

ЂОРОВИЋЕВИ СУСРЕТИ

СРПСКА ПРОЗА ДАНАС

Књижевно дјело Горана Пејровића
(Билећа, 22. 9. 2023)

Приредио
Проф. др Јован Делић

СПКД „ПРОСВЈЕТА“, Билећа
2024.

САДРЖАЈ

ДОКУМЕНТА

ЋОРОВИЋЕВИ СУСРЕТИ ПИСАЦА

– О ДОБИТНИЦИМА НАГРАДЕ

„СВЕТОЗАР ЋОРОВИЋ“ 5

БИОГРАФИЈА ГОРАНА ПЕТРОВИЋА 15

Награда „Светозар Ћоровић“

Горану Петровићу, 21-24. 9. 2006.

Саопштење Жирија Ћоровићеве награде
за прозу за 2006. годину 18

Горан Петровић: *Смешња и грехови*
– о само две речи из Ћоровићевих приповедака 19

Јован Делић: „Невероватни доживљаји“
и метафизички квалитети 21

Горан Петровић: *Богородица и друга виђења*
(одломак из награђеног романа) 31

ОКРУГЛИ СТО

КЊИЖЕВНО ДЈЕЛО ГОРАНА ПЕТРОВИЋА,

БИЛЕЋА, 22. 9. 2023.

Јован Делић: *Поглед из Жиче кроз никејске прозоре*
свевремености – Горан Пејровић – иланетарна
књижевна величина 37

Марко Недић: *Неколико критичких оцјена*
о књижевном делу Горана Пејровића 54

Слађана Илић: *Мелија, „Само средиште магије“* 62

Владан Бајчета: *Од постмодерне до неосентиментализма*
између византијског и (пост)југословенског
наслијеђа: проза Горана Пејровића 84

Јана Алексић: *Вредносни поредак и одговорност*
стваралаштва: Поетичка аксиологија
Горана Пејровића у романима „Пайир“
и „Иконостах“ 148

Марија Воштић: Демонолошке особености романа „Пајир“ Горана Пејровића	162
Слободанка Шаренац: Обриси формирања јоеичке основе два нова романа Горана Пејровића „Пајир са воденим знаком“ и „Иконостас свег јознајог свећа“	190
Александар М. Милановић: Лексичко богачство Пејровићевог „Иконостаса свег јознајог свећа“	201
Ксенија Миловановић: Мојив чуда и чудесног у роману „Иконостас свег јознајог свећа“ Горана Пејровића	211
Јована Дишић: Путовођа – још једна недовршена књига?	217
Милош Ковачевић: Тројачка и наводници као стилска доминанција романа „Пајир“ Горана Пејровића	243
Срђан Милићевић: Горан Пејровић – српска културна бајина	264
Момчило Голијанин: Пројок времена код Горана Пејровића	269
Аћим Тодоровић: Владаји ријечима значи бити богати човек!	273
Здравка Бабић: Хазардна вртоглавица јайирне љубавне револуције у роману „Пајир“ Горана Пејровића – или – феномен јријовједачке јоеичке Горана Пејровића у роману „Пајир“	276

Јана М. Алексић*
Институт за књижевност и уметност, Београд

ВРЕДНОСНИ ПОРЕДАК И ОДГОВОРНОСТ СТВАРАЛАШТВА: ПОЕТИЧКА АКСИОЛОГИЈА ГОРАНА ПЕТРОВИЋА У РОМАНИМА ПАПИР И ИКОНОСТАС

Последња два романа која је Горан Петровић објавио за живота *Папир са воденим знаком* и *Иконостас свег познатог светла* (2022) део су отпочете романескне повести којој је сам писац наденуо термин – *роман делта*. Други члан ове поприлично флексибилне, али инструктивне жанровске одреднице писац је преузео из географије, како би описно предочио структурну организацију најављеног али, нажалост, нереализованог вишетомног романескног низа.¹ Аналогно речној делти, која подразумева промену и раздвајање воденог тока, те његово успоравање и таложње у завршници, на самом увиру у већу, спорију воду, роман делта наговештава промену приповедног смера, рачвање у више наративних рукаваца, тематско-мотивски диверзитет, као и варирања приповедних поступака. Раскошној лепоти фикционалног рељефа доприноси меандрирање и преображавање облика, епизодичност, дигресивност и асоцијативност, те лексичко и синтаксичко богатство књижевног језика.² Тако, уместо мота, писац у метапоетичкој напомени на самом почетку оба романа појашњава замисао грандиозне целине:

* tiamataleksic@gmail.com

¹ Веома близак Петровићевом одређењу јесте циклус тематски или просторно и временски повезаних романа крунисаних одредницом *роман река* (фр. *roman-fleuve*) која је већ прихваћена у науци о књижевности. То је роман који „пружа широку фреску једног друштва са свим противуречностима и сукобима индивидуалног и колективног, историјског и судбинског, а његова композиција и структура такође оличавају његову велику епску ширину и трајање.“ (Коваљ; Колјевић 1991: 718)

² Сложили бисмо се са запажањем Владиславе Гордић Петковић да се Петровић бави „технологијом приповедања колико и стиком технологије записивања: његово прозно ткање је фино и порозно, аутор намиче петљу по петљу, посежући за фрагментом и staccato стилем како би показао деликатност и нестабилност књижевног текста који се мора одупрети сувишности и понављању.“ (Gordić Petković 2023)

„Ако имамо у виду величину света – онда је књижевност, све што је досад написано, тек цитат издвојен у покушају да се објасни суштина људског рода. Скромни део тог навода је и ‘Роман делта’, збирно узевши и засебно по књигама. Једино човека некада може да чини и оно чега нема, било да је изгубљено или да никада није ни постојало.“ (Петровић 2022а: 5)

Роман делта заправо се открива као племенити покушај, преостатак хуманистичке воље да се макар номинално расветли расцеп између недоследности људског памћења, с једне стране, и заборава непрегледног света, с друге. Човек обитава у свету, не као мали ентитет у великом, већ као биће које свет потврђује и *vice versa*. Концептуализујући роман делта, Петровић подвлачи да човек, ради властитог опстанка, надилази своје онтичке и спознајне лимите и у естетској форми. Ако то узмемо као имплицитни поетички став, посебно имајући на уму Петровићеве раније радове, онда можемо тврдити да се овде ради о одважној вери у човека, вери коју подстиче виталистички импулс ствараоца.

Пайир и *Иконосѿас*, премда објављени у исто време, недвосмислено представљају две засебне уметничке целине. Радња *Пайира* смештена је у обалском граду Амалфију у јужној Италији, очигледно у првим деценијама 15. века, у време Напуљске краљевине, док се у *Иконосѿасу* главни наративни ток прожима са историјским периодом владавине деспота Стефана Лазаревића. Спону чини повест о суседним, контактним културама под окриљем онога што широко захватамо појмом медитеранска цивилизација. Медитеран је историјски веома динамичан и културолошки хетерогени простор, са статусом вишемиленијумског изворишта и упоришта кључних светских духовних кретања, укрштања и прожимања, кога његов прилежни проучавалац Фернан Бродел мисли као древну раскрсницу која „искрсава у нашем памћењу као складна слика, попут система где се све меша и изнова настаје као изворно јединство.“ (Бродел 1995: 11). У Петровићевој фикционалној пројекцији хармонију мултикултуралне медитеранске цивилизације почетком 15. века 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 време 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 2022б: 45) У граду Серу, три

одбегле иконе су у потпуности страдале због верске нетрпељивости не само власти него и великог броја светине: „[...] нису се виделе руке које дохватају камење... Оно камење којим су три иконе сурово утучене крај чесме, Мухсиновог шадрвана... ДА су и могла, тројица светаца не би стигла ни лица да заклоне шакама“ (Петровић 2022б: 82)

Блиски хронотоп касног средњег века у оба романа носи слутњу надолazeћег епохалног прелаза, односно прелома. Завршницу једног а најаву новог поретка, хабитуса и вредносних принципа Петровић суптилно, али довољно изричито најављује на неколико места. У сагласју са повезницом у домену хронотопа ове романе, макар епизодично, повезује и мотив папира са воденим знаком из Амалфија. Папир сачињен од изношене одеће је главни јунак романа *Папир*, око којег се вртложе заплети, нижу епизоде и развија магистрални приповедни ток. Овај артефакт је чувен по врхунском квалитету израде и упосебљен је својом наменом – за писање узвишених, поузданих, тачних и правичних садржаја руком оних који су те намене достојни, без обзира на друштвени статус, моћ и богатство.

„Није вредно папира све што човеку падне на ум. Чешће је сасвим обрнуто, сматрали су чланови „Congrega dei Cartari“. Само најузвишеније духовне мисли, најважнији уговори и мировни договори, пописи поштено стечене имовине и опорукe којима оставилац имаће завештава болеснима и убогима – могу да буду исписани на њиховом папиру. Од световног садржаја конгрегација је папир радо уступала и онима који истражују свет, у сврху исцртавања географских и поморских мапа. Када је већ реч о цртању, може се додати да су били повлашћени и сликари, вајари, архитекте, градитељи нових музичких инструмената... У случају да се испостави да неко од њих нема дара, било би му отписано: 'А шта кажете да ми вама плаћамо само да се манете стварања?'“ (Петровић 2022: 31–32)

У роману *Иконоста*с смена епоха симболички је наговештена у постепеној замени пергаментa папиром из Амалфија, који, очигледно, престаје да буде ексклузивна роба: „Мада је све то опет било много повољније од пергаментa за чија је два листа потребно једно јагње, пошто се ти листови праве само од најмекшег дела коже, оног са леве и десне стране, од слабина. Тако се испостављало да доба пергаментa неумитно пролази.“ (Петровић 2022б: 105)

Са исцрпном али не мање занимљивом причом о традицији и детаљима израде овог уникатног предмета приповедач нас упознаје ради подсећања на високе вредносне стандарде, сврси-ходан духовно-естетски елитизам, радну етику и посвећеност позиву. Папир се налази као симболични чувар поретка који је по својим аксиолошким координатама надисторијски.

Његову дестабилизацију и томе следственоу декаденцију изазива незајажљива и сладострасна наполитанска краљица Ђована која спремно манипулише наслеђеним инсигнијама моћи. Са уступком начињеним било каквој, па и таквој персонификованој стихији, који је у својој основи компромис начињен из опортунизма или страха, долази до радикалног заокрета, па и до епохалне смене.

Не сме се порећи да Ђованина одлучност да дође до племените хартије има размере мушког витешког подвига. Она није податна дама међу зидинама двора, већ активни субјект љубавне страсти који преузима конце властите судбине. Велики је радијус простирања њене нагонске енергије, па и репутације. У односу на домен утицаја ове владарке, мецене и наручиоца уметничког дела самерава се таленат, вештина и морална принципијелност самог уметника. Према Петровићевој фикционалној пројекцији, и хроничари и писци, који би, макар, према дефиницији требало да буду узвишени службеници речи, подређују се, нажалост, бескомпромисној владарки како би задовољили неутаживу жеђ за славом. Нарцисоидни, удворни и кукавице, они пристају на снисхођење позива и одрицање од етичке димензије стваралаштва. Међу њима, по својој апартној истиночежњивости и правом таленту, издваја се млади песник са сребрним напрстком, јединим наследством од мајке шваље. Међутим, због таквих својих квалитета, песник мора бити жртвован, како би се наставио ланац приче. „Повест о свету који се расуо и раскоренио да би се срочило тек једно љубавно писмо говори о одговорности уметничког чина. Та је одговорност истински застрашујућа, рађајући немоћ десеторице песника, од којих само један тој немоћи пресуди. Лепота, снага и поузданост писане речи нису измериве – нити треба да буду.“ (Gordić Petković 2023)

Епохални заокрет аксиолошке парадигме и најава новог система вредности бивају осведочени у сцени насилног упада похотне и раскалашне краљице са оружаном пратњом у Цркву Светог Духа у Амалфију. Пред њеном бесловесним и безобзир-

ним понашањем узмичу припадници конгрегације, свештена лица и црквењаци. Са духовног обзора повлаче се и сви кипови светаца и голубице на витражима Храма Светог Духа у Амалфију и осликане представе анђела:

„Хајде што су се свеци кукавички повукли, него се анђели на носећим стубовима и луковима куполе сада разместише на већу удаљеност, преселише се у сам врх, под калоту цркве... На мермерни под су слетела два-три бела пера, ваљда испала током тог лета до места које су сматрали најсигурнијим... Уједно се истог часа скрунило, ниже стубова и лукова је опало неколико комада прхкијег малтера..." (Петровић 2022а: 92–93)

Анђели се митаре и једва назире, „сасвим пребледели су се скупчили, дрхтуре под куполом, листови јасике су одважнији за олује..." (Петровић 2022а: 95) Делимице за ту недостатност осликане представе одговаран је њихов анонимни аутор, преварант, лажни ученик великог сликара Ђота ди Бондонија. У *Папиру* предочавају се последице злоупотребе туђег имена и заслуга како би се прикрило властито неумеће. Ако је већ упитна вештина и намера аутора, који је, без обзира на поетичке узусе епохе, сасвим неслучајно, избегао у анонимност, не потписујући се испод свог дела, онда је упитна и истинитост уметничког дела, чија је основна сврха духовно-религијска. У случају одсликавања црквеног храма то представља најгрубљи и најпогрднији вид десакрализације. Посреди је, дакле, онтолошка лаж. Повреда светиње је, међутим, двосмерна, и има епохалне размере, јер потиче и од лажног, недостојног аутора Анонима и од недостојног уласка у храм краљице Ђоване ради преузимања посебног папира. Њена фуриозност и бахатост нарушавају и овако крхку и начету духовну равнотежу, што кулминира у слици повлачења одсликаних анђела: „На стубовима и луковима пак нема ничег, понегде нема ни малтера, огољена цигла ће временом примити влагу, попустиће, када нема анђела, све постаје трошнице, ни за животног века једног човека не може да претраје..." (Петровић 2022а: 95)

Петровићева семантичка транспозиција није налик оној у роману *Исход ѿаванице која се љусна* (2010), која својим сипкањем подсећа на присутност трансценденције, али и на пролазност симболичких трагова културе. Она овде упозорава на злокобни феномен присвајања и апропријације културних добара, када се у поседу недостојних моћника и манипулатора нађу узвишена дела и вредности. Инцидентним или системским по-

влачењем сакралне димензије стварности са историјског хоризонта – како нас према диктуму властите поетичке аксиологије упозорава писац – наступа духовни и морални расап.

Иконостајас свег ђознајџог свейџа нуди унеколико другачију аксиолошку пројекцију. У овом историјско-авантуристичком роману са елементима фантастике, у погону је непрестано колебање између сакралне и профане стварности, између људског прегнућа и одступања од правог пута, добротинства и злодела, Истинољубља и кривотворења. Имплицитни аутор прерушен у свевидећег наратора испреда узбудљиву сторију о светом у свету, прецизније речено о симболима светог у онтолошки недефинисаним границама историјске егзистенције. Свето симболички и уметнички опосредовано светозарним иконама се, наизменично, поштује и уздиже, као што се и снисходи, па и ништи. Реперкусије које би ту динамику прогласиле трагичком читаоцу је остављено да изнађе у вануметничкој историјској ретроспективи.

И у овој повести, попут Петровићевих ранијих остварења, граница између алегоријског и фантастичког није јасно повучена.³ Тиме су онемогућена прецизнија жанровска одређења и недвосмислене иманентно поетичке поруке. Ипак, не можемо тврдити да је овде реч о чистој антимиметичкој и самоозначавајућој фантастици постмодерне историографске метафикције. Не може се поуздано ни тврдити да је контингенција приповедања у служби стварања апокрифне или, пак, алтернативне историје иако се и у овом роману маневар одвија у семиосфери. У домену интерпретације зато морамо разлучити метафорички од архетипско-симболичког читања текста и одредити се за једну опцију. Фантастика, како се испоставља, не може се свести на пуко жанровско питање, већ се мора узети у обзир као идеолошко и метафизичко преимућство појединачних и колективних јунака романа и оквир у којем они својим гестовима генеришу значења и релације. Очуђење тог *фанијасџично-чудесног*⁴ одвија се прегнуто, јер је то *сакрално фанијасџично*, засновано на постулату вере. Светозарне иконе чувају свој чудесни и чудотворни

³ О колебању алегоријског и фантастичког проседеа и типовима фантастике у претходним Петровићевим романима подробније у Алексић 2013: 155–164.

⁴ Овај подржанр, према подели коју је извршио Цветан Тодоров, карактерише то што на завршетку изнуђује прихватање натприродног (Todorov: 52) Карактеристичке *фанијасџично чудесног* испољавају романи *Ојсада Цркве Свейџог Сјаса* и *Сийничарница „Код срећне руке“*.

потенцијал упркос томе што њихов необичан положај у причи не изазива чуђење осталих ликова. Њиховом делимичном антропоморфизацијом са једне, и инсистирањем на њиховој функцији, која је, према Јовану Брији, „визуелно саопштавање невидљиве божанске стварности, манифестоване у времену и простору“, чији је темељ за православно богословље „стварност Оваплоћења Сина Божијег“, свето и световно су у непрестаном дотицају. Иако се свето спушта у пределе световног, персонификован антрополошки императив да се све измери према људској мери, чак и оно што се тим мерама опире, у крајњој инстанци доводи до обесвештавања иконе.

Јунаци онтолошки меандрирају управо да би подвукли у којем животном домену фантастика пребива након што се иселила из фикционалног света. Активирањем архетипско-симболичких матрица како би се разбистриле људске нарави и увидео човек у свој његовој сложености, али уједно разазнале вечне структуре и принципи историјског владања, Петровић ре-креира своју митопоетску поставку. Наравно, она није експлицитна, већ је покретачка сила приче о аксиолошким варијететима, како у кругу западног (у роману *Пайир*), тако и у кругу источног хришћанства (у роману *Иконостас*).

Од Великог обртања које се одвија на пола пута до Београда прича о сто светозарних светаца за поданике деспота Стефана Лазаревића наменски иконописаних у манастиру Хиландар наративно се грана и усложњава, задржавајући саспенс узбудљивог пустиловног романа. Овога пута, ипак, напетост има дубљи културолошки, али и богословски предумишљај: да се одслика поширока лепеза начина на који се у различитим срединама, културама и географским подручјима ближег и даљег света иконе поштују. Овде се разазнају нивои људског односа према сакралној димензији стварности, сходно степену вере и властитој природи.

Велико обртање има своју аксиолошку позадину јер представља чин отпора недостојном наручиоцу. Поред дубровачких балдахина, пештанских лађа са перинама, солунских неугасивих кандила, новокомпонованој свити на двору деспота Стефана Лазаревића у Београду не стиже ни највећа њена наруџбина – светогорске светозарне иконе:

„Светозарни свеци на иконама одустадоше пак од дугог пута само зарад тога да се тек тако приказују свакоме ко има новце 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 ко је памтио тужнију литу од ове.“ (Петровић 2022б: 66)

Невољне, дакле, да се „годинама и годинама, по цео дан, гледају са онима који ће своју побожност доказивати само тиме што ће их поседовати“ (Исто), хиландарске иконе су, као заступници божје речи и логосне парадигме, постале субјекат отпора. Тим чином су само делимично ре-успоставиле аксиолошки поредак чију ће одрживост морати изнова да проверавају, на свом дугом повратку у духовни завичај. Не само религијска већ и фолклорна, обичајна аксиологија условила је да се Велико обраћање у народу обележава као неканонизовани „покретни“ празник стотог дана после Ускрса. Начин празновања говори у прилог дубинском разумевању смисла самог обраћања: „Обичај је тада да се људи окупе испред дома каквог силника, па му онда, у истом часу, сви се прекрстивши, попут оних икона – окрену леђа. И тако стоје пун час, без иједне речи говорећи колико га презиру као човека.“ (Петровић 2022б: 67)

По разилажењу, својевољне иконе у својим путешествијима доживљавају разне згоде и незгоде. Поједине страдају, поједине остају у местима где су потребне народу, док поједине настављају свој пут на Хиландар, чиме заокружују путању из ниског егзистенцијалног регистра у виши. Међутим, иако супстанцијализоване, опредмећене и спуштене у нижи световни регистар, представе светаца и анђела задржавају своје апартно, симболичко значење. Иконе које, на пример, неповратно потону, у морској дубини, чине необични иконостас, „односно део неког веома великог иконостаса“, (Петровић 2022б: 148), чиме се, по принципу *mise en abyme*, призива значење садржано и у наслову романа – иконостаса свег познатог света, али и симболички значај који у култури сећања имају потопљене душе и плаве гробнице. У висини, с друге стране, четири залутале иконографске представе анђела се – сходно свом анђеоском пореклу – ревносно успињу и губе негде изнад вечитог снега Олимпа, јер их нешто „вуче“ под „свод плави“ (Петровић 2022б: 115). Оне својим непролазним суштатством настављају да зраче кроз време, сновиђења и предају. Имплицитни аутор нам у овим епизодама подастире своје алегоријско тумачење исхода српске историје. Историјска искушења, страдања и падови догађају се онда када се удаљимо од духовног

средишта. То у основи есхатолошко тумачење се нужно одражава у предању, односно причи.

Петровићева поетичка аксиологија врхуни у поетској визији свег света која је синегдотски уобличена у замрзнутој слици представника државних, црквених институција и свих друштвених слојева распоређених у осам централних и више мањих, горњих и доњих прозора. Да на прави начин сагледа тај иконостас свег познатог света дато је само далековидошћу обдареном а морално чистом јунаку Довољи, пореклом са „Оне-тамо-горе“, који постаје штићеник мудрог Константина Филозофа и најпоузданији службеник на двору деспота Стефана Лазаревића. Његова одговорност израста из дечије безазлености и наивности која као лакмус папир пропушта све људске врлине, аномалије, кривоклетства и описује их добро знаним поступком очуђења.

Из Довољине зачудне перспективе оштећена икона у централном прозору има јединствена својства, сагледана и „слева надесно“ и „здсена налево“:

У средишњем, петом прозору, међутим, налазио се неко о коме Довоља није могао много да каже. [...] тај у петом прозору није био толико стамен, мало се лелујао напред-назад. Није био подбочен, шаке је упорно држао тако што му је једна била подигнута, друга спуштена, као да је нешто између њих држао. Није стрелао очима, једно око заправо и није имао, али је другим гледао некако сетно, веома сетно. [...] Мада се благо осмехивао. [...] тај у петом прозору није био толико услужан, а опет као да је био слуга свих нас, чак најпонижнији. Није извиривао преко оквира прозора, али јесте деловао као радознао, макар и онако једноок. Није био толико поносан, мада се чинило да напамет зна сваку меру света, па и оних планина на које се још нико није испео. И није се журио. Речено је да није деловао као неко ко ће да оде већ као неко ко ће међу нама вечно да остане. (Петровић 2022б: 48–49, 54)

Преображај од човека до иконе у Довољиним прозорљивим погледу: „Учитељу, то није човек. Мада у основи јесте. Или је макар некада био. То је светац. То је икона. Чудотворна.“ (Петровић 2022б: 55) наводи на проклето питање предаје и нашег памћења трансцедентног искуства које се проверава у распознавању његовим симболичких пројава. У недокучивом идентитету свеца на оштећеној чудотворној икони која се после великог путешествија обрела на Деспотовом двору у Београду и сместила у

централном прозору конструисаног иконостаса, идентитету које сада постаје неоспорно онтичко својство, и у тумачењу, тачније Довољином одгонетању тог идентитета, крије се тајна оне антиципиране представе духовноисторијског клупка које се одмотава на простору медитеранске цивилизације, па и у целом човечанству. Испоставља се да је негде запело у ланцу семиозе – између иконе као предмета (не)означеног знаком, и Довољиног далековидог читања тог знака. Стање такве иконе – како је Довоља описује – довољно је потресно:

„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 спиран... 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 2022б: 55)

У сметњама у дешифровању читава се и немогућност антропоса да надрасте своја ограничења упркос развијеном духовном чулу. Суштина се назире тек са пожељне есхатолошке даљине. Можда је нераспознавање свеца на икони у централном прозору – последично најгрубљем наруживању саме иконе – показатељ степена човековог отуђења не само од сакралних симбола већ и од елементарног верског осећања, који је варирао током целе историје, а чији је негативан пораст најприметнији у савременој историји, у времену када роман настаје. Имајући на уму Петровићеве високе аксиолошке и етичке стандарде, као и естетску скрупулозност у претходним његовим делима, овде с разлогом ишчитавамо питање да ли је на икони одсликан онај Бог кога смо убили и отписали или је то пак Бог који је сам одлучио да се повуче и притаји до непрепознавања пред Човекобогом или Постхуманом опсеном? Верујемо да би то питање разрадио сам писац у наставцима свог романа делте. Са извесним историјским предзнањем може се тврдити да окрњеност те представе у Петровићевом *Иконостасу* указује на унутрашњу духовну и друштвену нестабилност која ће, поред оне спољашње, геополитичке, средњовековну српску државу одвести у све дубљу историјску кризу. Неповратно оштећена икона, са избрисаним именом Личности на коју се односи, изгубила је своју прву

симболичку и аналошку вредност, али задобила ону другу – мито-поетску која казује о природи овог, нашег света.

Овај роман не почива на идеји рехристијанизације нити реактивирања византијског цивилизацијског модела у оквирима српске културе иако су, бар на приповедном плану, јасне референце које се односе на специфичности српског културног простора. Овде се, као и у роману *Ойсада Цркве Свећног Сјаса* (1997) на срећно изнађеним процепима институционалних облика духовности и културе преиспитују њихови постулати и раскрчује место за аутентични, уметнички доживљај религијске духовности и распознавање неуралгичних тачака за цео колектив.

Постулирани аксиолошки модели у оба Петровићева потоња остварења у спрези су са *енциклопедизмом* као разрађеним покушајем да се у једном књижевном делу, у романескној слици света – како је то регистровао Нортроп Фрај – овековечи целина човековог искуства и сазнања.⁵ Та *ишопалносћ* визије пре него ли човеку стално измичући тоталитет света, инхерентна је потреби људског духа. Она своје стециште проналази баш у роману као, речима Итала Калвина, *вокацији нашег века* (Kalvino 1989: 115). Управо је форма романа „достатна да изнесе илузију тоталитета, и понуди могућност и вере и сазнања.“ (Гавриловић 2017: 449) У случају Петровићевих романескних повести идеја енциклопедизма обухвата многобројне облике поимања целине и искуства света и блиска је интегралистичком концепту „који се не заснива на само акумулирању знања, симбола или слика, него на повезивању појединачних фрагмената и спознаја у смисаону целину која би рефлектовала читав универзум и одредила човекову позицију у њему. (Петровић 2021: 15) Енциклопедичност Петровићевих романа представља метод сазнања и разгранату мрежу која повезује разна збивања, особе и ствари на свету, дајући им могућност коегзистенције у јединственој пројекцији тог света. У *Паиру* нагласак је на спознању као ексклузивитету, будући да му претходи специфична, специјализована врста знања, али таква да се наслања на људску вештину и етичко прегнуће, док је у роману *Икосносћас свег йознајтог свећна* – како и сам наслов сугерише –

⁵ Енциклопедијска структура „као да је читав један свет по себи што постоји у култури као неисцрпна залиха имагинарних предлога и, попут терорије гравитације или релативности у физичком универзуму, чини се применљивом или бар пуном аналогних веза са сваким делом књижевног света.“ (Фрај 2007: 382)

потреба за свеобухватном и тачном сликом света генератор алегоријске приче. У ова романа, међутим, енциклопедијски модел израста на иманентном поетичком постулату да се сачува и разради култура памћења која би обезбедила за живот делотворно очување смисла вредности.

Анализујући распад великих наратива прошлости са већ пристојне духовно-историјске даљине, мада још увек немоћни да сагледамо велике наративе садашњости због њене превелике близине и духовне слабости, пословично смо сумњичави према било каквом призиву или наговештају слике тоталности, посебно уметничке, негде је интимно сматрајући хибрисом, охолим прекорачењем утврђених аршина савремености, која мора бити тотална сама по себи. Томе сходно, у свеопштој хипертрофији романа као приповедне форме и модуса партиципирања у култури, која је само кадра да понуди партикуларну, сужену перспективу могућег доживљаја света, пре него ли отворену и недовршену енциклопедију, романи Горана Петровића пледирају за свеукупношћу која није само потенцијална, најављујућа, трансцендентна, већ естетски реализована. У многострукости перспектива, наративних линија и епизода које се укрштају и преплићу на идејном, тематско-мотивском и структурном нивоу текста, испоставља се да је тоталитет могућ, али тоталитет другачијег онтичког квалитета. То је зато што његов енциклопедизам није спољашњи чинилац његове онто-поетике већ исход унутрашње стваралачке импулсивности, интуитивног смештања духовне и материјалне, односно егзистенцијалне и имагинативе сфере постојања у исту раван, у неограничени домен, речима Андрићевог Гоје, само једне стварности.

Синтетичку слику света, тачније синтезу света у роману као естетском животу, Петровић постиже зато што не узмиче пред изазовима које намеће човечни стваралачки инстинкт и не бежи од одговорности стваралаштва. Као његов алтер-его искрсава фигура Берта Толентина, са надимком *Attentino*, мајстора за израду витража и једног од врлијих јунака романа *Пайир*. Његов увид да „нема витража где нисам и ја уграђен, душа ми је делом свуда заливена оловом!“ (Петровић 2022а: 97) који изискује брижљивост и пажљивост у уметничком процесу без сумње се односи и на аутора романа *Пайир* и *Иконосѝас* који се без остатка предао писању, у своје дело инвестирајући и своју целокупну личност. Цена тог самопрегорног служења пројавама духа, ма

како оне биле местимичне – како сведочи на примеру једног од јунака романа *Иконосѿас* – мора бити усамљеност, без обзира на признања и почаст:

„Људски је са Аксентиосом поделити његову муку колико се стигне, али ће надаље он сам морати да носи свој крст. И биће све усамљенији, све ће више посртати како буде више оних који ће га славити. Дочим ће они о којима је писао, у овом случају иконописани свеци, наставити свој пут... Писац и они које је описао, које је уобличио у реч, обично се сретну само тада, током писања, на само један дан или једну ноћ, а онда свако има свој живот. Често сасвим неспојив...“ (Петровић 2022б: 102–103)

За писца као што је Горан Петровић књижевно стварање није тек само случајан и краткотрајан сусрет уметника и теме са повишеним вредносним потенцијалом, иза којег се простире празно поље (само)заборава, већ кодификован облик живљења и оваплоћење односа према личности, чак и када се од њега одмиче или га преиспитује. Са сваким истраживањем људског духа, опсега људског памћења и домета књижевне речи он себе приводи великој, али и проклетој теми човекове духовне снаге да се суочи са изазовима историје и ставља се у њену службу. Тако на себе преузима одговорност уметника да понесе бреме духовноисторијског отпадништва како би у поетској стварности дао аксиолошке смернице да се у своја лежишта изнова постави свет изгубљене равнотеже зато што – упркос свему што то демантује – верује у искупљујућу снагу књижевности. *Пайир* и *Иконосѿас* огледало су те вере.

ИЗВОРИ

Петровић 2022а: Горан Петровић, *Пайир са воденим знаком*, Београд: Лагуна..

Петровић 2022б: Горан Петровић, *Иконосѿас свег ѿознаѿог свеѿа*, Београд: Лагуна.

ЛИТЕРАТУРА

Алексић 2013: Јана Алексић, *Оѿседнуѿа ѿрича: ѿоеѿика романа Горана Пеѿировића*, Београд: Службени гласник.

Бродел, 1995: Фернан Бродел, *Медиѿеран. Просѿор и исиѿорија*, превео с француског Светомир Јаковљевић, Београд: Центар за геопетику.

Гавриловић 2017: Миломир Гавриловић, „Одлике енциклопедијског модела прозе и могућности примене на српски роман друге половине XX века“, Научни састанак слависта у Вукове дане (46; 2016; Београд), *Есеј, есејистика и есејизација у српској књижевности*; *Форме приповедања у српској књижевности*, 2 / 46. Београд: Међународни славистички центар, 46/2, 2017, 449–459.

Kalvino 1989: Italo Kalvino, *Američka predavanja*, Novi Sad: „Bratstvo–Jedinstvo“.

Kovač; Koljević 1991: Kovač, Nikola i Svetozar Koljević, „Roman reka“. *Rečnik književnih termina*. Dragiša Živković (ur.). Beograd: Institut za književnost i umetnost, 718.

Петровић 2021: Предраг Петровић, *Енциклопедизам и теорија романа*, Београд: Чигоја штампа,

Todorov 2010: Cvetan Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, prevela Aleksandra Mančić, Beograd: Službeni glasnik.

Фрај 2007: Нортроп Фрај, *Анализомја критике: Четири есеја*, превела Горана Раичевић, Нови Сад.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна и универзитетска библиотека
Републике Српске, Бања Лука

821.163.41.09 Петровић Г.(082)

ЂОРОВИЋЕВИ СУСРЕТИ (2023 ; Билећа)

Српска проза данас. Књижевно дјело Горана Петровића /
Ђоровићеви сусрети, (Билећа, 22. 9. 2023) ; приредио Јован
Делић. - Билећа : Српско просвјетно и културно друштво
Просвјета, 2024 (Београд : "Филип Вишњић"). - 280 стр. :
фотогр. ; 24 cm

Биографија Горана Петровића: стр. 15-16. - Напомене и
библиографске референце уз текст. - Библиографија уз
поједине радове. - Summaries.

ISBN 978-99938-90-56-0

COBISS.RS-ID 141300993