

Државни универзитет у Новом Пазару
Зборник са Међународне научне конференције

**СРПСКИ ЈЕЗИК
И
СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ
ОД СРЕДЊЕГ ВЕКА ДО ДАНАС**

(Нови Пазар, 2–3. новембар 2024. године)

ЗБОРНИК РАДОВА



Нови Пазар, 2025.

Организаџор

Државни универзитет у Новом Пазару

Издавач

Државни универзитет у Новом Пазару

За издавача

ПРОФ. ДР ЗНАНА ДОЛИЋАНИН, РЕКТОР

Уредници

ПРОФ. ДР МИЛОШ КОВАЧЕВИЋ

ПРОФ. ДР ДРАГИША БОЈОВИЋ

ПРОФ. ДР ДРАГАНА НОВАКОВ

Дизајн корица

МСР ЈАСМИН ХАЛИТОВИЋ

Техничко уређење

ИВАН ЈОВАНОВИЋ

Штампа

ЈАСЕН ДОО, БЕОГРАД

ТИРАЖ 200

ISBN-978-86-81506-43-1

Илустрација на корицама:

Народна библиотека Србије, Одељење за археографију, Рс 672, *Псалтир*, 1725/35. година, л. 11а, део заставице (предња и задња корица) и Рс 640, *Архијерејски чиновник*, око 1688. и 1705. године, л. 122б, иницијал Б (предња корица)

ОКРУГЛИ СТО

Јован ДЕЛИЋ

ЕНРИКО ДАНДОЛО – КЊИЖЕВНИ ЈУНАК ГОРАНА ПЕТРОВИЋА КАО
ИСТОРИЈСКА ЛИЧНОСТ: ВЈЕЧНА ПРИЧА О ИСТОРИЈИ И ПОЕЗИЈИ . . 795

Александар ЈЕРКОВ

У ПОТРАЗИ ЗА САВРШЕНОШЋУ. ЦИКЛУС РОМАНА
ГОРАНА ПЕТРОВИЋА ПАЛАТА, ИКОНОСТАС И ПАПИР
РАЗМАТРАЊА ЈЕДНОГ ПРАКРИТИЧАРА. 805

Милош М. КОВАЧЕВИЋ

О НЕКОЛИКО ДОМИНАНТНИХ ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКИХ
КАРАКТЕРИСТИКА ПРОЗЕ ГОРАНА ПЕТРОВИЋА 839

Снежана М. МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ

ПОЕТИКА ЧУЛА У РОМАНУ ОПСАДА ЦРКВЕ СВЕТОГ СПАСА
ГОРАНА ПЕТРОВИЋА 857

Александар М. МИЛАНОВИЋ

ГОРАНОВА РЕЧ КАО „РЕМЕК-ДЕЛО ОД НАЈМАЊЕГ МОГУЋЕГ
СПЛЕТЕНО” 869

Јана М. АЛЕКСИЋ

ПРОЈЕКЦИЈА СРЕДЊЕГ ВЕКА И СРПСКОВИЗАНТИЈСКИ КУЛТУРНИ
МОДЕЛИ У РОМАНИМА ГОРАНА ПЕТРОВИЋА ОПСАДА ЦРКВЕ
СВЕТОГ СПАСА И ИКОНОСТАС СВЕГ ПОЗНАТОГ СВЕТА 877

ЈАНА М. АЛЕКСИЋ*

Институт за књижевност и уметност
Београд

ПРОЈЕКЦИЈА СРЕДЊЕГ ВЕКА И СРПСКОВИЗАНТИЈСКИ КУЛТУРНИ МОДЕЛИ У РОМАНИМА ГОРАНА ПЕТРОВИЋА *ОПСАДА ЦРКВЕ СВЕТОГ СПАСА И* *ИКОНОСТАС СВЕГ ПОЗНАТОГ СВЕТА*

У остварењима савременог српског писца Горана Петровића промишљање историјског искуства заједнице снажно је прожето са идејом о усмерености задатака садашњости услед непрестаних друштвено-историјских превирања, али и нестабилности колективне аксиолошке парадигме. Сагласно поставкама и доминантама пишчеве поетике и историографске метафикције у роману *Опсада цркве Светиої Сјаса*, сусрећемо се са тематизацијом духовноисторијских учинака културних модела постављених током средњовековне српске државе. Писац, уједно, естетским средствима (пре)испитује последице прекида континуитета са српсковизантијским наслеђем, али и видове његове (ре)актуализације у савременој српској историји. Уметничка пројекција духовних тежишта државе деспота Стефана Лазаревића и смене епоха у историјски јасно омеђеном хронотопу романа *Иконостас свеї њознайїої светїа*, понуђена је на принципу антитезе сакралног и профаног. Зато ћемо у раду, из духовноестетичке и историософске перспективе, анализирати симболичка посредовања антиципације, али и импликације смене епоха, поступке обликовања топоса хијеротопије, као и аксиолошке исходе профанације и дезинтеграције тековина српсковизантијске духовности.

Кључне речи: историја, предање, роман, српсковизантијска духовност, хронотоп, хијерофанија, сакрални простор, хијеротопија, просторне иконе

Петровићев хронотоп српског средњег века

Свако приповедање подразумева загледаност у повест, када год да је она зачала или развила свој заплет. Поглед Петровићевих приповедача, без обзира на њихове различите наратолошке позиције, у романима *Опсада цркве Светиої Сјаса* (1997) и *Иконостас свеї њознайїої светїа* (2022) усмерен је на српску средњовековну државу. Епоха средњег века у својим историјски омеђеним или

* tiamataleksic@gmail.com

прелазним периодима функционише као хронотоп и на плану приповести у целини и на плану засебних њених токова. У роману из 1997. године то је средњи век установљавања српске државности и аутокефалности 1219. године, односно кризних момената у последњој деценији 13. века, далекосежних по њену историју, док је у роману из 2022. то средњи век српске деспотовине.

Ако, према Бахтину, књижевни хронотопи израстају из реалних, историјски потврђених хронотопа и са њима ступају у дијалогске релације (Bahtin 1989: 194), онда је хронотоп српског средњег века у својим врло јасно назначеним аспектима у Петровићевој романескној прози концептуализован тако да испита духовноисторијска исходишта и културне моделе потекле из доба Немањића и Лазаревића, као и да отвори нове семиотичке канале ка егзистенцијалној ситуацији човека историјски смештеног унутар српског културног простора¹.

Петровићева наративна таписерија никако не подлеже модерној предрасуди о културној монолитности средњовековног раздобља, као стабилне структуре или велике приче. Напротив, он понире у њену унутрашњу динамику и противречности, иманентно поетички том приликом фикционализујући познате сижее или пак служећи се фантастиком да би попунио „тамна” места историографије. Писац рефигурише саму предају, између осталог, ослањајући се на етиолошко, есхатолошко и историјско предање², које сматра виталном и неотуђивом баштином. Било наследовано или замишљено, предање писцу омогућава да допре до тајне „историјског”.

Сиже о упаду непријатељских снага у Србију 1291/92. године, када је видински деспот Шишман уз асистенцију татарских најамника заузео тврђаву Ждрело у близини Косова и спалио седиште Српске архиепископије, да би потом био потиснут са српских простора интервенцијом краљева Милутина и Драгутина; историографски прототекст о млетачкој и крсташкој опсади Задра 1202. године, освајању и похари Константинопоља, центра Византијског царства 1204. године; подаци о политичким мотивима за склапање брака између Стефана Првовенчаног и млетачке принцезе Ане Дандоло, као и државна самосталност бугарског властодршца Калојана Асена (1168/9–1207) у *Ојсади* преобликовани у историјско предање и наративе са фантастичним елементима, подупиру и верификују динамички карактер Петровићеве литерарне имажинације. Предочено је амплитудно смењивање успостављања државно-правних, црквених и духовних основа, на једној страни, и разградње, опадања или дезинтеграције

¹ Књижевно-уметнички хронотоп, уједно, следствено Бахтиновом промишљању романа, наводи се као осмишљена и конкретна целина просторних и временских обележја: „Време се овде згрушњава, стеже, постаје уметнички видљиво; простор се напиње, увлачи се у кретање времена, сижеа, историје. Обележја времена разоткривају се у простору, а простор се осмишљава и мери временом. Уметнички хронотоп се одликује тим пресецањем низова и сливањем обележја” (Bahtin 1989: 193–194).

² О обрасцима и принципима народног предања уграђеним у Петровићеву историографску метафикцију у роману *Ојсада цркве Светиої Спаса* в. више у Алексић 2020: 23–48.

поставки и модела на другој. Погон те приповедне рекапитулације јесте аксиолошки став и историософско промишљање самог писца, односно његовог самосвесног приповедача.

Главни наративни ток романа *Иконосѿас* прожима се са периодом владавине деспота Стефана Лазаревића (1389–1427), зидања манастира Манасије и тврђаве у Београду. У овој фикцији хармонију мултикултуралне медитеранске цивилизације почетком 15. века – у чији домен улази и српски културни круг – нарушавају сталне међурелигијске и културне напетости, трвења, отворени и дуготрајни сукоби, па и коначан пад многих хришћанских територија под власт Османске империје. Турска царевина је у периоду политички и дипломатски мудрог столовања деспота Стефана Лазаревића, на пример, „крунила српске земље, од села је ченила засеоке, од већих места села, било је питање времена када ће већа места почети да чени од престонице...” (Петровић 2022: 45). Хронотоп касног средњег века у роману осенчен је слутњом надолazeћег епохалног прелома, без обзира на приповедни нагласак на моменат краткотрајног српског државног и духовног успона.

Испоставља се да је, донекле аналогно српском модернистичком песништву, у Петровићевој прози средњи век стваралачки подстицајан „не само као уметничка и духовна целина, већ и као епоха изграђене историософске свести која у модерну књижевност доноси нову идеју историје” (Радуловић 2017: 17). Ипак, ту идеју историје Петровић стваралачки жели да надогради и преиначи постављањем човека у средиште историјске енигме. А њеног разрешења нема без неуморног осврта на баштину.

Није отуда случајно то што Петровићев приповедач управо реч „човек” апострофира на почетку романа *Иконосѿас*. То је прва реч коју његов јунак Довоља учи да чита, али и реч у којој са даљине, захваљујући својој необичној „фаличној” далековидости, примећује грешку у писању графеме дебелог, односно танког јера, чиме се, између осталог, реферише на ортографске посебности ресавске школе у историји српског књижевног језика. Огромно семантичко зрачење и асоцијативни спектар, који изазива та наизглед незнатна правописна грешка, дугују управо хуманистичким начелима на које аутор жели да подсети. Човек се налази у жижи имплицитне приповедне идеологије, али не као апстрактни појам или самоотуђена ознака модернистичке индивидуалности, већ као историјски потврђена, етички стабилна и онтолошки заснована личност.

Последично томе, а сагласно Бахтиновом теоријски разрађеном разумевању улоге лика који обликује хронотоп, јер је суштински хронотопичан, дакле просторно и временски условљен (Бахтин 1989: 194), можемо назрети Петровићево уметничко постављање човека у центар историјских збивања. Управо се анализом хронотопа уочавају и видови човековог положаја и учешћа у историји. Реч је и о његовом хвале вредном историософском надношењу над историјским, а тиме и онтолошким статусом човека, не у узрочно-последичном,

акциденталном или контингентном следу, већ у есхатолошком, што својим поставкама излази из оквира постмодернистичке историографске метафикције³.

Хронотопом романа *Иконостајас* уоквирује се историософски осмишљена спрега историјског и метафизичког, при чему се метафизичко обелодањује у историји, а историјско продире и прожима метафизичко. У овом историјско-авантуристичком роману са елементима фантастике, колебају се сакрална и профана стварност, а причу динамизује смењивање доброчинства и злодела, Истинољубља и кривотворства, схваћених, не само као појмова средњовековне хришћанске философије, већ и као универзалних етичких концепција. Овде се гласом свевидећег наратора испреда и уланчава узбудљив наратив о симболима светог у епохално омеђеним границама историјске егзистенције, испуњене неизвесностима и странпутицама, али не и случајностима. „Свето, симболички и уметнички опосредовано светозарним иконама се, наизменично, поштује и уздиже, као што се и снисходи, па и ништи” (Алексић 2024: 153). То свето, међутим, према Петровићевој замисли, генеришу духовне координате саме епохе, док се естетско сагледавање светих предмета или светих места одвија поиздаље, у модерности. Могли бисмо стога потврдити да „гледањем и дочаравањем сакралних реалитета као естетских феномена”, Петровићев роман, слично модерној српској поезији, „естетизује религиозност и тиме је на нов начин уводи у искуство савременог човека” (Радловић 2017: 21).

С друге стране, разрађен хронотоп *иуџа* у роману *Иконостајас*, естетски концептуализован чудесно-фантастичним приповедањем о путовању сто светозарних икона, испоставља се, притом, као жанровски рефлекс пикарског романа и као покушај да се канонски облици религијске духовности и после свих епохалних перипетија врате у своје примарно сакрално лежиште, а што топографски симболизује манастир Хиландар на Светој Гори. Пут у пикарском роману, како нас Бахтин подсећа, дубоко је интензивирањем „протицањем историјског времена, траговима и знацима тока времена, обележјима епохе” (Bahtin 1989: 374).

³ Историографском метафикцијом Линда Хачион означава постмодерни историјски роман, који карактеришу историјска инспирација и дискурзиван начин приповедања, као што је, на пример, *аутиореференцијалност* или *аутооиеџика*, потом, пародичност, сатиричност, интертекстуалност, иронијско преузимање конвенција жанр-литературе. Једна од најчешћих тема овог поджанра јесте проблематизовање односа између фикционалног и стварног, романа и историје, као и настојање да се замагли та граница. Традирајући нека од наведених својстава, Петровићев историјски роман *Ойсада*, такође проблематизује историјско знање и савремено разумевање смисла прошлости, каткад имплицитно, каткад експлицитно, наговештавајући да су и историја и фикција подједнако дискурзивне природе и наративног карактера, чиме ниједна не може полагати право на коначну истину (Hačion 1996: 163).

Српсковизантијски културни модел

Ако имамо на уму да је, према речима Ивана В. Лалића, Византија „од не-процењивог значаја за духовну и интелектуалну културу” српског народа, онда пројекцију средњег века и реактивацију средњовековног наслеђа у прози Горана Петровића можемо сагледати из перспективе српске културне историје, где се епоха средњег века указује као њено неоспорно полазиште⁴. Отуда је тематско-мотивска усмереност на средњи век потекла из пишчевог самосвојног поимања унутрашње логике културног развоја и једног вида историјске самоспознаје, која у многим видовима нагиње ка новом средњовековљу, између осталог, и као „приметном растварању старог друштвеног поретка и неприметном успостављању новог” (Берђајев 2002: 216).

То нас доводи до семиотичког назирања исходишта српсковизантијског наслеђа у Петровићевој приповедној имагиницији. Промотримо ли ближе и темељније једну од уводних епизода *Ојсага*, где Светог Саву затичемо у Никеји, док се спрема за повратак у земљу отачаства након добијања самосталности српске цркве, указују нам се два кључна момента: 1) симболичко наслањање на византијски цивилизацијски модел, односно 2) расцеп са тим моделом, што резултује културним осамостаљењем и новим историјским почецима српског народа.

Свети Сава допуштење и отпуштење тражи од византијског цара, кир Теодора Ласкариса и васељенског патријарха Манојла Сарантина Харитопулоса. Тиме се назначава религијска и црквено-правна везаност за Византију. Потребда да се веза одржи огледа се и у припремљеним даровима врховног државног и црквеног поглавара: „После мноштва речи којима исказаше љубав своју, патријарх и василеус рекоше Сави да су спремили, те да му дарују благослов, подуке, жезло, одежде, простагму за рударење месечином и као нарочиту част – четири мазге с пурпурним самарима” (Петровић 1997: 23). Неотуђивост српске средњовековне културе и духовности од византијског цивилизацијског модела симболизују и последњи дарови цара и васељенског патријарха, који прерастају у прворазредна сакрална знамења хришћанске религије:

Уз много жеља да се опет сретну, патријарх Манојло архиепископу српском даде и ћивот са делом руке деснице Св. Јована Крститеља. Наравно, и цар Теодор Ласкарис немаше воље да заостане – он дарива Саву једним анђеоским пером, што га је дотада у бради скрбно чувао, као у каквом реликвијару (Петровић 1997: 25).

⁴ И на литерарном и духовном плану, како с правом примећује Саша Шмуља, Петровићева *Ојсага* „саграђена је на темељима византијске духовности и средњовековне поетике, а чине је средњовековни поетички и лексичко-стилски потенцијали српских књижевних жанрова, црквена и светоотачка духовност као и библијска интертекстуалност” (Шмуља 2013: 472–473).

Међутим, према очевом савету, који се сину у сну обраћа реторичком фигурацијом и тоном познатог нам из Савиног житија Светог Симеона, новоинаугурисани архиепископ од домаћина иска четири прозора, симболички неприкосновених ознака политичке и културне самосталности којом ће, на духовним темељима Ромејског царства, кренути средњовековна српска држава. Уз опомену да се одрекне златних и сребрних сасуда, еванђеља окованих и опточених драгим камењем, златовезених покрова и завеса, разних других небројених драгоцености ради прилога манастиру Хиландару, цвету Свете Горе, Свети Симеон Сави, не само као отац сину, већ као и предак потомку, сугерише да иска четири никејска прозора: прозор на који слеће патријархова ластавица, прозори у којима царице испраћају и дочекују своје господаре, прозор на којем се одмара двоглави орао самог василеуса (Петровић 1997: 16). Иако ова молба изазива опште чуђење домаћина, Сава остаје при своме, дипломатски аргумендујући свој захтев:

Престона Никеја богата је прозорима. Византија још богатија. Без четири погледа неће окопнити величина таквог видика. Осим тога, византијски би прозори, сред рашке земље, дародавцу засигурно пружили углед на много година, каквом се и Рим и Западне стране зацело надају – мољаше их Сава (Петровић 1997: 24) .

У сну се Сави кристализује и представа симболичких упоришта српског културног простора будући да „у сновима су друмови нарочито богати правцима” (Петровић 1997: 16).

Сањао је Сава манастир Филокал, где је намеравао да се одмори на повратку ка рашкој земљи. И сањао је манастир Жичу, чију је цркву Св. Спаса намерио да доврши одмах по доласку. И сањао је Сава манастир Студеницу, где је после свега желео да се повуче, да у самоти подробно размисли о другим богоугодним делима (Петровић 1997: 16–17).

Тадашњи црквени поглавар у сну конституише оновремена црквено-правна и духовна тежишта, која ће сведочити о његовој и мисији династије Немањића да на здравим темељима поставе српску државу.

Сакрални простор и хијеротопија

У средишту наративне имагинације Горана Петровића неминовно је смештено свето место, односно сакрални простор. Он се у *Ојсади* успоставља око цркве Светог Спаса унутар жичког манастирског комплекса, док се у роману *Иконостас* сферично шири око манастира Ресаве, тврђаве Београд, односно светозарних икона које се појављују појединачно и у групама. У овим местима долази до испољавања или објаве светог, то јест „неке реалности која не припада нашем свету, у предметима који чине саставни део нашег ’природног’ и

’профаног’ света” (Eliade 2004: 12–13). Захваљујући симболичком пробоју другог света, одабрани простори – издanci профане или сакралне архитектуре, те уметнички артефакти средњовековне уметности, као што су фреске и иконе – одвајају се из космичког окружења, чинећи га квалитативно различитим (Исто: 23). На том искораку или одвајању од овдашње реалности Петровић заснива своје сторије и повести.

Међутим, сакрални простори и симболи којима се настоје исприповедати и, најчешће у алегоријском кључу, употпунити размере, не само историјског, већ и духовног домета српске средњовековне државе и хришћанске културе, трансцендирају границе властите епохе. Стога изискују да у наш интерпретативни хоризонт уведемо медијевистички теоријски појам *хијеројойије*, који Алексеј Лидов дефинише и као креативну активност стварања светих простора, али и као поље „историјског проучавања у којем се идентификују и анализирају конкретни примери таквог стваралаштва” (Lidov 2009: 9)⁵.

Управо као духовно-религијско седиште, али и значајан политичко-административни центар, манастир Жича и његова црква Светог Спаса свој сакрални статус у просторно-временским координатама потврђују, колико идејом и начином свога настанка у првим деценијама 13. века, захваљујући залагањима краља Стефана Првовенчаног и његовог брата, првог српског архиепископа Саве⁶, толико и одолевањем упорним насртајима дезинтегришућих непријатељских снага на крају истог столећа. Појединачна или колективна молитва, чудо, уметничке представе и симболичка знамења оностраног искуства у различитом интензитету и динамици омогућују манастиру да своју сакралну суштину очува неповређеном упркос периодичном подлагању историјским искушењима, а у романескној приповести конкретно, паду у руке татарске и бугарске војске⁷. Сакралну димензију манастира, као културно институциона-

⁵ Сматрајући да је термин „свети простор” исувише уопштен и да се односи на читаву религијску сферу, Лидов предлаже „хијеротопију” као конкретнији појам: „Сам појам је конструисан на принципу комбиновања грчких речи „иерос” (свето) и „топос” (место, простор, појам), баш као и многе речи које су се укорениле у савременој свести у последњих сто година (на пример, иконографија)” (Лидов 2009: 9). Иако, према увиду Милоша Живковића, Лидовљев „исказ није прецизан јер повезује предмет и методу – стварање светих простора и тумачење таквог креативног чина, средњовековну и нововековну активност” (Живковић 2022: 10), то није спречило њен широк утицај у академским круговима.

⁶ Да су узвишене намере и визија синова Стефана Немање узидани у манастир уверљиво сведочи Петровићев приповедач: „Браћа су често навраћала, дане и дане проводећи у обиласку радова. Разлог оволике усходаности беше велика брижност њихова, али и то што су мајстори припрату подизали према мери Савиних и Стефанових стопала. Све саздано морало је бити размерено према овоме белегу. Уз стрпљиву стопу преосвештеног – прислањало се што у дужину иде. Уз крепку стопу великог жупана – стављало се што се у ширину пружа. Висина припрате би одређена према Спасовом дому. А он сам, одраније, подигнут у дослуху са сводом изнад овог богохрањеног места” (Петровић 1997: 27).

⁷ Уздицање храма и духовна вертикала као поетичко устројство романа, према увиду Саше Шмуље, има и дубље духовно-религијске, па и метафизичке импликације: „Вертикално кретање у

лизованог места објаве оностраних и чувања светости, подједнако чувају и одржавају, према својим задужењима, припадници манастирске заједнице, од игумана преко монаха, искушеника и житеља. Истицањем тог креативног, донекле и перформативног учинка верујућих да се омеђи и осмисли присуство светог у профаној историји, Петровић жижни сакрални простор у *Oйсаги*, рефигурише као хијеротопију. Тако у први план избија двострука светост манастира – као фактичке духовне светиње и као поетичко-стилског топоса књижевне имажинације. Манастир Жича, важно је напоменути, у роману не представља само хијеротопску конструкцију, односно замишљено симболичко стедиште повести српског народа, већ и колико приповедно толико и историјски конкретан државнополитички простор на удару непријатељске силе.

Сакрални простор као изданах или продужетак исте духовне баштине у роману *Иконостас*, отеловљује се у манастиру Ресава, задужбини деспота Стефана Лазаревића. Из измештене и очуђене перспективе јунака Довоље, манастир свој сакрални смисао дугује стратешки осмишљеној и изведеној свакој етапи у њеној изградњи, од кречом означеног крста на месту одакле ће отпочети градња, преко описане кружнице као граничне линије храма и утврђења, најбољег тадашњег грађевинског материјала, који је стизао са свих страна (храстове греде, грубо притесан камен, цигла, жилицама прошаран мрамор, стакло што зрца, олово), до градње манастира, живописања цркве и радова у самој школи. Након седам година стрпљивог, прилежног и преданог залагања протомајстора, његових мајстора, радника и живописаца, уздигао се један од најзначајнијих духовних центара средњовековног српског духовног и културног простора (Петровић 2022: 21–26)⁸.

дјелу овог писца обезбјеђује управо чудесну динамику којом се спаја земаљско са небеским, прошло са садашњим и будућим, стварно са сновиђенским” (Шмуља 2013: 479). У томе се читава и мистично-сакрална аура самог простора, као, појмовима Мирче Елијадеа, стедишта хијерофаније, а према појмовном регистру Алексеја Лидова, полазишта хијеротопије: „Одвојивши се од земље, храм Светог Спаса вазнио се по усправној оси, па се оправдано може рећи да је мјесто на којем је грађена Жича Петровићев Свети Сава препознао као мистично место пружања космичке осе” (Исто).

⁸ Према запажању Константина Филозофа, на чији се животопис деспота Стефана Лазаревића Горан Петровић у овој епизоди поприлично ослонио, деспотове религиозне потребе биле су јаке, као и опчињеност пустињацима и тиховању. Стога је српски владар одлучио да подигне светињу, манастир Ресаву, коју је почео да зида око 1407. године: „Нашавши најприкладније и најбоље (место), где је требало да буде црква, помоливши се приступи делу; и положи основ у име Свете Тројице сведржавнога божавства. И свуда, дакле, са свеколиком журбом и најлепшим стварима и многочасним највештијим радницима, најискуснијим живописцима, ако (их) је где било, и многим златним и цветним шарама (украси је). Јер шиљаше свуда, чак и на острва. И тако се многим и неисказаним трошком сврши и украси црква и град окол – изванредни станови за општежиће. А сабра од свуда веома умне, извапредне иконе и настани ту. А даде и приложи села и винограде, а по свима својим крајевима, потписавши, даде (слободу). Ризнице овде из дана у дан полагаше. Начини ту себи гробницу, где ускоро би положен”. (Филозоф 1989: 103).

Просторне иконе

Сакралним симболима, који имају улогу субјекта, у *Иконостасу* припадају и светозарне иконе, отпослате са једног од најсветијих места средњег века, манастира Хиландара на Светој Гори у Београд, како би биле извор духовне окрепе дворској свити али и симболички показатељ дубине њихове вере. Имајући на уму да су иконе „визуелно саопштавање невидљиве божанске стварности, манифестоване у времену и простору”, чији је темељ за православно богословље „стварност Оваплоћења Сина Божијег” (Брија 1999: 190), Петровић заснива аксиолошку поставку, према којој дворани Стефана Лазаревића нису дорасли вредности наручених предмета и реликвија. Тиме се посредно имплицира и могућност да новопечени дворани нису достојни репрезенти српске средњовековне државе, и духовности⁹. Петровићев приповедач тиме жели да пружи социо-културну анамнезу српске деспотовине:

Светозарни свеци на иконама одусташе пак од дугог пута само зарад тога да се тек тако приказују свакоме ко има новца за иконе... Пуко присуство и највећих икона у одајама не доказује величину нечије вере. Зато свеци окренуше неосликана леђа будућим дворанима у Београду, некако погурени се вратише на Свету Гору, мало је ко памтио тужнију литију од ове. Све се намах удаљи, сасвим ишчезе, а тако је мало недостајало да се снови дворана постваре (Петровић 2022: 66).

Градећи заплет на „великом обртању” Петровићев приповедач актерима своје алегоријске представе српске средњовековне историје даје улогу иницијатора тзв. *ипросјорних икона*. Иако своје јунаке обликује поступком антропоморфизације, при чему њихово лутање, колебање, хировитост, страх, опрезност, али и трпељивост заправо служе како би се осветлила њихова људска страна, он истрајава на њиховом сакралном послању, ради чијег истицања их доследно поставља у нижи егзистенцијални регистар и у различите, наративно изазовне односе са вернима и невернима. У први план истура њихов „дијалог” са затеченим просторним окружјем на заобилазном путу за Хиландар, које преко ритуала и подражавања текстуалних и сликовних модела и сâм постаје икона. Таквим ангажовањем посматрача, житеља грчких градова и села,

⁹ Петровић нам донекле раскрива слику приватног дворског живота у касном средњем веку, чиме, између осталог, потврђује оправданост поступка *уживљавања* у епоху који је својевремено применио Милан Кашанин у својој капиталној монографији *Српска књижевност у средњем веку* (1975), поткрепљеног следећим херменутичким образложењем: „Као што, ради пуног познавања наше старе уметности, у црквама које су празне, треба, у нашој визији, да неко служи, тако, ради познавања наше старе књижевности, у дворцима који су порушени, треба, у нашим мислима, да неко живи” (Кашанин 2022: 15). Тако и Петровић у својој приповедној фантазмагорији за предањским и историографским упориштима, ефектним уметничким средствима, оживљава личности које су некад живе и руководиле нашим просторима, а које ми познајемо искључиво посредством предања и текстова културе.

што је опште место византијске иконографије, читав градски простор постаје просторна икона (Лидов 2009: 50)¹⁰. Чудотворне иконе са насликаним свецима, сходно ситуацији у којој се на својим путовањима буду нашле, постају саставни део миракула, „драмског извођења обреда са активним учешћем верника у представљеној радњи” (Живковић 2022: 30). Инсистирањем на њиховој перформативној функцији, али и на антропоморфним карактеристикама, Петровић их, баш као овековечене хијеротопије спушта у пределе профаног, како би указао на дијалектику времена и одступања од културне парадигме утемељене на хришћанској етици и антропологији и ослоњене на наслеђе немањихке средњовековне државе.

Сакрални карактер поприма место на којем су, на пример, окончале две иконе, страдајући на хридима и струнући у иверје, које се није могло сакупити северно од Јерисоса: „Ко би могао да сакупи са песком помешане светлוצаве љуспице злата са ореола и трохе неба лапислазули? Зато дуж те обале, прозване Света Диоиконидија – песак и даље просијава на ове две боје. А мештани ту долазе једном годишње да се помоле. Нема од тих жала у целој Грчкој већег храма, дужег црквеног брода и више куполе...” (Петровић 2002: 155).

„Део неког веома великог иконостаса” као врхунске симболичке ознаке светости граде иконе неповратно потонуле у морској дубини, (Петровић 2022: 148), по принципу *mise en abyme*, семантички кореспондирајући са насловом романа – иконостаса свег познатог света – уједно симболички у културну меморију, враћајући сакралну снагу потопљених душа и плавих гробница. Тако ни у грчким морима, према сведочењу Петровићевог приповедача, нема већег храма од овог, будући да је у њему страдало „девет икона тако што су се напиле воде, завршивши на морском дну, размествивши се као део иконостаса, ослоњене на камење, корале... Спрва гледајући само у сасе и сипе... Док су њих касније гледала јата млађи, ситније и крупније рибе, а на поклоњење су им долазили пужеви и шкољке...” (Петровић 2022: 155–156). Да је иконостас у мору сакралног карактера сведоче и рибари, јер „непогрешиво знају да је на овом месту на пучини грех ловити, бацати мреже... Кажу, ту вода искри на неки посебан начин” (Петровић 2022: 156).

Својим непролазним суштаством кроз време, сновиђења и предају вековима зраче четири залутале иконографске представе анђела, које су се успеле изнад вечитог снега Олимпа, привучене „нечим”, можда оним светим вишком, смештеним баш под „свод плави” (Петровић 2022: 115).

Просторне иконе се генеришу и око двадесет два иконописана свеца у Уранополису, док са ходочасницима, кренулим на поклоничко путовање, чекају

¹⁰ У оквирима хијеротопских тумачења, којима се желе унапредити традиционална иконографска истраживања (Лидов 2009: 37), Лидов конципира образложење *просторних икона* и за његову илустрацију користи пример чудесног перформанса, ритуалног изношења иконе Богородице Одигитрије улицама Цариграда (Исто: 35–67), не би ли показао како је она „оживљавала” и учествовала у животу града.

брод за Атос: „Они су спрва на доку од умора чучали, исто тако чекајући брод, у неверици гледајући како свеци и без осликаних ногу постојано стоје... А онда су један по један устајали и прилазили... Узбуђени, јер ево шта су већ видели, а још на Свету Гору нису ни крочили! Један од ходочасника је само метанисао: ‘Боже мили, чуда великога... Боже мили, чега све на Светој Гори има, када већ овде сведочимо чудесима светитеља!’” (Петровић 2022: 148–149).

Литијом једног броја икона које, на путу за Свету Гору доспевши у Солун, описују велике крстове, представљен је можда најиндикативнији пример хијеротопије и просторних икона у роману:

Одозго надоле, од Цркве Светог Димитрија до Храма Панагија Дексије... Затим, опет здесна налево, од Цркве Светог Давида до Храма Панагија Халкеон... Одозго надоле, од Цркве Светог Пророка Илије до Храма Панагија Ахиропптос... Па поново, здесна налево, од Цркве Светог Николе Орфанса до манастира Латомуа... И ко зна колико још пута тако (Петровић 2022: 97).

Да би догађај што веродостојније описао, приповедач глас посуђује непознатом хроничару:

„Литије су трајале цео дан. Толико је и требало да све цркве обиђу. Заправо, иконе које нико није носио као да су унакрсним опходом, наместо руком, изнова крстиле, благосиљале Солун... Када би било могуће да се ти уздужни и попречни путеви подигну и изнад Солуна осове – били би то највећи крстови васцелог насељеног света, надалеко би се видели. [...] Иконе је окружио, затим и пратио народ. Чак је и пијачна агора опустела, купци су оставили продавце, а продавци су напустили тезге са робом. [...] Завладао је велики занос. Неки су људи плачући пружали руке да свеце тек дотакну. Неки су се сагињали да их пољубе у надланицу. Неки кљасте су молили да свеци њих дотакну. Неки су клечали и на коленима прилазили, одирући их до крви. А неки су падали лицем ка земљи, читавом дужином тела, желећи да загрле светачке ноге које се нису могле видети... Све се продужи и до касно у ноћ, јер су иконе биле зареће толико да нико није морао ни луч да запали... Цео Солун је био Божији светионик који ни звезди не би допустио да залута, да се на небу окоми, о било шта заломе” (Петровић 2022: 97–98).

Исцрпни извештај инспирисаног летописца, испуњен емфатичким и хиперболичним исказима, има циљ да предочи како вечита напетост између светог и световног престаје оног тренутка када свето, бивајући препознато, својом ненадмашном духовном силом, бар моментално или периодично преобрази профано у којем се обрело. Представе великих крстова нису само манифестације пред очима Солуњана чији су ум и срце испуњени верским заносом, већ су пројаве светог у реалном животу у којем преовлађује хришћански цивилизацијски и културни образац. Без обзира на спорадичне ироничне отклоне приповедача, то жуђено, али и свеприсутно свето репрезентују иконе.

Културни, духовни и хуманистички смисао иконостаса

Хијеротопски потенцијал има поетичка представа средњовековног света, синегдотски уприличена као иконостас на двору деспота Стефана Лазаревића. У замрзнутој, готово структуралистички постављеној слици свих представника друштва и институција, коју помно рашчитава продуховљени јунак Довоља, штићеник најумнијег ондашњег човека, Константина Филозофа, поступком очућена раскривају се људске нарави, менталитет, колективни и појединачни чинови. Овај иконостас писац, међутим, конфигурише као нереализовану хијеротопију, будући да далековиди Довоља, и поред најбоље воље, не успева да одгонетне онтички идентитет и знамење лика на икони која се налази у централном прозору, реминисценцији на царске двери за улазак у олтарски простор. Након дугог пута до Београда, чудотворна икона је претрпела огромна оштећења, услед којих су нарушена канонизована обележја осликаног свеца по којима га сваки верник може препознати. Довољин хипостазирани опис последица нанетих повреда је потресан:

Зато руке, односно оно што има, оно што му је од руку остало, не може ни да помери. Пошто свитак међу длановима стеже. Пре бих рекао: грчевито држи. Мада је свитак до последњег слова спран... Или одран... А ако свитак свеца није одран, златни ореол око његове главе је сасвим сигурно жив одран. Иза је нешто неба, племените боје, плаве... Како било, страшно је повређен, нема једно око... Мада ни то што нема једно око није ништа у односу на то да нема име! Ако ме питате који је то светац, не бих могао да вас известим. Жао ми је! (Петровић 2022: 55).

Услед таквог стања наружене иконе, тачније, услед немогућности да се духовно изнова спозна њен непролазни идентитет, онемогућена је објава светог у световном. А памћење трансцендентног искуства, које се одржава посредством симболичке пројаве светости, услов је стварања сакралног простора. Њега, као ни просторних икона, нема без религиозног осећања конкретних људи. Ако иницијално најважнији и подразумевани, деловањем духовно-историјских сила постане неприпадајући елемент једног поретка, онда је сам поредак у историјској и духовној кризи. Ту кризу Петровићев приповедач, са одстојањем од неколико векова најављује, указујући на континуирани пораст отуђења од сакралних симбола, али са жељом да је митопоетски превазиђе.

Узајамност човека и епохе – закључна разматрања

Петровић средњи век не пројектује само као фикционални хронотоп или као одговарајући мизансцен за импутирање властитих домишљања о човеку. Не залаже се ни за рехристијанизацију или реактивирање српсковизантијског

културног модела, иако неретко указује на његово културноисторијско преимућство. Његов осврт на баштину произлази из уметничког импулса да се појасне историјски токови, као и да се изнађу разлози за настанак снажне идентитетске, па и онтолошке нестабилности старог и модерног човека. Свакако да Петровић средњовековну епоху не посматра као историјски завршену и заокружену целину, одгурнуту у дубљу прошлост. Он, нарочито у *Ойсади*, указује на непрекинуте везе између средњовековног и савременог доба и предочава их фантастичним приповедним поступком. Ипак, не може се овде говорити ни о настојању да се укаже на запостављене континуитете, осим када је реч о људским карактерима, већ о циклизацији догађаја и синхронизацији временски удаљених тачака, као и на указивању на јединствени пробој метафизичког у онострано и историјског у метафизичко. Петровић тако својим романима задире у филозофију историје, која, сагласно дефиницији Николаја Берђајева, „узима човека у свеукупности дејства светских сила, тј. у највећој потпуности, у највећој конкретности” (Берђајев 2002: 15). Јер, за писца романа *Иконосѣас* човек – речју „човек” коју је његов јунак далековиди Довоља прву научио да прочита (Петровић 2022: 30) – изнад свега је историјско биће. Човек је ситуиран у средњем веку, као што трагови средњовековне епохе почивају у нашем идентитету и културним моделима. Отуда је узајамност човека и историје нераскидива.

Цицирана лиџерајура

- Алексић Ј. „Народна предања у роману *Ойсада цркве Светиої Сѣаса*”. У: *Књижевно стваралаштво Горана Петровића*. М. Ковачевић (ур.). Андрићград: Андрићев институт (2020): 23–48.
- Алексић Ј. „Вредносни поредак и одговорност стваралаштва: поетичка аксиологија Горана Петровића у романима *Пайир* и *Иконосѣас*”. У: *Српска проза данас: Књижевно гјело Горана Петровића*. Ј. Делић (ур.). Билећа: СПКД „Просвјета”, (2024): 148–161.
- Берђајев, Н. *Смисао историје; Крај ренесансе; Ново средњовековље*. Превео Н. Талер. Београд: Бримо, 2002.
- Брија, Ј. *Речник љавославне теологије*. Превео Митрофан (Кодић). Београд: Хиландарски фонд при Богословском факултету СПЦ, 1989.
- Живковић, М. „Хијеротопија као извор нових могућности компаративног истраживања средњовековне културе и књижевности”. У: *Појмовник ујоредне књижевности*. Б. Јовић и А. Марчетић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност, (2022): 9–41.
- Кашанин, М. *Српска књижевност у средњем веку*. Београд: Завод за уџбенике, 2002.

- Лидов, А. М. *Иеротопия. Пространственные иконы и образы парадигмы в византийской культуре*. Москва: Дизайн. Информация. Картография, 2009.
- Радловић, М. *Српско-византијско наслеђе у српском послерајном модернизму (Васко Поја, Миодрај Павловић, Љубомир Симовић, Иван В. Лалић)*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2017.
- Филозоф, К. *Повесћ о словима; Житије десјоџа Стефана Лазаревића*. Београд: Просвета – Српска књижевна задруга, 1989.
- Шмуља, С. „Православна духовност и поетска фантастика у дјелу Горана Петровића”. У: *Nauka i tradicija: zbornik radova sa naučnog skupa* (Pale, 18 – 19. мај 2012.). М. Ковачевић (ур.). Пале: Филозофски факултет (2013): 471–484.
- Bahtin, M. *O romanu*. Preveo A. Badnjarević. Beograd: Nolit, 1989.
- Наџион, Л. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*. Preveli V. Gvozden i Lj. Stanković. Novi Sad: Svetovi, 1996.

Извори

- Петровић, Г. *Ојсага цркве Св. Сјаса*. Београд: Народна књига/Алфа, 1997.
- Петровић, Г. *Иконосјас свеј њознајој свејша*, Београд: Лагуна, 2022.

JANA M. ALEKSIĆ

THE PROJECTION OF THE MIDDLE AGES AND SERBIAN-BYZANTINE
CULTURAL MODELS IN GORAN PETROVIĆ'S NOVELS
*THE SIEGE OF THE CHURCH OF THE HOLY SAVIOUR AND
THE ICONOSTASIS OF THE ENTIRE KNOWN WORLD*

Summary

In the novels of contemporary Serbian writer Goran Petrović, the contemplation of a community's historical experience is deeply intertwined with the present's responsibilities, shaped by ongoing socio-historical upheavals and the instability of the collective axiological paradigm. In line with the dominant features of Petrović's poetics and historiographic metafiction, *Siege of the Church of the Holy Savior* (Оуцага цркве Светиої Сѹаса) thematizes the spiritual and historical impact of cultural models established during the medieval Serbian state. Through aesthetic means, the author examines both the consequences of discontinuity with the Serbian-Byzantine heritage and the ways in which it is reactivated in contemporary Serbian history. The artistic projection of the spiritual values of Despot Stefan Lazarević's state, as well as the transition between historical epochs within the clearly defined chronotope of *The Iconostasis of the Entire Known World* (Иконостас свеї ѿзнаѿої свеѿа), is presented through the opposition of the sacred and the profane. At the core of Goran Petrović's narrative imagination lies the concept of sacred space. In *The Siege*, this space is centered around the Church of the Holy Salvation within the Žiža Monastery complex, while in *The Iconostasis*, it expands spherically to encompass the Resava Monastery, the Belgrade Fortress, and the luminous icons that appear both individually and in groups. These locations serve as sites for the manifestation or revelation of the sacred, making the processes of hierotopy (a term introduced by Alexey Lidov) particularly significant in the construction of the medieval worldview within these novels. At the same time, Petrović's works position the human being at the center of both historical events and the literary chronotope. The author thus engages with the philosophy of history, which, as defined by Nikolai Berdyaev, "takes man in the totality of the action of world forces, i.e., in the greatest completeness, in the greatest concreteness." These conceptual frameworks necessitate an interpretative approach that integrates both spiritual-aesthetic and historiosophical perspectives.

Key words: history, tradition, novel, Serbian-Byzantine spirituality, chronotope, hierophany, sacred space, hierotopy, spatial icons.