи имамо однос човека према природи која га окружује. То није однос субјекта према објекту, већ „налажење себе у спољашњем свету“ (75). Концепција појединца и васионе је идентична и нема јасне границе међу њима: „... Налазећи у свету властито трајање, он истовремено и у себи открива васиону. Они као да се узајамно посматрају.“ (75) Човеком и светом управља космичка музика „која изражава хармонију целине и њеног дела“ (79). Како је музика временска уметност, она подлеже броју. Владавина бројева представља силу која диктира структуру и кретање микрокосмоса и макрокосмоса. (80)

У постмодернистичким прозним делима уочавамо овакав однос књижевног јунака према архитектури. Павићеви јунаци: Атанасије Свилар, на првом месту, затим, студенти из Ирака, неписмени градитељ Плаве џамије и Радич Чихорић-Леандер у одразу свога лица, тела или судбине препознају аналогију са градом, здањима и грађевинским плановима и скицама. У делу Горана Петровића задржано је фундаментално схватање средњовековне симболике где се природа разуме „као огледало у којем човек може да сагледа лик Божји“ (Гуревич, 1994: 78)

Филарион не успева да одбрани родни град, али устреливши Марка, оно површно и банално у себи, ослобађа своју душу. Пут ка спасавању себе започет је за време „мале и безначајне“ (СНС, 313) опсаде Плитонове виле. Она стоји у „сразмери и сагласју“ (314) са великом опсадом Цариграда, јер су обе промениле ток Филарионовог живота, велика опсада видљиво, а мала невидљиво. У свом односу према простору у којем борави, Филарион је сасвим човек средњег века. Он интензивно доживљава градове у којима је живео или само гостовао, Цариград, Мистру и Монемвасију, међусобно се допуњују и прожимају, судбине градова идентификује са судбином свог народа и својом личном.

„Ми који себе и данас, сасвим смешно, називамо Римљанима, веровали смо како ће, ако падне Град, нестати читав свет. Унеколико, то је истина: наш свет је нестао или нам је коначно и неопозиво падом Града стављено до знања да је наш свет нестао заувек јер је уистину, за онога ко има очи да види, нестао већ много раније; оно у чему смо ми живели био је привид, приказане света којег више нема. Али у сваком од нас је живело веровање, као у оном старом пророчанству, да ће падом Града море потопити све – осим можда Јерусалима – а не да ће се живот наставити, на начин који се нама несумњиво не допада, али при томе не показујући никакву намеру да се заустави, да нестане само зато што се нама не допада, зато што смо пропали ми који смо једном умишљали како наша пропаст мора бити пропаст читаве Екумене.“ (239-240)

## 6. Крсташки ратови

Ова тема се појављује код све четворице аутора којима смо се у истраживању бавили. Радослав Петковић крсташким опсадама Цариграда посвећује озбиљан простор, како у есејима тако и у роману. Посебну пажњу обраћа на Четврти поход крсташа, када је, уз помоћ Млечана, извршен незапамћен масакр и пљачка у Константинопољу. Нетрпељивост између православних и католика је после тог немилостивог догађаја била огромна, а заправо су лоши односи између Источне и Западне цркве стајали у основи разарања престонице. Владари са Запада и папе нису признавали цара који је столовао у Новом Риму – Константинопољу, а Византинци су себе сматрали легалним и легитимним наследницима Римског царства. Дакле, зачетак сукоба био је у идеологији. (В. И. 20) „Сукоб Латина и Грка, Истока и Запада је 1204. године у Четвртом крсташком рату само кулминирао.“ (51) Оба назива, и Латин и Грк, била су пежоративна у латинској, односно грчкој средини. (62)

У оквиру крсташких ратова треба поменути тему рата у Источном хришћанству, тј. сукоб православља и ратовања. Стивен Рансиман је приметио, напомиње Петковић, да се православни разликују од католика у овој ствари. Рат је за црквене оце, па и остале вернике, подразумевао убијање и уништавање. Самим тим ни на један начин се није могао оправдати и свети Василије је сматрао да се војници морају три године уздржавати од причешћа. „Смрт у бици није подразумевала славу, нити је смрт у бици са неверницима подразумевала мучеништво...“ (В. И. 63) Ана Комнина је била врло непријатно изненађена учешћем католичких свештених лица у борбама: „Латински свештеници су спремни да деле Тело и Крв Христову, а истовремено су спремни и на проливање крви.“ (64)

Енрико Дандоло, млетачки дужд и јунак романа *Опсада цркве Светог Спаса*, спомиње се као „идејни творац крсташког заузимања Константинополиса“ у збирци есеја *Византијски Интернет* (9). „Изгледа да је и мржња дужда Енрика Дандола, која је довела до првог пада Константинополиса, била вођена и личним мотивима,

сећањима на увреде којима је Дандоло, био изложен када је у младости боравио у Константинополису.“ (В. И. 79)

Походом на Цариград за време Четвртог крсташког рата (1204) започето је опадање Византијског царства. Острогорски пише да су освајачи три дана и три ноћи пљачкали Цариград и чинили „свирепа насиља“. „Скупоцена блага највећег културног центра тадешњег света развучена су на све стране а делом и дивљачки уништavana.“ (Острогорски, 1996: 391). Крсташки историчар Вилардуен је писао да никада нигде није задобијен тако вредан плен. Управо приликом пљачкања Цариграда, уништени су и многи антички рукописи. Византија се никада није опоравила, ни у економском нити у политичком смислу. Једино је култура, тачније философија и књижевност, наставила да се развија, сачувавши античку културну баштину и припремивши терен италијанској ренесанси. Управо на пољу културе и уметности Византија никада није престала да постоји, уврстивши тако и стару српску књижевност и уметност, у окриље светске културне страдиције. У савременој српској књижевности срећемо бројне византијске теме и мотиве, које смо у овом истраживању настојали да попишемо и илуструјемо у контексту постмодернизма. Читаоцу се може учинити да је Византија алегија савремене Србије и њеног положаја на Балкану, или да се у одабиру тема у вези са српковизантијском традицијом настоји да се византијско културно наслеђе реактуализује и афирмише. У сваком случају српска постмодернистичка проза показује велико интересовање за историју и философију, она иницира потребу за знањем, па се не одређује само преко аутономије свог текста, већ и друштвеног контекста (Јерков, 1992: 54).

## Закључак

Бавити се темом Византије подразумевало је компарацију наведених прозних дела и поетика писаца. Пошли смо од претпоставке да се они развијају у сталном и динамичном дијалогу и портудили смо се да га преко заједничких тема, мотива и поступака покажемо и протумачимо. Текстови се међусобно осветљавају управо у тачкама контакта, као што су мотиви реликвија, средњовековних градова (под опсадом), однос хришћанства и паганства или лик ђавола и демонског света.

Писати о Византији значи писати о поделама. Поделе на хришћане и пагане, православне и католике, Грке и Турке, монахе и световњаке, самце и општежитеље, платоничаре и аристотеловце, централне друштвене фигуре и маргиналце, староседеоце и странце, дошљаке, путнике, подела језика на онај којим се моли и пева у цркви и на онај којим се говори на улици, све су те подвојености византијског света нашле своје место у савременим приповеткама и романима српске књижевности с краја XX и почетка XXI века. Бог и сатана, односно врлина и грех, и њихова архетипска борба за превласт над човеком и његовим светом такође је још једна од тема поделе у српској постмодернистичкој прози. У делима Борислава Пекића, Милорада Павића, Горана Петровића и Радослава Петковића, уз поезију Павловића, Попе, Симовића и В. Лалића, српсковизантијска традиција је доживела, после периода барока и Гаврила Стефановића Венцловића, најснажнију ренесансу.

Византијска цивилизација је била изузетно витална, утицај који је извршила на Западну философску мисао је круцијалан, а показала је и велику способност да прима и асимилиује упливе паганских, па чак и исламских, учења. (Татакис, 2002: 291) Ромејско царство је штитило скоро 1200 година европску цивилизацију од инвазија са севера, истока и југа. (Елер, 2002: 8)<sup>57</sup> Скоро целокупна античка књижевност и философија сачувана је за модерни свет захваљујући управо Византинцима, који су

---

<sup>57</sup> Клаус Елер: „Континуитет у философији Хелена до пада Византијског царства“, у Василије Татакис, *Византијска философија*, Јасен, Београд – Никшић, 2002.

брижљиво чували, преписивали и коментарисали рукописе хеленских аутора. Византија је утемељила хришћанство, а први језик на коме је написана Библија управо је грчки језик. (10) У VI веку у Цариграду се учила математика, физика, астрономија, географија и философија, а књижевност је била инспирисана како Светим писмом тако и „незнабожачким митовима“ (11). Иконоборачки покрет је у многоме потресао културни развитак Царства, али је понукао светог Јована Дамаскина да напише одбрану православне вере, да систематично изложи њене принципе и да је протумачи обједињујући у својим списима мисли црквених отаца. Дамаскин је на тај начин остварио везу хришћанског учења и платонизма и аристотелизма. (Татакис, 2002: 112)

Заблуда иконобораца да за поштоваоце икона нема разлике између узора и одраза довела је до уништавања светих слика у читавој држави Ромеја. Парадоксална је чињеница да управо на тој разлици почива читава теологија икона – икона учествује у „суштини приказаног“ (Елер, 2002: 19-20). У основи овог учења налази се Платоново схватање о постојању два света: виши, духовни свет идеја и нижи, материјални свет предмета и бића. Ово учење ће „преживети“ и поново се остварити у Бодлеровом симболизму, да би се затим појавило и у постмодернистичкој поетици шифрираног, симболичког, хералдичког језика.

Византијска теологија је преобратила и „персонализовала“ појам Аристотелове енергије (*energeia*) у хришћанског Бога, који снагом своје воље располаже могућношћу и снагом да ствара. (Елер, 2002: 22)

XV век је век пропасти Византије, али и време када се неоплатонизам шири ка Западу и иницира италијанску ренесансу. У самом опадајућем Царству, философска и теолошка мисао се развијала између северног пола у Солуну, престоници исихастичког покрета Григорија Паламе, и јужног пола у Мистри, на Пелопонезу, где је живео Гемист Плитон, „најоригиналнији византијски мислилац“ (Бенакис, 2002:



29-30) <sup>58</sup>. Он је настојао да код царева из династије Палеолога развије хеленску националну свест, био је довољно mudar да схвати да је одсуство националног идентитета један од разлога слабљења и пропасти Византије. Парадоксална је чињеница да се византијска култура ширила на Запад, такође, захваљујући крсташким ратовима, инвазији Нормана и трговини са италијанским републикама. (Татакис, 2002: 144)

Главна питања којима се византијска културна и теолошка мисао бавила јесу: појам Бога, однос чулног света према апсолутном свету, затим, рађање и суштинска природа душе. (Бенакис, 2002: 32-33) У раду *Византија у српској постмодерној прози (Пекић, Павић, Петровић, Петковић)* настојали смо да покажемо како се наши савремени писци баве управо тим значајним питањима византијске теологије, философије и књижевности. Свест о синтези хеленства, Истока и хришћанства свеprisутна је у приповеткама и романима са византијским темама. У неизоставном историјском контексту остварен је постмодернстички императив за „присутством прошлости“ (Хачион, 1996: 18). У свим делима присутна је носталгија, интелектуални жал за славном Византијом и државом Немањића. Чак и у делима Пекића и Петковића, који употребљавају иронију, носталгија је призвана управо том иронијом, којом се дело од носталгије штити.<sup>59</sup> У том смислу пародија се сматра савршеним постмодерним обликом који „укључује у себе и изазива оно што пародира“ (Хачион, 1996: 29), присиљавајући писца и читаоца на преиспитивање. Читалац је у прилици да преиспита и начин читања (Јерков, 2006: 368), он се сада среће са „отвореним делом“, и ту посебно мислимо на Павићев роман-лексикон, роман-укрштеницу и роман-клепсидру. Било да је у питању афирмација или пародија српсковизантијске традиције, њена заступљеност у савременој српској прози је непорецива. Повезивање са престоницом православља и писмености у средњовековној Србији очигледно је преживело историјске и индустријске револуције и поново заживело у модерној транзитној Србији, чија литература има

---

<sup>58</sup> Линос Г. Бенакис: „Византијска философија“, у Татакис, *Византијска философија*, Јасен, Београд – Никшић, 2002.

<sup>59</sup> Линда Хачион: *Иронија штити од носталгије*. (1996: 378)

снажну потребу да се још једном додирне са својом православном традицијом и наслеђем византијског културног круга.

## ЛИТЕРАТУРА:

1. Абот, Х. Портер (2009): *Увод у теорију прозе*, превела Милена Владић, Београд: Службени гласник.
2. Алексић, Јана М. (2012): „Духовне вертикале Горана Петровића“, у Зборнику Матице српске за књижевност и језик, књ. 60 свеска 2, Нови Сад, 523-548.
3. Бал, Мике (2000): *Наратологија*, превела Растислава Мирковић, Београд: Народна књига, Алфа.
4. Бек, Ханс Георг (1998): *Византијски миленијум*, Београд, Бања Лука: Клио, Глас српски, (превео Ранко Козић)
5. Богдановић, Димитрије (1991): *Историја старе српске књижевности*, Београд: СКЗ.
6. (1997) – *Студије из српске средњовековне књижевности*, Београд: СКЗ.
7. Бошковић, Драгана (2009): „Фантастика Новог Јерусалима“, у: *Поетика Борислава Пекића*, Београд: Службени гласник, Институт за књижевност и уметност, 462-475.
8. Бут, Вејн (1976): *Реторика прозе*, превео Бранко Вучићевић, Београд: Нолит.
9. Вуковић, Ново (2001): *Девета соба*, „О моделовању времена у постмодерном српском роману“, Београд: библиотека Албатрос, Филип Вишњић, 187-198.
10. Геремек, Бронислав (2007): „Маргиналац“, у књизи *Човек средњег века*, приредио Жак Ле Гоф, Београд: Клио.
11. Гројс, Борис (1988): „Нови речник несвесног“, у часопису *Књижевност*, бр. 11, 1780-1784.
12. Грујић, Марија (2009): „Мотив вештице у причи *Отисак срца на зиду* Борислава Пекића“, у: *Поетика Борислава Пекића*, Београд: Службени гласник, Институт за књижевност и уметност, 441-449.

13. Гуревич, Арон Ј. (2007): „Трговац“, у књизи *Човек средњег века*, приредио Жак Ле Гоф, Београд: Клио.
14. (1994) – *Категорије средњовековне културе*, Нови Сад: Матица српска.
15. Дамаскин, Свети Јован (2001): *Источник знања*, Београд, Никшић: Јасен.
16. Дамјанов, Сава (2011): *Вртови нестварног*, Београд: Службени гласник.
17. Данило II, Архиепископ (1935): *Животи краљева и архиепископа српских*, превео Лазар Мирковић, Београд: Српска књижевна задруга.
18. Делић, Јован (1992): „Љубавници размјењују смрт“, у *Књижевност*, св. ½, 151-158.
19. (2002) – „(Ауто)поетички слој у *Новом Јерусалиму* Б. Пекића“, у *Споменици Борислава Пекића*, САНУ, Одељење језика и књижевности, књига 14, Београд, 39-62.
20. (2003) – „Ново Вуковић као тумач савремене српске прозе“, у *Живот и дјело академика Нова Вуковића*, Дурмиторски зборник На извору Вукова језика IV, Жабљак, 21. и 22. јула 2003, 43-68.
21. (2005) – „Милорад Павић – писац уникатних модела“, у : *Летопису Матице српске*, књ.475, св. 4, Нови Сад, 613-619.
22. (2006) – „Фрагменти о фантастици“, у часопису *Књижевност*, бр. ¾, 258-267.
23. (2007) – „Лалићев дијалог са савременом српском поезијом (Дух Византије)“, у часопису *Књижевност*, бр.3, 127-129.
24. Долежел, Лубомир (1997а): „Мимезис и наративни светови“, у: часопису *Реч*, бр.30, год. 4, 74-82.
25. (1997б) – „Наративни светови“, у: часопису *Реч*, бр.30, год. 4, 83-87.

26. Драгојловић, Драгољуб (1989): „Фантастика у старој српској књижевности“, у: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, уредник Предраг Палавестра, САНУ, научни скупови, књ. XLIV, Одељење језика и књижевности, књ. 9, Београд, 311-325.
27. Драшкић Вићановић, Ива (2010): *Non finito (прилог заснивању естетике недовршеног)*, Београд: Чигоја штампа.
28. Ђорђевић, Часлав (1989): „Елементи фантастике и њихова функција у савременој српској прози“, у: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, уредник Предраг Палавестра, САНУ, научни скупови, књ. XLIV, Одељење језика и књижевности, књ. 9, Београд, 543-557.
29. Еко, Умберто (2002): *О књижевности*, превела Милана Пилетић, Београд: Народна књига.
30. (2004) – *Шест шетњи кроз наративну шуму*, превео Лазар Мацура, Београд: Народна књига.
31. Ерор, Гвозден (1999): „Појам интертекста у књижевним студијама“, у часопису *Књижевна историја*, бр. 109.
32. Женет, Жерар: „Перспектива и фокализације“, у часопису *Реч*, год. 2., бр. 8, 1995, Београд 83-86.
33. Жерар, Рене (1990): *Насиље и свето*, прев. Светлана Стојановић, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
34. Зорић, Павле (1988): „Милорад Павић или Новалисова *Мудрост загонетке*“, у часопису *Књижевност*, бр. 11, 1754-1762.
35. Јанић, Ђорђе Ј. (1989): „Ђаво у српским народним причама“, у: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, уредник Предраг Палавестра, САНУ, научни скупови, књ. XLIV, Одељење језика и књижевности, књ. 9, Београд, 21-233.

36. Јанковић, Владета (2002): „Планови и припреме за ненаписани роман *Сребрна рука*“, Споменица Борислава Пекића, Српска академија наука и уметности, Одељење језика и књижевности, књига 14, Београд, 105-113.
37. Јевтић, Атанасије, јеромонах (1989): „Божанско и чудесно у српској религијској књижевности“, у: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, уредник Предраг Палавестра, САНУ, научни скупови, књ. XLIV, Одељење језика и књижевности, књ. 9, Београд, 327-337.
38. (2004) – *Патрологија, 2. Свеска, Источни оци и писци 4. и 5. века*, Београд: Хришћанска мисао.
39. Јејтс, Вилијам Батлер (2011): *Визија*, Београд: Службени гласник.
40. (2009) – „Једрење за Византију“, у: Липар: лист за књижевност, уметност и културу, св. 38/40, Крагујевац, 383-384.
40. Јерков, Александар (1991): *Од модернизма до постмодерне*, Приштина, Горњи Милановац: Јединство, Дечје новине.
41. – (1992) „Постмодерно доба српске прозе“, *Антологија српске прозе постмодерног доба*, Београд: СКЗ.
42. – (1993) „На граници постмодерног доба – Иван Лалић и Миодраг Павловић: критичка аутореклепсија“, у часопису *Књижевност*, бр. 11/12, Београд, 1215-1221.
43. – (1996) „Немоћ историје, историја немоћи“, у часопису *Реч*, бр. 28, Београд, 73-80.
44. – (2006) „Нова текстуалност“, у часопису *Књижевност*, бр. ¾, Београд, 356-379.
45. Јовановић, Бојан (2012): *Антологија снова*, Београд: Службени гласник.
46. Кабел, Јане (1989): „Мотив двојника у „Хазарском речнику“ Милорада Павића“, у: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, уредник

Предраг Палавестра, САНУ, научни скупови, књ. XLIV, Одељење језика и књижевности, књ. 9, Београд, 581-585.

47. Калер, Цонатан (2009): *Теорија књижевности (сасвим кратак увод)*, прев. Драган Илић, Београд: Службени гласник.

48. Лаут, Ендрју (2010): *Свети Јован Дамаскин, традиција и оригиналност у византијској теологији*, прев. Ирина Радосављевић, Београд, Карловац: Мартириа.

49. Ле Гоф, Жак (1989): „Неизбежно средњовекован и страховито модеран“, часопис Књижевна критика, бр. 2, Београд. 47-51.

50. (1999) – *Средњовековно имагинарно*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

51. (2007) – *Човек средњег века*, Београд: Клио.

52. Лиотар, Жан-Франсоа (2005): *Постмодерно стање*, превела Татјана Тадић, Загреб: Ибис графика.

53. Лоц, Дејвид (1988): *Начини модерног писања (метафора, метонимија и типологија модрене књижевности)*, Загреб: Глобус, Стварност.

54. Лукић, Јасмина (1989): „Утопијски пројекти у романима Борислава Пекића (Утопија и фантастика)“, у: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, уредник Предраг Палавестра, САНУ, научни скупови, књ. XLIV, Одељење језика и књижевности, књ. 9, Београд, 587-620.

55. „Наративне стратегије Павићеве прозе“ (1992), у часопису Књижевност, бр.  $\frac{3}{4}$ , 511-518.

56. Маринковић, Радмила (1989): „Типологија чуда у српској књижевности средњег века“, у: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, уредник Предраг Палавестра, САНУ, научни скупови, књ. XLIV, Одељење језика и књижевности, књ. 9, Београд, 303-310.

57. Марјановић Душанић, Смиља (2007): *Свети краљ*, САНУ, Балканолошки институт, Посебна издања 97, Београд: Клио.
58. Марчетић, Адријана (2009): *Историја и прича*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
59. Мекхејл, Брајан (1989а): *Постмодернистичка проза 1*, у часопису Дело, бр. 4/5, 275-294.
60. (1989б) – *Постмодернистичка проза 2*, у часопису Дело, бр. 6, 141-168.
61. (1996) – *Постмодерна проза*, у часопису Реч, бр. 8, 105-111.
62. Мишић, Зоран (1976а): „Путеви фантастике“, у: *Критика песничког искуства*, Београд: СКЗ.
63. (1976б) – „Где је права фантастика?“, у: *Критика песничког искуства*, Београд: СКЗ.
64. Мојсијева Гушева, Јасмина (2009): „Демонска страна приче о креативности“, у: *Поетика Борислава Пекића*, Београд: Службени гласник, Институт за књижевност и уметност, 433-440.
65. Ораић Толић, Дубравка (2005): *Мушка модерна и женска постмодерна (рођење виртуалне културе)*, Загреб: Наклада Љевак.
66. Острогорски, Георгије (1996): *Историја Византије*, Београд: Просвета.
67. Павић, Милорад (1970): *Историја српске књижевности барокног доба (XVII и XVIII века)*, Београд: Нолит.
68. (1972) – *Гаврил Стефановић Венцловић*, Београд: Српска књижевна задруга.
69. (1984) – *Хазарски речник*, (Х. Р.), Београд: Просвета.
70. (1985) – *Историја, стил, језичко памћење и песнички облик II*, Нови Сад: Матица српска.



71. (1989) – „О Хазарском речнику“, у: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, уредник Предраг Палавестра, САНУ, научни скупови, књ. XLIV, Одељење језика и књижевности, књ. 9, Београд, 633-638 .
72. (1991) – „Књига је Бог“, у часопису *Књижевност*, број 6, 733-738.
73. (1992) – *Мали моћни роман*, (МНР) у: *Предео сликан чајем*, Београд: Бигз.
74. (1998) – *Кратка историја Београда*, Београд: Дерета.
75. (2005) – *Роман као држава*, Београд: Плато.
76. (2006) – *Последња љубав у Цариграду*, (ПЉЦ), Београд: Дерета.
77. (2008) – *Све приче*, (С.П.), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
78. (2008) – *Унутрашња страна ветра или Роман о Хери и Леандру*, (УСВ), Београд: Evrogiunti.
79. Павловић, Миодраг (1989): „Фантастика у антрополошком кључу“, у: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, уредник Предраг Палавестра, САНУ, научни скупови, књ. XLIV, Одељење језика и књижевности, књ. 9, Београд, 3-7.
80. Палавестра, Предраг (1988): „Павићеви романи опсене и прерушавања“, у часопису *Књижевност*, бр. 11, 1743-1754.
81. (1989) – „Одлике српске фантастике“, у: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, уредник Предраг Палавестра, САНУ, научни скупови, књ. XLIV, Одељење језика и књижевности, књ. 9, Београд, 9-31.
82. Пантић, Михајло (1999): *Александријски синдром 3*, Нови Сад: Матица српска.
83. Пекић, Борислав (1989): „Фантастика и псеудо-фантастика „Златног руна“ са становишта аутора“, у: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској*

*књижевности*, уредник Предраг Палавестра, САНУ, научни скупови, књ. XLIV, Одељење језика и књижевности, књ. 9, Београд, 621-631.

84. (1993) – *Време речи*, приредио Божо Копривица, Београд: Београдски издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга.

85. (2004) – *Нови Јерусалим*, (Н. Ј.) Београд: Политика, Народна књига.

86. Петковић, Радослав (1989): *Извештај о куги*, Београд: Нолит.

87. (2007) – *Византијски Интернет*, (В. И.), Београд: Стубови културе.

88. (2009) – *Савршено сећање на смрт*, (СННС), Београд: Стубови културе.

89. Петровић, Горан (2011): *Опсада Цркве Светог Спаса (ОЦСС)*, Београд: Моно и Мањана, едиција Путеви.

90. Поповић Перишић, Нада (1989): „Вештице“, у: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, уредник Предраг Палавестра, САНУ, научни скупови, књ. XLIV, Одељење језика и књижевности, књ. 9, Београд, 235-243.

91. Поповић, Даница (2006): *Под окриљем светости*, Београд : САНУ, Балканолошки институт, Посебна издања 92.

92. Радић, Радивој (2000): *Страх у позној Византији*, Београд: Стубови културе.

93. (2006а) – *Византија – пурпур и пергамент*, Београд: Еволута.

95. (2006б) – „Историјски извори приче Мегалос Масторас и његово дело, 1347“, *Анали Борислава Пекића*, број 3, Београд, 132-143.

96. (2008а) – „Књижевност и псеудоисторија“, *Анали Борислава Пекића*, број 5, Београд, 148-156.

97. (2008б) – *Цариград (приче са Босфора)*, Београд: Еволута.

98. (2009) – „Да ли је Борислав Пекић могао да буде историчар?“, *Анали Борислава Пекића*, број 6, Београд, 51-58.
99. (2011) – *Средњовековни путовођа*, Београд: Службени гласник.
100. Радовић, Миодраг (1992): „Спекуларни роман Милорада Павића“, у часопису *Књижевност*, бр. ¾, 505-510.
101. Радосављевић, Иван (1998): „Идеологија и конструкција: злоделник, пишчев најбољи друг“, часопис *Реч*, св. 41, 29-33.
102. Радошевић, Нинослава (1986): *Laudes Serbie – The Life of Despot Stephan Lazarević by Constantine the Philosopher*, ЗРВИ, XXIV-XXV, Београд.
103. Радин, Ана (1989): „Типови транспозиције вампирског мотива у српској прозној књижевности“, у: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, уредник Предраг Палавестра, САНУ, научни скупови, књ. XLIV, Одељење језика и књижевности, књ. 9, Београд, 261-276.
104. Радуловић, Оливера (2006): „Хазарски речник у контексту српске средњовековне књижевности“, у часопису *Књижевност и језик*, LIII, ¾, Београд, 279-289.
105. (2007) – : „Стварност и мит у Пекићевом *Новом Јерусалиму*“, у: *Речи са чистих усана*, Београд: Друштво за српски језик у књижевност Србије.
106. Рансиман, Стивен (2008): *Пад Цариграда 1453*, превео Алекса Ч. Илић, Београд: Алгоритам.
107. *Речник симбола* (Ален Гербран, Жан Шевалије) (РС) (2009), Киша, Стилос, Београд, Нови Сад.
108. Рибникар, Владислава (1997): „*Могућни светови* и теорија фикције“, у часопису *Реч*, бр. 30, 69-73.

109. Рудјаков, Павел (1998): „Хазарски речник Милорада Павића у контексту развоја српског историјског романа“, у *Историја као роман*, ЗУНС, Београд, Нови Сад: Матица српска, Вукова задужбина.
110. Russell, Jeffrey Burton (1986a): *Lucifer: The Devil in the Middle Ages*, Cornell Univesity Press.
111. (1986b) – *Mephistopheles: The Devil in the Modern World*, Cornell Univesity Press.
112. Солар, Миливој (2004): *Идеја и прича*, Загреб: Голден маркетинг – Техничка књига.
113. – (2010) *Укус, митови и поетика*, Београд: Службени гласник.
114. *Словенска митологија: енциклопедијски речник (СМЕР)* (2001), уредници: Светлана М. Толстој, Љубинко Раденковић, Београд: Чигоја.
115. Татакис, Василије (2002): *Византијска филозофија*, превела Весна Никчевић, Београд – Никшић: Јасен.
116. Татић Ђурић, Мирјана (1978): „Икона Богородице Београдске“, у: *Годишњак града Београда*, XXV, Београд, 147-155.
117. Тодоров, Цветан (2010): *Увод у фантастичну књижевност*, Београд: Службени гласник.
118. Трифуновић, Ђорђе (1995): *Стара српска књижевност*, Београд: Филип Вишњић.
119. Ћирковић, Сима (2006): „Последње године у последњем столећу српско-византијских односа“ *Зборник радова Византолошког института*, XL, Београд.
120. Узелац, Александар (2009): „Кан Ногај, краљ Милутин и српско-татарски сукоби крајем XIII века“, у: *Војно-историјски гласник*, год. LIX, Београд.

121. Улв, Ане (1989): „Тема детерминаности у *Хазарском речнику* Милорада Павића“, *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, уредник Предраг Палавестра, САНУ, научни скупови, књ. XLIV, Одељење језика и књижевности, књ. 9, Београд, 573-579.
122. Хачион, Линда (1996): „Поетика постмодернизма“, превели Владимир Гвозден, Љубица Станковић, Нови Сад: Светови.
123. Шаровић, Марија (2009): „Мотив вампиризма у Пекићевом опусу“, у: *Поетика Борислава Пекића*, Београд: Службени гласник, Институт за књижевност и уметност, 452-459.
124. Шмеман, Александар (2009): *Евхаристија: Таинство царства*, превод Младен М. Станковић, Света Гора Атонска: Манастир Хиландар.

## Биографија кандидата

Марина Канић, рођена 1984. године у Крушевцу, где је стекла основно и средње образовање. Основне студије (2003-2008) завршила је на Одсеку за српску књижевност и језик, на Филозофском факултету у Новом Саду. Мастер рад, на тему „Београд као Нови Јерусалим у *Житију деспота Стефана Лазаревића* Константина Философа“, одбранила је 2009. године, такође на Филозофском факултету у Новом Саду. Исте године постала је докторанд Филолошког факултета у Београду.

Објавила је научне радове: „Манихејство, богумилство и гностицизам у Његошевој *Лучи микрокозма*“, „Критичко-интерпретативно и преводилачко искуство Милице Николић“, „Слика као прича у неоавангардној прози Војислава Деспотова“, „Судар светова у *Кловну Шалимару* Салмана Руждија“, „Београд као Нови Јерусалим у *Житију деспота Стефана Лазаревића* Константина Философа“, и учествовала на научним скуповима у Загребу (Хрватска, 2009) и Сокобањи (2010).

Од 2010. године запослена је као наставник српског језика и књижевности у Основној школи „Бранко Ћопић“ у Београду.

Говори енглески језик и служи се француским језиком.

Прилог 1.

## Изјава о ауторству

Потписани-а Марица Канит

број уписа 08199A

### Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Византија у српској постмодернистичкој прози  
(Б. Пешић, М. Павић, Г. Петровић, Р. Петковић)

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 28. 7. 2013.

Марица Канит

Прилог 2.

## Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора МАРИНА КАНУТ

Број уписа 081991

Студијски програм \_\_\_\_\_

Наслов рада Византија у српској постмодернистичкој

прози (ПЕКИЋ, ПАРВИЋ, ПЕТРОВИЋ, ПЕТИКОВИЋ)

Ментор ЈОВАН ДЕМИЋ

Потписани МАРИНА КАНУТ

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 23.7.2013.

Марина Канут



Прилог 3.

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Византија у српској постмодернистичкој прози  
(Б. Пекић, М. Павић, Г. Петровић, Р. Петковић)

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 23.7.2013.

Марија Кевељ

1. Ауторство - Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. Ауторство - некомерцијално – без прераде. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. Ауторство - некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. Ауторство – без прераде. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.