

СИМБОЛИЧКА ФУНКЦИЈА ОДЕЋЕ У РОМАНЕСКНОЈ ПРОЗИ ГОРАНА ПЕТРОВИЋА

Институт за књижевност
и уметност, Београд

Апстракт: У раду се разматрају семантичке и наратолошке варијације мотива одеће у романима савременог српског писца Горана Петровића (1961–2024) *Ойсада цркве Свештої Сјаса* (1997), *Сийничарница „Код срећне руке“* (2000), *Исход шаванице која се лусца* (2010), *Пайир са воденим знаком* (2022) и *Палайша на девет њоїледа* (2024). Узимајући у обзир да у тематско-мотивски разноврсном опусу овог аутора одећа, као мотив, наративни елемент или носећи сегмент развијеног, осамостаљеног описа, носи одређен потенцијал и на мотивацијском и на карактеролошком и на симболичком плану, у нашем тумачењу из угла књижевне костимографије, студија моде, наратолошких и поетолошких истраживања, указујемо на значај одеће како на плану Петровићеве поетске фантастике, тако и на плану његове иманентно поетичке симбологије. Обраћамо пажњу и на то на који начин наречени мотив утиче на заплет већих или мањих нарација, односно посредује у формулисању пищевог имплицитног аксиолошког става.

Кључне речи: мотив, симбол, поетска фантастика, хипостаза тропа, културни означитељ, културна меморија, аксиологија

Горан Петровић, сагласно истанчаном осећају за књижевни језик и развијеној моћи опажања, у савременој српској литератури препознат је по својој усредсређености на детаљ у појединачним и групним описима. Детаљ у његовим прозама, било да је реч о причама, дужим приповеткама или романима, генерише веће наративне целине. У неретко минуциозној дескрипцији неизоставан је и поступак екфразе. Следствено поетици фрагментаризације, макроплан, то јест веће структуре су, формално и семантички, условљене микроструктурама.

У Петровићевом тематско-мотивски разноврсном опусу одећа, као мотив или наративни елемент, премда се најчешће јавља спорадично и на рубним подручјима појединачних нарација, носи одређен потенцијал и на мотивацијском и на карактеролошком и на симболичком плану. Одевни предмети у појединим његовим радовима, међутим, иако не припадају књижевној костимографији у ужем смислу,¹ могу пресудно утицати на заплет и управљати трополошко-семантичким правцима саме приче. Стога се читање одеће у Петровићевим романима одвија „у ширем контексту кон-

1 О књижевној костимографији више у Вукићевић 2022: 519–536 и Вукићевић 2024: 169–183.

цептуализације књижевног јунака, као посебан тип реторике (говор о лику и говор о заједници)“ (Вукићевић 2022: 523), уједно и у покушају да се установе засебни, семантички наглашени одевни предмети као пуноснажни покретачи мотивације унутар већих и мањих наративних целина. Одевни предмети, обућа, орнаменти, вез, или пак боја и врста тканине, одсликани у сажетим и прегнантним исказима, а каткад и у развијенијим описима, саставни су део приповедне имагинације и самосвести текста, без обзира на сам хронотоп приче, у дугом распону од средњег века до наше савремености. Одећа у овим прозама нема дакако само модно обележје, већ означава и друштвени статус и културни хабитус јунака, али је – што је за методологију и циљ нашег тумачења пресудно – својство Петровићеве поетске фантастике² и уметничке симбологије. У сагласју са таквом поетичком поставком, његова проза се, у кључу студија моде, може читати и као другостепена, језичко-уметничка примена „реторичке моћи моде“, засноване „на материјалној, означитељској способности одевних предмета ка успостављању значења и преношења истог у виду (скривене/ нескривене) ’текстуалне’ поруке“ (Jestratiјевић 2016: 840). Важно је напоменути да осамостаљени опис одеће од описа јунака, сходно обрасцима и поступцима одабране ауторске поетике, засигурно не нарушава „имерзивни потенцијал текста“ (Вукићевић 2022: 523) и не носи опасност од престанка уживљавања у свет јунака. Полазиште рецепцијског уживљавања се у Петровићевој естетској концепцији пребацује у фантастични свет фикције, могући свет у различитим његовим приповедним манифестацијама, чиме се преиначава функција декоративности, наративно активира проширени опис, а његови појединачни елементи преузимају улогу актанта.

Између земаљског и небеског царства

Управо имајући на уму Петровићеву поетску фантастику као, у књижевној критици већ потврђену доминанту његове ауторске поетике, смер наших асоцијација пред приказом костима једног од негативних јунака романа *Ојсада цркве Светиој Сјаса* (1997) води ка жанровским одликама бајке, на једној страни, и метафизичкој позадини приче, на другој. Демонска аура „многострашног кнеза Шишмана“, постављеног „сред чела колоне“ куманско-бугарске војне стихије у побуњеничком походу на тадашњу краљевину Србију, бива

2 У поетској фантастици естетске ефекте налазимо „у основним слојевима наративне структуре, а не ван ње“ и то подједнако „у разуђеној причи и њеном природном развоју у тексту и у имагинативним слојевима садржине који су условљени једни другима, док се посебни поетски ефекти формирају у језику и стилу наративне структуре и у њеном општем значењу“ (Недић 2002: 323).

разоткривена хипостазираним описом³ његове физичке појаве, односно ратничке ношње:

На глави му беше капа од живог риса. Пегава звер је мукло режала, от- како се поход нашао у Браничеву, подавила је на десетине приглупих ка- мењарки и простодушних лештарки. На прсима Шишмановим оковра- тник је чинио пар тустих куна златица, чувара кнежевог врата. На појасу од модре кадифе запон беше склупчана гуја, само је Шишман знао да раздвоји њене зубе од репа. На испруженој левој руци, оној што је за- тезала узде, канцама о кожној рукавици намашћеној овнујским лојем, наглавце мироваше дремљиви цикавац. Некад као птица, некад као ут- вара, створ изгледа несталног и зато тешко описивог, али таквог да ти се крајичак ока крмеља, а крв смртно збуњује у жилама. Десна рука ви- динског кнеза, она у верижној рукавици, почиваше на јантарној јабуци седла. Седло оковано сребром, са узенгијама у облику медвеђих чељусти, беше на црном коњу (Петровић 1997: 34–35).

Застрашујући призор војсковође, који у залажењу у фантастичке појединости има циљ да изазове макар благу језу реципијента, по- пут синегдохе злослуту размер ратничке силе покренуте с намером да детронизује сакралну симболику коју репрезентује и баштини седиште Српске архиепископије, као духовни простор и идентитет- ско чвориште.

Одећа у овом роману намеће се као неизоставно дистинктивно обележје владарских личности Драгутина и Милутина, браће потпуно опозитних карактера, телесних и духовних приоритета. Одежда два брата, припадника владарске династије, има стога *идио- майско значење* (в. Вукићевић 2022: 526) јер упућује на њихов спе- цифичан, свима препознатљив стил одевања, а томе еквивалентно и на темперамент и карактер, на једној, а животни хабитус, на другој страни. Првог краља красила је скромност, интроспекција, созер- цање и саображавање властитих навика хришћанским заповес- тима; другог, пак, бахатост, путеност, жудња за славом, па и гордост, без обзира на то што се истиче као први витез хришћанске културе:

Док се први облачио у сирову кострет и на кратки починак легао у узан гроб испуњен оштрим каменом, цичаним леденицама или сувим трном, а од владарских инсигнија носио само акакију, Милутин је волео отмене тканине, нежно везене горским златом и морским бисером, обрубљене непрестаним, љупким шушкањем. Сам је сањао недолично далеко, пре- кривен младом свилом, на јастуцима од рашчивијаних пераца вилин- ског прхтарића, а каткад се у јаву враћао и потпуно одсутан. Уз жезло и златну јабуку, имао је по венац, са одговарајућим драгим каменовима, за свако доба године (Петровић 1997: 158–159).

3 О хипостазии, опредељеивању или буквализацији тропа и исказа више у Алексић 2013: 284–286.

Спољашњи изглед овог антиномичног пара књижевних јунака – премда неизоставан део културног идентитета и социјалног статуса – служи превасходно да симболички потцрта и духовно-религијску дијалектику царства земаљског и царства небеског, нераскидиво везану за текстуално посредовање средњовековног промишљања, па и конфигурисања доминантног културног обрасца, које полази „одозго“, од самих представника династије Немањића.

Одевни предмет који је један од централних амблема романа *Ојсада* и генератор једног наративног тока, јесте *илашиџ са десет хиљада пера*. За овај огртач или кабаницу, вековима намењену искључиво владарима, као симбол њиховог достојанства, опсесивно је заинтересован млетачки дужд Енрико Дандоло. Његова историографски потврђена мотивација да се придружи крсташима, али да крсташки поход почетком 13. века преусмери са Јерусалима на Константинопољ и ослабљено РOMEјско царство, ради политичке премоћи западних сила над источним и ширења папског утицаја, у Петровићевом роману своју стилско-реторичку конкретизацију и симболичко оваплоћење добија у овом фантастички моделованом предмету. Своје намере физички занемоћали, али непресушно амбициозни и властољубиви Енрико Дандоло сам исповеда, слутећи свој блиски земни свршетак:

Своме сину Ринијеру, осим претходног казујем и то да сам цео крсташки поход скренуо од Јерусалима ка Константинопољу, највише зато да бих се домогао једног чудоделног огртача. Овај плашт, како нас је известио млетачки баило Јакопо Гомберто, стоји у ризници василеуса неколико стотина година, још од када је византијским царевима поклоњен од неког скитског врача, вешта или како се сам називао – шамана. Поред тога што је неугледан, варварски просте израде од птичијих пера, и то десет хиљада различитих пера, огртач има одређена својства. Поуздаје се да он омогућује летење, да од смрти брани, да пружа укупно знање, већ освојено и оно које тек предстоји. Свако перо овога плашта од друге је птице, и сваким од њих пише се одређена реч, пуног значења. Моћ којом се власник може заогрнути, дакле, бесконачна је... (Исто: 205).

Плашт сачињен од пера птичјег и анђеоског порекла, постаје средишње мотивацијско језгро свих сижејних линија романа и у тумачењу се кристализује као фантастичко оруђе за освајање тоталне моћи. На овом примеру Петровићев наратор поручује да су у поменутој војни за, данашњим војно-политичким речником речено, геостратешку и геополитичку супериорност, улози знатно већи, а ратне последице далекосежније. Иако ће се докопати свог најважнијег ратног плена, млетачки главешина своје амбиције ипак не остварује у потпуности јер на василевској инсигнији недостаје девет пера. Након спроводене крваве истраге, старац сазнаје:

[С]едам пера је отео Ускок, ветар бугарског цара Калојана. Ветар што је имао нарав крупне свраке и који се, користећи ратни метеж, примакао граници Византије, не би ли из скруњеног града и за себе задобио какав плен. Једно је перо поткупио некакав Жофре, певач међу крсташима, заправо менестрел, познат по дозлабогалошем гласу, бедно обдарен. Девето, односно десетохиљадито перо, нестало је незнано куда (Исто: 210–211).

Поступком буквализације / опредмећивања тропа осамостаљено, девето изгубљено перо у причи добија знамење посебне реликвије. То је анђеоско перо које Свети Сава у Никеји, по добијању црквене самосталности, као дар прима од цара Теодора I Ласкариса, „што га је дотада у бради скрбно чувао, као у каквом реликвијару“ (Исто: 25). Чудотворно перо које се неслучајно нашло заштићено у бради игумана Григорија, у главном наративном току романа представља кључни симбол духовне сабраности и саборности српског народа и стабилности државе, захваљујући којем манастир Жича дуго успева да одоли нападима куманско-бугарске војске, под крај 13. века. Неумољивим историјским силама перо ангела се пред последњим фаталним нападом Кумана „извило изнад окупљеног братства и народа, полетело нагоре, те застало у тачки где се црква врхунила. Пре но што се и овај видик свео, начас се веровало да оноличко перце, не веће од пола педа, може да држи тисуште литри тежине полулоптастог свода храма Св. Вазнесења“ (Исто: 352). Коначно, десетохиљадито перо свемоћног плашта, након свих историјских недаћа, и њима упркос, своју колико фантистички толико и духовно мотивисану моћ сведочи изнова лебдећи под куполом цркве Светог Спаса и крајем 20. века. Тако се овај наративно и дескриптивно издвојени мотив открива у симболичкој улози обнављајућег духовно-историјског континуитета српског народа.

Еротски криптограм

Поред фантастичког и метафизичког које премрежава роман *Ойсада*, Горан Петровић у роману *Сийничарница „Код срећне руке“* (2000) умешно повезује одевно и еротско, док његови читањем занесени и заљубљени јунаци Анастас Браница и Натали Увил бораве у здању које је Браница специјално за њихове сусрете осмислио и написао, а те записе касније, сломљеног срца, приредио као епистоларни роман *Моја задужбина*. Како би нас убедио да измаштана места нису чисти симулакрум, приповедач страственост и топлину интимног сусрета љубавника у могућем свету књижевности, нажалост не и (фикционалне) реалности, упризорује свом приповедачком поступку својственом конкретизацијом тропа, уз естетски врло деликатно увођење чулно-опажајног регистра, и с фокусом на промене на одећи јунака, односно јунакиње:

[О]дложивши писмо у изнајмљеној кући на Сењаку – Натали Увил је приметила трагове љубичастог мастила на сваком појединачном дугмету, пресвученом истим жоржетом од којег је била и њена несумњиво недавно раскопчавана хаљина. Побојавши се да мадам Дидије све не прозре, девојка пожури да се пресвуче, откривши одразе Анастасових мастиљавих јагодица на чарапама, од колена навише, откривши их на свом рубљу, а када и све то скиде, до наготе, исте отиске нађе на кожи, на белини груди, трбуха и бокова... Углавном, одложивши писмо у кући на Звездари – Анастас Браница примети трагове пастелних креда около дугмади своје кошуље. Наслутивши шта би то могло значити, он је готово стрже са себе, сасвим се разоде, налазећи овлашне или пуне отиске пастелних јагодица, свугде оне боје примерене одређеном делу тела, појавише црвених нијанси, од стидљиворужичасте до пурпурно-кључале... (Петровић 2024а: 209–210).

У наведеном, суптилно инсценираном опису појединачни одежни делови, маркирани „материјалним“, опипљивим траговима тек проживљене блискости, нашли су се „у функцији еротског криптограма смештеног у [наративно-дескриптивну – прим. Ј. А.] елипсу“, као „вид симболички посредованог дозвољеног говора о еротском чину који се одиграо и који је преко одеће индексан“ (Вукићевић 2022: 531).

Спој неспојивог и стваралачка аутентичност

У панорамском прегледу публице биоскопа „Сутјеска“ од вишеструког значаја за разумевање једног од карактера приповетке, а потом и друштвено-историјског романа *Исход шаванице која се љуси*а (2010), јесте њен модни стил. Непредвидљива „мушкарача“ Тршутка, смештена у петнаестом реду гледалишта током пројекције антрополошког филма који се нагло прекида вешћу о упокојењу тадашњег доживотног председника, испољавала је креативност у облачењу и умеће „да спаја неспојиво“. Према дојавама наратора, она би поткрадала своју баку, од које „узела би солидно очуван девојачки шеширић (’нуларица’ филц, бордо гро-грен трака, ваљана предратна београдска производња, салон ’Париска филијала’)“, потом „њене рукавице за дан (дуге, окер, сомотске рукавице, чији се крај, украшен штеповима, звонасто ширио), па би још додала и једну преосталу бакину огрилицу (рад златаре ’М. Д. Стефановић’, сребро, позлата и крваво-црвени хематит)“ (Петровић 2010: 82). Преостали делови њене одевне комбинације потичу махом из познате београдске конфекције домаћег тексаса „Беко“.⁴ Експлицитном референцом на бренд со-

4 Према наводима из *Српске енциклопедије*, ова фабрика одеће основана је 1945. „Производња војне одеће покренута је одмах након ослобођења Београда, у предратној згради војне касарне. Почетком 50-их година производни програм фабрике се шири, а средином деценије први модни одевни предмети нашли су се на тржишту тадашње

цијалистичке Југославије имплицитно се друштвено-историјски локализују одевне навике ондашње средње класе. Упркос аутентичности и креативности, Тршуткина одећа, како Петровић у овој карактерологији провлачи, кристализује се у модни „означитељ културног идентитета, с обзиром на то да се појединци друштвено заступају путем конструкције културних текстова за себе као и за друге“ (Jestratijević 2016: 840). На тај начин је у домену фикције пружен својеврсни прилог приватној историји савременог доба.⁵ Еклектичком споју наслеђеног и модерног, грађанског и социјалистичког културног модела у Тршуткиној модној креацији, писац без устручавања додаје коментар: „Ипак, иако овде, у овом опису, има неспојивих одевних предмета, на Тршутки је све то стајало таман како треба“ (Петровић 2010: 82). Тршутка се, како привидно непоуздани наратор препричава гласине, негде пред рат за југословенско наслеђе, почетком деведесетих година, отиснула у иностранство, где је променила име, тачније прилагодила га новом окружењу, обогативши се и у модном свету се прослаивши захваљујући својим екстравагантним креацијама. „Спајајући неспојиво“, надовезује се наратор на своју претходну квалификацију, „Trshutka је веома брзо постала незаобилазно име међународних модних ревија“ (Исто: 162). У дубљем слоју тумачења, очигледно не могавши да културне и друштвене дихотомije домицилне средине превлада докраја, чак ни на симболич-

СФРЈ. Наредне три деценије биле су године великог просперитета за ову фабрику, која је сопственим средствима изградила нове производне погоне у Аранђеловцу, Лазаревцу, Ковину, Свилајнцу, отворила 163 продајна објекта широм тадашње Југославије, од чега су 24 били робне куће.“ Фабрика је била пионир у унапређењу видова пословања јер је прва „увела нове информационе технологије, инсталиравши први компјутеризовани систем за уклапање кројних слика и отворивши прву компјутеризовану кројницу на Балкану, средином 70-их година; такође, и прва југословенска фабрика која је са својих 3.200 запослених ушла у производно-продајну сарадњу с једном европском модном кућом (‘Lee Cooper’)“. Када је реч о производима рада, „највећи производни капацитети фабрике били су ангажовани у конструкцији дорадног посла. Производили су се мушки, женски и дечји одевни предмети за најпознатије модне куће Енглеске, Немачке, Шведске и САД, тако да је годинама вредност извоза ове фабрике износила 25-26 милиона немачких марака. Роба се купцима транспортовала фабричким возилима.“ Судбина фабрике током трајања санкција Савета безбедности Уједињених нација – од 30. маја 1992. до почетка новембра 1996, односно до 18. 1. 2001. и процеса транзиције, међутим, није била најзавиднија упркос доброј организацији рада: „Деведесетих година, упркос затварању иностраних тржишта за производе наше земље, фабрика је наставила с радом. Спремајући се за нова, далеко либералнија правила тржишног пословања, радници Б[ека] су крајем деценије из сопствених средстава финансирали набавку најмодернијих преса за пеглање, у потпуности обновили кројницу, верујући да либерализација трговине с Европом новембра 2000. доноси дугоочекивани поновни процват фабрике. Међутим, фебруара 2003. фабрика је због дугова насталих у периоду санкција отишла у стечај“ (Васиљевић 2010: 671).

5 О историјату „Бека“ након стечаја детаљније у: Vasović 2017 (<https://bizlife.rs/prica-o-iznenadnoj-smrti-jedne-firme-jedan-potpuno-promasen-stecaj/>, приступљено 22. 8. 2025).

ком плану – смелим одевним спојевима – Петровићева јунакиња се тек отиснувши се у свет ослободила спутавајућег бремена великих историјских наратива и изборила за пуну и адекватно вредновану стваралачку индивидуалност.

Жудња за моћи и слободом

Одећа у Петровићевом постхумно објављеном роману *Палаиша на деветиј њојледа* (2024) јавља се у две наративне епизоде.

Најпре, симболички упућује на унутрашња трвења и кризе у позном Ромејском царству, изазване борбама за освајање централне моћи. Узрок опадања и дезинтеграције најсилније средњовековне империје у њеном позном периоду, поткрај једномиленијумске политичке и духовне превласти, поред постепених промена на геополитичкој мапи света, превасходно услед све сигурнијег надирања Османлија – како се у причи, сагласно добро познатој историографији, упућује – треба потражити и у унутрашњим кризама. На плану књижевног текста, упечатљиви одевни маркер тих унутардржавних превирања представља боја *ципела*.

Бахати и моћи жедан неименован севастократор, по чијој наруџбини главни протагониста романа пратомајстор Петар зида раскошну палату на размеђу Златног рога и мореуза Босфор, носи нарочите плаве ципеле. Власник палате са привилегованим погледом и на исток и на запад, на почетак Европе и крај Азије, односно на воде које су с обе стране биле „плавостонуле боје“, поседује и ципеле исте нијансе, на које само севастократори имају право имовине: „Не би ли се и том плавом обућом, ознаком нарочитог достојанства, истакли међу племством ниже врсте“ (Петровић 2024б: 93). Он, међутим, жуди да своје плаве севастократорске ципеле, које већ симболизују сет озбиљних привилегија, државног звања и друштвеног статуса, замени црвеним, јединственим царским ципелама цара Манојла II Палеолога:

Мало су му биле припадајуће плаве ципеле, желео је да обује црвене, оне које може да носи само василевс. Мало му је поглед кроз прозоре на исток и запад. Желео је да свет посматра са најузвишенијег места у васељени, са византијског трона пред којим поданици падају ничице и свакодневно извештавају о томе где се шта збило у царевини, шта се види кроз овај или онај прозор (Исто: 95).

Ципеле интенционално прерастају у синегдоху сложености рођачких и политичких односа, њихова боја показује градицију моћи, истовремено дајући и сигнал замишљеног успона до врха државне лествице. Амбициозни племић ипак бива разоткривен као претходник завереничке групе против василевса. Епилог суровог, али ефикасног и брзог обрачунавања са разоткривеним издајником,

опосредован је фокусом на ципеле, као амблем књижевне личности. Припадници василевске гарде нису заборавили да, након свега, „севастократорове плаве ципеле, спале са ногу због тога што се много батргао – уредно упаре. И као такве их спусти пред црвене ципеле василевса којем су мало отежле ноге“ (Исто: 102). Тако, посредством боје једног одевног предмета бива симболички оваплоћена крвава борба за апсолутну политичку моћ, борба која не само што продубљује дестабилизацију царства, него и целе тадашње епохе, у оквиру чијег хронотопа Петровић смешта нарацију овога романа.

У разбокореној и разгранатој нарацији епитет најмаркантније личности припада лучкој сињори Мелији, будући да, према опису професионалних активности, симболизује најаву слободне и срећне будућности. У свом стану-складишту, на пристаништу Хања на Криту, Петровићева јунакиња скупља, и за своје услуге од клијената добија, или наслеђује, различите ситнице које постају део њеног покућства. У њеном царству-покућству су, између осталог, своје место нашле и разноврсне тканине и материјали:

На вишим полицама су се налазили умотани пропланци под снегом, јер су то била беспрекорно бела платна од оног које се најчешће користи за рубље... [...] Те су тубе племенитог ткања, будуће хаљине сетне сињоре Мелије, заправо биле сврстане по боји, по годишњем добу и добу дана. Кројиће и шити рухо када јој буде воља... И када буде – понекад је увлачила стомак – мало омршала... Није желела да јој са преуских, затеглих хаља отпадају бисерна пуцад, којима је, такође, на десетине пута била исплаћивана... (Исто: 186).

Премда, откупивши своју слободу, ова окретна Венецијанка у узалудном ишчекивању неимара Петра да јој изгради велелепну палату, како сазнајемо у епилогу романа, своје замишљене хаљине, које би представљале симбол њеног коначно освојеног интегритета и самосталности, није сашила. У једном од писама она неимару поручује:

Нашла сам и кројаче који ће ми шити хаљине, али сам им рекла да се још мало стрпе док не дођеш. Сматрам да и одећа треба да буде у складу са оним што ћеш да изградиш за мене, тек тада ћу се одлучити за кројеве са више украса или оне сведеније (Исто: 426).

Изузетне тканине за необичне намене

Коначно, у роману *Пајир са воденим знаком* (2022), чијим изласком, заједно са романом *Иконостас свеї йознайшої свєтшє*, отпочиње замишљени романескни венац *роман делџиџа*, мотив одеће семантички се усложњава.

Мајка једног од главних јунака, личног писара напуљске краљице, приповедачки хотимично, била је, у Напуљу, кројачица на

гласу, у чију се вештину уздала богата клијентела, која је лично долазила у њен сиромашни крај на пробе. Како наратор обавештава, кроз рањаве руке пишчеве мајке „прошле су најлепше и најскупље тканине које постоје“ (Петровић 2022: 16), као што су, према Петровићевом онеобиченом и благо зачудном опису који делимично преносимо, „дудова свила – толико лагана да ако човек зажмури, није сигуран да ли одећу од те свиле уопште носи...“, потом „самит – тежа свила толико захтевна за ткање да је ко зна колико хиљада лаката дужине, нешто купљених, а још више отетих у доба Четвртог крсташког рата, пре свега у Константинопољу, распарано до у нит, не би ли ткачи у западним радионицама савладали начин њене сложене израде...“, „сомот – толико тежак да га одевају само они моћни или они који пред другима желе да се прикажу као такви“, „скерлет – вуненог предива, боје сличне боји крви живе особе, топао колико је топла крв која у жилама струји...“, „дамаст – попут густо изаткане крлетке за уткане мотиве цветова, плодова нара, контуре ждрала, хермелина, крилатог змаја...“, „брокатели – рељефан, под јагодицама прстију је свет цели...“, „пуни брокат – још и пунији ако је прожет сромом, а бивало је да у њега буду ушивени и бисери, горски кристали, полудраго или драго камење“ (Петровић 2022: 16–17). Кројачица Марија је, такође, израђивала и преправљала марамице, оковратнике, рукавице, итд., те један „бискупски део литургијског руха са анђелима извезеним златним нитима, онај комад тканине који грли врат, а спреда се спушта у два краја“, и који је „на једном месту прогорела свећа током празничне мисе“ (Исто: 19). Каталогским навођењем тканина, поруџбина и статуса поручилаца приповедач посредно, уз присуство финог хумора, одсликава сам друштвени миље и духовну климу почетка 15. века у Напуљу, са нагласком на то да су у то време на гласу били управо мајстори свога заната, чији се рад поштовао и у најеминентнијим круговима. Мајка је сину, сличног креативног талента, мада одређеног за писану реч а не за кројење и шивење, као завештање оставила сребрни напрстак – интимну породичну реликвију и симболички такмац.

Куриозитет у Петровићевом имагинативном посредовању симболичког потенцијала одеће – не само у овом роману, него и у целокупној његовој романескној прози – чини њена инверзна поставка, али са врло јасно пројектованим семантичким исходом. Одећа није само показатељ статуса, чак ни пуко средство за покривање тела и преживљавање, већ материјал за израду нечега са умногоме слојевитијим значењем, па и културним утицајем у сва три објављена тома романа делте. Папир из обалског италијанског града Амалфија, надалеко познат по својој раритетној најфинијој изради, од 13. па све до почетка 15. века, у који је смештен главни наративни ток, израђује се од изношене одеће, на посебан начин, на који се прилежно и најскрупулозније утискује невидљиви водени жиг. Порекло одеће је

различно, а њено је добављање махом препуштено бризи трговаца и сиротиње.

У густо ткованој причи о елитној текстилној рукотворини за писање, ванредан утисак оставља напуљска краљица Ђована, сладострасна а моћна владарка, која на сваки начин жели да се докопа вредног папира на којем би унајмљени песници и хроничари исписали специјално љубавно писмо за њеног тешко освојивог будућег супруга Пандолфа Алопа. Будући да о подобности и достојности наручилаца одлучује занатски цех, не пристајући да папир продају било коме, без обзира на његово богатство или друштвени статус, похотној а одлучној јунакињи ништа друго не преостаје него да се, мимо обичаја и протокола, лично сусретне са члановима конгрегације и са њима се о трговини договори користећи своју дипломатско-уцењивачку стратегију. У централној сцени романа Ђована са својом свитом упада у Цркву Светог Духа, где конгрегација држи састанке. Одећа коју у том тренутку носи задобија огромно симболичко значење. Наиме, јунакиња улази театрално и бомбастично, али без било каквих краљевских инсигнија, само у ноћној кошуљи, желећи да се представи не као краљица, него као Ђована:

А као Ђована је на себи имала само ноћну кошуљу. Била је боса и имала је само ту белу, једноставну кошуљу, без икаквих везених украса... Али, будући да није јахала на женски начин, седећи скупљених ногу постранице, већ је врано коња посела мушки, раширивши бутине, обадајући га коленима, скути те њене ноћне кошуље доброно су се подигли навише... Била је умало нага, а тамо где је и била покривена – деловала је још изазовније... [...] Ознојена ноћна кошуља се слепила за њене груди. [...] Готово да је било свеједно има ли на себи или нема то мало провидне памучне тканине (Петровић 2022: 76–77).

У овом благо еротизованом и натурализованом приказу, где су поред визуелне подједнако заступљени и учинци хаптичке перцепције, указује се на упорну женску фигуру која – без обзира на изразите телесне атрибуте женскости – поприма особине правог витеза са алфа особинама. Ђована ће кошуљу пре ритуалног купања у бистерни млина, где се обрађују изношени одевни предмети, скинути и оставити да би се од ње израдио жуђени папир за њено љубавно писмо. Траговима путености на папиру од тканине која је била у најнепосреднијем контакту са телом љубавнице, ни најтврдокорнији и најскрупuloзнији мушкарац неће моћи да одоли.

Одећа као симболички посредник пишчеве аксиолошке мисли

Сви материјали, тканине, делови и делићи одеће, изведене или најављене модне комбинације у Петровићевом раскошном, дупке

пуном фикционалном свету, „све те ситнице“ (“The small things like these”) – да метафорички злоупотребимо наслов једне приповетке Клер Киган – које насељавају пишчев поетички простор, имају, поред културолошке, и улогу да пренесу један добро конфигурисан аксиолошки став. Према стварима из нашег окружења, биле оне нове и преко потребне, или пак минорне, неважне и застареле, не можемо да се односимо потрошачко-конзументски нехајно и да их, прилагођавајући се епохалној стихији, олако пренебрегавамо и занемарујемо, већ да се на њих с дужном пажњом и осетљивошћу осврнемо, да их примамо као вредност по себи, и то можда баш стога што у готово свакој од њих лежи тајни код, скривена шифра која чува укупно људско сећање.

Ради културације тога сећања, и унапређења колективне културне меморије, Петровић, заточник идеје о мерама и прилежни заговорник свести о историјској вертикали, уложио је изузетан креативни напор да размери и изгради свој фикционални депо цивилизацијских тековина и грандиозни архив успомена.

Извори

- Петровић, Горан. *Ойсада цркве Св. Сјаса*, Београд: Народна књига / Алфа, 1997.
- Петровић, Горан. *Исиод шаванице која се љусја*. Београд: Народна књига / Алфа, 2010.
- Петровић, Горан. *Пайир са воденим знаком*. Београд: Лагуна, 2022.
- Петровић, Горан. *Сишничарница „Код срећне руке“*. Београд: Лагуна, 2024.
- Петровић, Горан. *Палаша на девети йоїледа*. Београд: Лагуна, 2024.

Литература

- Алексић, Јана. *Ойседнуша йрича: Поешика романа Горана Петровића*. Београд: Службени гласник, 2013.
- Васиљевић, Весна. „Беко“. *Српска енциклопедија*. Том 1. Књ. 1, А-Бео-банка. Ур. Чедомир Попов и Драган Станић. Нови Сад – Београд: Матица српска – Српска академија наука и уметности – Завод за уџбенике, 2010, 671.
- Вукићевић, Драгана. „Одело чини човека у књижевности“. *Умешности и наука у йримени: искуство и визија*. SmartArt, 2/2 (2022): 519–536.
- Вукићевић, Драгана. „Књижевна костимографија“. У: *Савремено йро-учавање српског језика и књижевности и других словенских језика и књижевности као мајерњи, инословенских и сйраних*, зборник реферата са XIX Конгреса Савеза славистичких друштава Србије

23–25. VIII 2023. Ур. Рајна Драгићевић. Београд: Савез славистичких друштава Србије, 2024, 169–183.

Недић, Марко. *Основа и њрича*. Београд: „Филип Вишњић“, 2002.

Vasović, Milenko. „Priča o 'iznenadnoj smrti' jedne firme: Jedan potpuno promašen stečaj“. BIZlife. <<https://bizlife.rs/prica-o-iznenadnoj-smrti-jedne-firme-jedan-potpuno-promasen-tecaj/>> 22. 8. 2025.

Jestratiјеvić, Iva. „Moda i semiotika roda“. *Етноантрополошки проблеми*, 10/4 (2015), 839–856.

Jana M. Aleksić

The Symbolic Function of Clothing in Goran Petrović's Novel Prose

Summary

This paper tackles semantic and narratological variations of the motif of clothing in contemporary Serbian writer Goran Petrović's novels *Siege of the Church of St. Salvation* (1997), *At the Lucky Hand* (2000), *Beneath the Peeling Ceiling* (2010), *Watermarked Paper* (2022) and *The Palace of Nine Views* (2024). Considering that, in this author's thematically and motifically diverse oeuvre, clothing, as a motif, narrative element or supporting segment of a developed, independent description, carries a certain potential on both motivational, characterological and symbolic levels, the paper points out the importance of clothing both on the level of Petrović's poetic fantasy and of his immanent poetic symbology. From the perspective of literary costume design, fashion studies, narratological and poetic research. Clothing, footwear, ornaments, embroidery, or even the color and type of fabric, depicted in concise and rich statements, and sometimes in more developed descriptions, are an integral part of the narrative imagination and self-awareness of the text, regardless of the chronotope of the story itself in the long span from the Middle Ages to modern times. Therefore, this research pays analytical attention to how the aforementioned motif influences the plot of larger or smaller narratives, that is, how it mediates the formulation of the writer's implicit axiological stance that objects, such as clothing, should be viewed as a value, but also as a code preserving individual cultural identity and improving overall cultural memory. For the sake of the culturization of that memory and the improvement of collective cultural memory, Petrović, a prisoner of the idea of measures and a diligent advocate of awareness of the historical vertical, invests an extraordinary creative effort to scale and build his fictional depot of civilizational achievements and a grandiose archive of memories.

Keywords: motif, symbol, poetic fiction, the hypostasis of tropes, cultural signifier, cultural memory, axiology

Примљено: 15. 10. 2025.

Прихваћено: 29. 12. 2025.