

Мр Дарка Деретић

ПОСТМОДЕРНА ФАНТАСТИКА У РОМАНИМА *ОПСАДА ЦРКВЕ СВЕТОГ СПАСА И* *СИТНИЧАРНИЦА „КОД СРЕЋНЕ РУКЕ“*

У овом раду бавићемо се постмодерним наративним поступцима у романима Горана Петровића *Опсада цркве Светог Спаса* и *Ситничарница „Код Срећне руке“*, са акцентом на постмодерну фантастику. Оба романа ће бити сагледана у оквиру постмодерног жанра историографске метафикције. Бавићемо се и феноменом књиге као метафоре за свијет и читаоца као коаутора приче. У оквиру постмодерне фантастике уочићемо појаву романа у роману, прелазак са једног на други приповиједни ниво, те путовања кроз сан и вријеме. Препознаћемо елементе ониричке фантастике, фолклорне фантастике, поетске фантастике и постмодерне фантастике засноване на техници *mise-en-abyme*.

Кључне ријечи: Горан Петровић, постмодернизам, историографска метафикција, дубинско читање, фантастика.

1. Увод

Два репрезентативна романа Горана Петровића *Опсада цркве Светог Спаса* и *Ситничарница „Код срећне руке“*, иако настала у блиском временском раздобљу, поетички и по књижевним поступцима донекле се разликују. У уводу за своју књигу *Поетика форме у прози српског постмодернизма* Ала Татаренко је српски постмодернизам симболично подијелила на четири годишња доба. Према њеној подјели, роман *Опсада цркве Светог Спаса* може се сврстати у касно љето српског постмодернизма, док *Ситничарница „Код срећне руке“* спада у рану јесен српског постмодернизма у коју поменута ауторка сврстава и нека познија остварења Милорада Павића као што су *Кулција за писање* или *Звездани њлаци* (Татаренко 2013).

Позно љето постмодернизма, поетски термин који установљава Татаренко, указује на богате плодове постмодернистичке поезике у роману

Ойсада цркве Свѣтѣой Сѣаса. Могло би се рећи да романи објављени крајем XX вијека представљају посљедње богате плодове постмодернистичке поетике и да почетак XXI вијека у српској књижевности доноси једну нову поетику. Постмодерне карактеристике препознајемо у структурној организацији романа, жанровској недефинисаности, временском дисконтинуитету, брисању граница између историјског и фиктивног, проблематизовању и преиспитивању историје, метанаративном преплитању историје и приче, потискивању аутора и специфичној позицији наратора, метафоричном језику, те употреби алегоријске фантастике. Интертекстуални однос према средњовјековној духовној и књижевној традицији, историји и фолклорној култури, омогућава избор теме везане за српски средњи вијек. У складу са темом је специфична употреба језика, али и идеолошка тачка гледишта у оним фрагментима романа који су везани за приповиједано вријеме, а у средњовјековном духу су и наслови поглавља према анђeosким чиновима. Сличну значењску маркираност имамо у роману *Име руже* Умберта Ека гдје је роман подијељен на седам поглавља која представљају седам дана, што је асоцијација на седам дана стварања свијета, од којих је сваки подијељен према дневним молитвама. За разлику од Ека, Горан Петровић је свој роман подијелио на четрдесет дана што симболички представља четрдесет дана Христовог боравка на земљи од Васкрсења до Вазнесења, а може упућивати и на искушења четрдесетодневног поста који претходи Васкрсу. Није случајно што и радња романа почиње Васкршњом литургијом у Жичи. Симболично, у храму Светог Спаса који је свечано заодјенут раскошним пурпуром, почетак је и исходиште приче, што указује на елементе прстенасте прозне структуре.

Иако је главна прича о градњи и опсади Жиче везана за тринаести вијек, у роману имамо још неколико паралелних прича које се гранају и укрштају у огромном временском распону од преко седамсто година. Може се рећи да већ у овом роману Петровић, додуше на микроплану, показује афинитете према форми романа делте чије дијелове представљају његова посљедња остварења *Пайир*, *Иконосѣас* и *Палаѣа*. Већину прича, иако на први поглед дјелују одвојено, повезују неки догађаји, а јунаци имају ту фантастичну моћ да се несметано крећу кроз вијекове.

У причи о Милутиновом и Драгутиновом узалудном покушају да стигну до Жиче садржана је идеја о сусрету историје и приче, чиме је аутор свјесно демистификовао свој стваралачки поступак, али и наговјестио своје схватање о наративности историје и свемоћи приче.

1.1. Изазови и противурјечности постмодернизма

Овај трансформативни правац оспорава институције и конвенције, разобличава све утопије и идеологије, преферирајући скептичан и ироничан однос према сваком утврђеном поретку. Умјесто хијерархије постмодерно уводи анархију, а умјесто континуитета дисконтинуитет. У својој књизи *Постмодерно сѣање* Лиотар говори о специфичној природи знања у савре-

меном добу. Знање је сведено на ниво информације која релативно брзо застаријева, а многе значењске структуре из прошлости сведене су на симулакруме. „Лиотар напада двије велике наратије: о прогресивној еманципацији човјека – о чему говори кршћанство са својим учењем о искупљењу, као и марксистичка утопија – те ону о тријумфалном походу науке“ (Батлер 2007: 15). Амерички филозоф Ричард Рорти у свом тексту *Хабермас и Лиотар о њосћимодернизму* истиче разлику између Хабермасове модерне филозофије утемељене на Кантовој подјели високе културе на науку, морал и умјетност и постмодерне филозофије Литоара и Фукоа која негира било какву разлику између научног и наративног, те масовне и елитистичке културе. Лиотар сматра да је немогућа легитимација било какве доминантне идеологије, нарочито послје Другог свјетског рата и других сукоба у свијету који су вођени у име великих наратија, при чему морамо имати у виду доминантне националне културе (Лиотар 1995). За разлику од њега, Хабермас од великих наратија жели задржати једино наратију еманципације (Рорти <https://www.ibn-sina.net>). Он замјера Фукоу што је модел репресивности и еманципације које су развијали Фројд и Маркс замијенио идејом плурализма дискурса моћи. Дакле, постмодернизам укида могућност постојања примарног дискурса моћи који дефинише узвишено, метафизичко и универзално. Умјесто доминантног дискурса, постмодернизам прихвата постојање више различитих дискурса који се међусобно боре за доминацију. Рорти примјећује да потпуно порицање авангарде и њених критичких идеја које су усмјерене ка будућности, доводи до потпуне индиферентности модерног субјекта према друштву коме припада и његовој изгубљености у мегапростору који представља савремени мегалополис. По Хабермасу, отуђеност и изгубљеност треба да замијени консенсуз или жеља за комуникацијом јер сваки однос укључења у заједницу не представља нужно прихватање бирократских система великих наратија.

С друге стране, сама просвјетитељска идеја о напретку и превазилажењу неминовно води ка крају књижевности и историје, што је још један од потребних разлога њеног поновног преиспитивања. У складу с тим, префикс *њосћ-* у термину постмодернизам не означава умјетнички правац који долази послје модернизма, него правац који му је суштински супротстављен. Зато постмодернизам и не представља правац који означава крај књижевности и историје, како су многи погрешно претпостављали. Он је само један од -изама који се, на почетку ХХИ вијека, полако превазилази.

1.2. Историографска метафикција у романима *Ојсада цркве Свећој Сјаса* и *Свињичарница Код срећне руке*

Неки теоретичари постмодернизма (Хачен, Лиотар, Ихаб Хасан) сматрају да постмодернизам доноси једно ново читање историје које је најчешће пародијско, пошто се историјски дискурс посматра као наратив, а не као историјска истина. Сам термин *историографска метафикција* уводи Линда Хачен именујући тим појмом прије свега постмодерне романе настале на

америчком и европском културном простору од шездесетих година прошлог вијека до данас. Историографска метафикција спада у саморефлексивне наративне форме које преиспитују властите конвенције и стваралачке поступке. Хачен притом наглашава како је: „њена теоријска самосвест о историји и фикцији као људским конструкцијама створила ... основе за преиспитивање и прераду форми и садржаја прошлости“ (Хачион 1996: 20). Историографска метафикција има истовјетан поглед на историју и фикцију сматрајући и једну и другу људским конструкцијама. Тврдња коју су заговарали противници постмодернизма да је постмодерно аисторијско, апсолутно је нетачна. По мишљењу Умберта Ека, постоје три начина да се наративизује прошлост: романа, хвалисава прича и историјски роман, а Линда Хачен додаје још један начин, а то је историографска метафикција. Заправо, постмодерну књижевност карактерише повратак историјским темама, али на један нов начин који више није носталгичан него полемички. За постмодернисте историја не представља више неупитно знање које одговара апсолутној истини, него наратију свјесно конструисану из одређених центара моћи. С обзиром на то да историју пише побједник, она је увијек подређена његовој идеолошкој концепцији, што нас наводи да јој приступамо са подозрењем и епистемолошком сумњом.

Очигледно је да постмодерни аутори гаје презир према линеарним реалистичким наратијама чији је циљ да што увјерљивије дочарају неку историјску епоху. Насупрот реалистичким ауторима, постмодерни аутори свјесно истичу историјске нелогичности и уводе фантастичне мотиве како би пољуљали читаочево увјерење у истинитост приче. У постмодерним прозним остварењима све је тања граница између историје и фикције, заправо долази до њиховог приближавања, а не конфронтације. Позивајући се на студију Пола Рикера *Време и прича*, Јана Алексић наглашава да „постоји очигледна нужност фикционализације историје и историзовања приче јер се откривају поступци којима се историја 'фикционализује' и тако приближава фикционалној причи, али и поступци у приповедању који су блиски историографији или, штавише, зависни од ње, а којима је у циљу остваривање тзв. имагинативних варијација реалних збивања користе аутори фикционалних повести“ (Алексић 2013: 118). Из овога произилази закључак о релативности историјских истина, као и о релативизацији приче која представља само реконструкцију стварних догађаја.

Роман *Опсада цркве Светиої Сїаса* можемо одредити као историографску метафикцију јер посједује већину карактеристика које овај жанр одликују: повратак историјској теми, идеолошку актуализацију и преиспитивање историјске теме у контексту времена приповиједања, нелинеарну фрагментарну структуру, укидање просторних и временских граница, релативизацију историјске приче фиктивним излетима у домен фантастичног, децентрализацију и привидну десубјективизацију итд.

Повратак историјској теми остварен је не само преко основне приче о опсади цркве Светог Спаса него и преко приче о опсади Цариграда која

хронолошки претходи опсади Жиче, али и савремене приче о рату у Босни и Херцеговини која је везана за вријеме приповиједања. У значењској структури романа препознајемо три опсаде које представљају идеолошко језгро романескне приче и метафору за судбину једног народа. У средишту значењског круга је прича о манастиру Жичи, односно цркви Светог Спаса, која постаје микрокосмос и полазна тачка идентитета српског народа, његовог трајања кроз вијекове и опирања различитим пошастима које су га пратиле кроз историју. Њена пурпурна боја указује на краљевско обиљежје, али и повезаност са византијском традицијом. Јован Делић истиче: „Пурпур Жиче је и симбол ватре, односно жара, који је соларног поријекла и природе, а постаје иманентно својство Жиче. Жича је, дакле, соларна космичка и историјска вриједност, симбол самосталности српског народа, краљевске и царске, али и црквене круне“ (Делић 2021: 57). На почетку романа, у поглављу које је именовано као први дан, она је одјенута у свечано пурпурно рухо, испуњена мирисом тамјана и свјетлошћу, као и побједоносном молитвеном пјесмом. У посљедњем поглављу, које представља четрдесети дан, уводи се мотив обнове храма који истовремено прати и обнова живота оличена у крштењу Дивниног и Богдановог сина. Тако се романескни значењски круг затвара побједом сила добра и вјером у духовну и животну обнову. Овакво позиционирање Жиче у цјелокупној структури романа омогућава читање романа у националном кључу о чему говори и Слободан Владушић у свом раду „Зашто нам је потребно ново читање Опсаде цркве Светог Спаса“, гдје истиче опредијељеност неких од великих српских писаца да се баве темама од значаја за колективну судбину народа. Неки од њих су Црњански, Ћосић, Пекић, а у извјесном смислу и Милорад Павић (Владушић 2020). Оно што су за Црњанског сеобе, за Горана Петровића су опсаде. Међутим, Петровићево поимање опсада превазилази национални значај и пребацује се на општељудски план борбе добра и зла. Ипак, у овом раду, опредијелили смо се да роману приступамо више са књижевнотеоријског аспекта, тако да ће он у остатку анализе бити у првом плану.

Као што је то чест случај код постмодерних писаца, аутор је за главну причу одабрао један историјски догађај везан за похару манастира Жиче од стране Бугара и Кумана крајем XIII вијека о коме нема много историјских података. То му, свакако, пружа веће могућности за уплив фикционалног. Нудећи ново читање историјских прича, аутор их прекраја сталним продорима фантастичног и различитим интертекстуалним везама са књижевном традицијом. Фантастика често потискује историчност што је у историографској метафикцији сасвим уобичајена појава. У тексту „Постмодернизација фантастике код Павића“ Сава Дамјанов, између осталог, наглашава да је Павић „писац који у својим текстовима уместо традиционалне илузије веродостојности нуди веродостојност илузија“ (Дамјанов, <https://www.rastko.rs>). Може се рећи да скоро идентичан случај имамо и у прози Горана Петровића. На безброј примјера можемо да уочимо образац по коме Петровић користи поступак типичан за историографску метафикцију, тако што узима неку

нефикционализовану историјску приповијест, или само њено језгро, а потом је обогаћује мотивима из домена фантастике. Таква је, рецимо, епизода о властелину Прибилу који је историјска личност и за кога постоје историјски подаци да је владао облашћу у околини Требиња, а такође, као и да су га Дубровчани тужили због неке плачке у Требињу. Свог књижевног јунака Петровић је смјестио у други простор, озлоглашену кулу покрај Лима, у којој нико није смио да заноћи јер би „путнику на коначишту крај Лима Прибил упадао у сан, тамо вешто преграђивао рукавце сневања, заметао путоказе, лагано сатеривао невољника на какву слепу стазу или у глуву незнан, не би ли га, напokon, немилосрдно уморио, у бољем случају протерао“ (Петровић 2018а: 52). Тако је необавијештеним путницима – епирском зографу, приморском мраморнику и српском дијаку – Прибил похарао снове и оставио их изгубљене у мрачним рукавцима сневања. Вриједан садржај њихових снова, једино што су имали, Прибил је пренио у подруме своје куле и продавао Латинима. У стварност нису могли да се врате. Ипак, аутор им је омогућио једну лијепу утјеху, оставивши у рукавцима сневања једно дијете које су морали да подижу и васпитавају (Богдан). Овдје се, као и на многим другим мјестима, приповједач служи металеписом, која представља прелазак из једног наративног нивоа у други, односно приповиједне стварности у сан или обрнуто. Тако се актуелни наратив обогаћује и проширује алтернативним наративним токовима, у овом случају алетичким наративом¹ који је везан за просторе сна. У оваквим двоструким свјетовима у којима се несметано одвија прелазак из сна у јаву или из јаве у сан, иако се укрштају законитости природног и неприродног свијета, није нарушена логика могућих свјетова јер се фикционалне личности обдарене алетичким способностима на крају ипак враћају у оквире природног свијета свјесне својих алетичких ограничења. Ликови из природног свијета (попут царице Филипе или дјечака Богдана) и поред својих натприродних способности у погледу својих основних особина (као што је смртност) остају природни. Посебну функцију у оваквом типу фикције имају међупростори или интермедијарни свјетови у којима су смјешени ликови који се више не могу вратити ни у један од могућих свјетова, нити у природни (актуелни наратив) нити у неприродни (алтернативни наратив). Наивним средњовјековним мајсторима похарани су снови и онемогућен повратак у стварност, те зато они настављају своју егзистенцију у интермедијарном свијету или процјепу између свјетова, као што и Дивна, јунакиња која живи почетком XX вијека, остаје зазидана у једном виду са почетка вијека све док је не ослободи Богдан, јунак обдарен способностима натприродног јунака. Дјечак Богдан, зачет из недозвољене везе у сну, има натприродне особине које у природном свијету често изазивају неразумијевање и зазор, па се и сам често враћа у интермедијарни свијет у коме га одгајају и

¹ Термин је увео Лубомил Долежал у својој књизи *Хејзерокосмика /Фикција и моћући свейшови* именујући њиме свјетове који су моделовани категоријама могућег и немогућег, односно свјетове сна, лудила и измијењених стања свијести (Долежал 2008).

подижу тројица мајстора. Јунаци попут царице Филипе, голубара деспота Стефана Лазаревића и њиховог сина Богдана, несметано прелазе просторна и временска ограничења, али на крају ипак подлијежу законима природног свијета који се највише огледају у њиховој смртности. У историографској метафикцији одвија се поступак „постваривања маште и растакања света“ како га поетски сликовито назива Михајло Пантић. Границе природних и непроходних свјетова су флуидне, а поетско обликовање језика у прозном тексту уводи читаоца на поље поетске фантастике, која је такође једна од доминантних карактеристика Петровићеве прозе, а постиже се помоћу различитих стилских израза, посебно опредмећене метафоре. Михајло Пантић истиче:

Горан Петровић том поетичком крилу српске књижевности даје нову снагу постојезичке имажинације: његов фантастични свет се у равни књижевног текста понаша апсолутно реално, он је, више од тога, реалнији од здраворазумске реалности и њој је претпостављен. У том свету опредмећене непредметности (апстрактни појмови у Петровићевј причи чврсту до опипљивости, а конкретни се растачу до бестежинског стања, врши се свеопшта замена функција и карактеристика, чинилаца мишљења и чинилаца стварности) све је, нарочито оно што је у рационалној равни поимања света невероватно (Пантић 1999: 187).

Док Пантић у својој анализи углавном остаје у домену поетске фантастике, ми смо се у овом раду више определијелили за анализу са становишта теорије могућих свјетова.

У историографској метафикцији, као и у бајци, фантастично доживљавамо као чудесно, прихватимо као саставни дио приповиједног свијета и не осјећамо никакву врсту чуђења према појави фантастичних догађаја, односно фантастика остаје у домену могућих светова.

У прози Горана Петровића прозори су једна врста опредмећене метафоре за пролазак кроз просторне и временске лавиринте. Разарањем линеарне просторно-временске организације актерима је омогућено кретање кроз простор и вријеме у свим правцима. Нелинарна фрагментарна структура читаоцу такође омогућава да се кроз текст креће у свим правцима и да га чита у хипертекстуалном кључу. Жича је централни простор врло јединственог хронотопа овог романа јер су у њеној катихуменији уграђени прозори који омогућавају поглед на четири просторне и четири временске димензије. Чудесне прозоре Свети Сава је донио из Никеје по савјету оца, који му се у сну јавио. Кроз први прозор могло је да се гледа на близину у времену садашњем. Други и трећи прозор пружали су поглед на прошло и будуће вријеме. Четврти прозор омогућавао је поглед у садашњост на даљину. Очигледно је да сваки од прозора поред фантастичних могућности има и одређену аксиолошку вриједност.² Самим тим има и нека аксиолошка

² Према Долежаловој подјели у аксиолошке свјетове спадају свјетови врлине и рђавости, вриједности и безврједности.

ограничења, која доводе до деонтичких промјена које настају кршењем правила која успоставља Свети Сава приликом њиховог уграђивања у катихуменију манастира Жиче. Наиме, при рукоположењу игумана манастира Жиче, Свети Сава му напомиње да сваког дана мора гледати на један од тих прозора како му се видици не би помутили. „У супротном, нека нам је Господ на помоћи, путеви су нам у чвор везани, раздрешити их неће моћи стото колено од овог места“ (Петровић 2018а: 34). Кршење успостављеног правила доводи до деонтичке дестабилизације приповиједног свијета која се огледа у продору негативног вриједносног принципа оличеног у бугарско-куманској похари Жиче, што руши онтолошку хијерархију успостављеног приповиједног универзума који се више не може вратити у првобитно успостављене вриједносне оквире. У разговору са младим Богданом (љубитељем и проучаваоцем птица), док бораве у затвору, зидар Видосав, који носи симболично име, истиче да су сви прави прозори зазидани, посебно они што гледају у садашњост. Они што гледају у прошлост или будућност превише су раскриљени, тако да се не може открити прави смисао.

Данас су обе садашњости зазидане. Свуда. Прошло и будуће, што нам је наводно доступно, такође није оно што је иначе (...) Приповеда се да су прозори сва четири времена последњи пут били на окупу у Жичи, у Спасовој цркви, у келији Светог Саве. Оволико да знаш: поразбијани су. Не једино капци. Не само окна. То је мање важно. Разбијени су им видици. Толико те дуго учим да гледаш кроз време, а ти тако, баш би у њему да страђиш живот! (Петровић 2018а: 207).

Гледати кроз вријеме значи не познавати просторна и временска ограничења и разумјети замршене токове историје, прецизније речено, пронаћи оријентацију у универзалном времену у коме заиста живе Петровићеви јунаци.

Зашто је аутор за мјесто сусрета сва четири времена изабрао управо манастир Жичу? Читаоцу је овдје омогућено да потражи објашњење у семантичкој равни текста. Семантички и идеолошки аспект веома је значајан за анализу овог романа јер се једино његовим укључивањем може у потпуности сагледати поетика Горана Петровића. Жича као манастир у коме је крунисано осам српских краљева симболизује јединство, саборност и моћ српске средњовјековне државе, која се касније никада није поновила у истом облику јер смо заборавили да гледамо на догађаје кроз све четири временске димензије – садашње вријеме на близину, садашње вријеме на даљину, прошло и будуће вријеме. Као народ смо прихватили да живимо зазиданих видика, траћећи улудо живот. Може се рећи да се, на идеолошком нивоу, прича бави идентитетом и судбином народа, а с обзиром на вријеме свог настанка (непосредно након ратова деведесетих и свеопште медијске сатанизације Срба) добија и одређену друштвено-политичку димензију. Такође, сам чин уздизања или вазнесења цркве Светог Саса можемо тумачити двојако – као чудо које представља дио житијног обрасца средњовјековне

књижевности, али и у националном и политичком смислу, као метафора за препознатљиву и од многих оспоравану могућност духовног уздицања једног народа.

Друга прича са историјском подлогом је прича о крсташком освајању Цариграда, чија је фабула измјештена у један шири историјски простор. У основи приче опет је једна опсада, као и у причи о опсади Жиче, која се огледа у сукобу двају потпуно различитих култура и духовних образаца, гдје западна католичка култура, коју представљају крсташи, жели потиснути источњачку православну културу, оличену у најљепшем и најбогатијем граду оног времена. Ако имамо у виду теорију могућих свјетова, овдје је такође могуће говорити о аксиолошким свјетовима и валоризацији одређених вриједности и система моћи. У аксиолошким наративима уколико лику недостаје нека вриједност, он креће у потрагу за њом, у жељи да себи приграби ту вриједност. Такав случај је и у походу крсташке војске на Цариград, која тежи да присвоји вриједности једне тада веома богате културе, а основни циљ млетачког дужда је да се домогне чудотворног плашта састављеног од пера различитих птица, од којих свако пише ријеч различитог значења. У поступцима освајача види се декструктивна потреба за уништењем и брисањем трагова претходне културе, како би се успоставио властити систем вриједности. Приповједач истиче како у понорима историје нестају цијели народи и културе јер их освајач брише са лица земље, намећући властити аксиолошки систем као доминантан. Иако су се крсташи дивили Цариграду као најмоћнијем и најљепшем граду тадашњег свијета, ипак су га безобзирно срушили, попалили и разорили, да би наметнули свој дискурс моћи. Необично је да је историјска прича испричана из перспективе пораженог, а не побједника, па самим тим представља причу са маргине. Сам приповједач приче о опсади Цариграда открива своје лице тек на крају ове приче – то је Никита Непознати. У моменту када крсташи проваљују у посљедњу неосвојену градску кулу, Никита и даље пише свој спис, опчињен идејом да ће једини записати пропаст Константинопоља и тако омогућити стварни сусрет историје и приче. Мада је био свјестан да ће га непријатељски војници ускоро убити, он је спокојно чекао сусрет са већ написаном повијешћу. Његова судбина илуструје наративни поступак сусрета историје и приче, као један од типичних приповједачких поступака Горана Петровића, али и идеју да је судбина ствараоца неодвојива од његовог дјела, што писац посебно тематизује у роману *Пайир*. Никита Непознати није имао срећу да га историја запамти, иако се његова прича непосредно сусреће с њом. Он је остао један од анонимних аутора, какви су типични за средњовјековну књижевност. Његово дјело постало је прототекст преко кога ће један други историчар истог имена, али другачијег презимена, надоградити нови слој приче о пропасти Цариграда. „Никита Хонијат, један од најзначајнијих ромејских хроничара, довршивши своју чувену 'Историју', мада обилно користи списе сведока пада Константинопоља, нигдје не наводи име Никите Непознатог. Име је судбина. Историја је садржана од прећуткивања имена“ (Исто: 249). Идеја о прећут-

кивању ликова и њихових судбина представља нереализовани наратив. Овај обрт везан за мистерију ауторства и појам плагијата је препознатљива карактеристика постмодерне књижевности, а често се јавља у Борхесовим приповијеткама. У постмодерним прозним текстовима аутор је често десубјектизован до те мјере да постаје само функција јединства текста. По Борхесовом мишљењу, у постмодерни појам плагијата не постоји, а прича се може саставити од различитих дијелова већ постојећих прича (Борхес 2020).

Поред преиспитивања историје, овај роман успоставља неку врсту иронијско-пародијског односа и према митологији. У фантастичном наративном току основни мотив дуждове жеље да се домогне Цариграда јесте потрага за чувеним скитским плаштом који се састојао од тридесет хиљада пера различитих птица који је био у посједу византијских царева. „Поуздаје се да он омогућује летење, да од смрти брани, да пружа укупно знање већ освојено и оно које тек предстоји. Свако перо тога плашта од друге је птице, и сваки од њих се пише се одређена реч пуног значења. Моћ којом се власник може заогрнути, дакле, бесконачна је“ (Петровић 2018а: 238). Као прототекст ове приче јасно се препознаје митска прича о Јасоновој потрази за златним руном, односно једно њено ново пародијско читање.

Питањем односа историје и приче аутор се бави и у појединачним аутореференцијалним фрагментима, а један од њих носи наслов „Ништа није тек онако све је део неке приче“. У овом фрагменту он даје предност причи не само над историјом, него и над стварношћу јер све што се икада збило претходно је било дио неке приче (Петровић 2018а: 251). Што нам нешто изгледа истинитије и ближе, све је мање поуздано. Аутор наглашава да простор историје углавном сачињавају одметнути приповједачи, они који у причи бораве кратко и обично анонимно, а лик им се не препознаје у сљедећој прилици. Стваралачка анонимност била је манир средњовјековних аутора, што је био знак њихове понизности пред Богом. С друге стране, и у постмодерној књижевности личност аутора се маргинализује у тој мјери да он остаје само функција јединства текста. „Аутор-функција је, значи обележје, начин постојања, кретања и функционисања одређених дискурса унутар друштва“ (Фуко 1983: 36–37).

Историју креирају приповједачи који заузимају положај њених властелина, они чак покрећу и ратове само да би о њима писали. Приче обичних људи посвећених писању могли су да доспију тек до неке маргиналне приче. У више наврата Петровић истиче да прича претходи историји и да одлучује о току историјских догађаја. Краљ Милутин не може да дође у помоћ Жичи јер не постоји прича која би о томе говорила. У својој дворској ризници у Скопљу имао је много прича које га узносе, али не и ону о одбрани Жиче. Зато му нечиста сила и каже: „Причу, господару, причу треба имати, а не пролазни венац славе“ (Петровић 2018а: 261). Занимљиво је да се у једном од посљедњих поглавља, у коме се аутор служи техником документарности, а које представља одломак из *Житија Светиој краља Милутиина* архиепископа Данила II, не говори о похари Жиче него о Божјем чуду које је зауставило

бугарску и куманску војску. Како би се што више величали подвизи владара, даље се говори о његовим великим побједама и освајању бугарске земље. У напоменама испод текста наведене су стварне чињенице, чиме је приповедач показао да је историја увијек била у служби владара и моћника.

Тиранија властелина историје усмјерена је на мале народе „примјерице оне склоне бајкама“ (истакла Д. Д.) чије су приче, легенде и предања прво затиране, а ако ни то не би било довољно, затирани су и њихови градови и државе или су држани под сталном опсадом. У сљедећем одломку може се осјетити ауторски став према репресији доминантних култура које су увијек настојале да одреде токове историје.

Ако би властелини историје проценили да је и највећа ломача мала да сагори приповедање (што се није довољно далеко одметнуло од своје суштине), спаљивали би целе градове, расељавали области, затирали државе, а неке би народе, примерице оне склоне бајкама, држали под непрестаном чврстом опсадом своје тираније (Петровић 2018а: 252–253).

Прожимање различитих жанрова у роману *Ситничарница „Код срећне руке“* огледа се у присуству историографске метафикције, поетског, књижевнотеоријских дискурса, те елемената детективског и љубавног романа. У овом роману у позадини судбина његових главних јунака дочарана је, са много појединости, слика живота у српској престоници од почетка прошлог вијека до његових посљедњих година у којима живе Адам и Јелена. Читајући овај роман, можемо упознати историју Београда у распону од цијелог једног вијека. Кроз причу о судбини Станислава Бранице можемо реконструисати бурни почетак двадесетог вијека, те доба смјене династија које ће запечатити Станислављеву судбину. Прича о очуху Анастаса Бранице, адвокату Величковићу и њиховој кући на Великом Врачару, приказује појаву и јачање грађанске културе у Србији у првој половини XX вијека, тј. европеизацију Србије.

Стварање малих трговачких радњи попут књижаре *Пеликан* у власништву оца Наталије Димитријевић приказује економски и друштвени развој Београда тридесетих година прошлог вијека у коме се његује грађанска култура, лијепи манири, образовање и умјетност. Кроз Покимичину причу можемо упознати мрачне године комунистичког режима у којима су, по налогу обавјештајних служби, нестајале читаве породице. Позадина приче породице ономатопејског презимена Лелеци су ратна дешавања у Босни и Херцеговини деведесетих година, иза којих је остајала само туробна сјенка и невоља избјеглиштва. У лику Јелене аутор је приказао нашег човјека у вјечитој жељи да напусти ове просторе, заборави свој језик, историју и културу зарад бољег живота негдје другдје. Насупрот њој, Адам Лозанић студира и његује тај исти матерњи језик, упркос оскудном студентском животу. Историјски токови преламају и одређују судбине ликова који живе у сталној носталгији за прошлошћу или нечим неиспуњеним.

1.3. КЊИГА КАО МЕТАФОРА ЗА СТВАРНОСТ И ЧИТАЛАЦ КАО КОАУТОР ТЕКСТА

Идеју о књизи као метафори за универзум налазимо најприје у Борхесовим приповијеткама *Вавилонска библиотјека* и *Врћи са сјајама које се рачвају* (Борхес 2020). Мотив сусрета Читаоца и Читатељке који истовремено читају исту књигу у просторима књижевне реалности јавља се и у роману Итала Калвина *Ако једне зимске ноћи неки ђућник* (Калвино 2022). Чини се да ниједан писац није од читања успио да створи метонимију за живот као што је то учинио Горан Петровић у свом роману *Сийничарница „Код Срећне руке“*. У једном интервјуу Милорад Павић истиче да књига никако не треба да замијени живот, а у завршној напомени за женски примјерак *Хазарској речника* каже да:

читати овако дебелу књигу значи дуго бити сам. Дуго бити без онога чије вам је присуство неопходно јер читање у четири руке још није уобичајено. (...) Она лепа особа брзих очију и лење косе, која се читајући овај речник и трчећи кроз свој страх као кроз собу осети усамљена, нека учини следеће. Нека са речником под пазухом изађе у подне прве среде у месецу пред посластичарницу на главном тргу своје вароши. Тамо ће је чекати младић који се управо као и она осетио сам страћивши време на читање исте књиге (Павић 2000: 390).

Правећи металептични скок изласком из оквира приповиједаног свијета, Павић говори о стварном сусрету двоје људи који су прочитали исту књигу, чији ће се мушки и женски примјерак склопити у цјелину као партија домина, а књига им више неће бити потребна. У овом очигледно аутореференцијалном тексту, имплицитни аутор директно комуницира са имплицитним читаоцем, дајући му савјете.

Потпуно супротно Павићевој идеји да литература не може замијенити живот, ликовима у Петровићевом роману *Сийничарница „Код срећне руке“* литература у потпуности замјењује живот, заправо они стварно живе једино у улогама читалаца. Могло би се рећи да ова књига представља причу о свемоћи и бескрајним могућностима читања. Од појаве Бартовог револуционарног текста „Смрт аутора“ у свим каснијим радовима теоретичара постструктурализма, деконструкције и теорије рецепције, читалац добија посебно мјесто у процесу настанка књижевног текста. Он више није пасивни прималац, већ активни стваралац, који у доживљај текста уноси своје читалачко и животно искуство. У домену истраживања когнитивне наратологије за семантичку анализу текста све већи значај добија читалац и његово читалачко, али и лично искуство које у знатној мјери обликује семантичку рецепцију текста. Постмодерни отворени текст нема унапријед заданих значења, тако да омогућава плуралитет различитих читања и интерпретација. Полазећи од разлике између Сократове дијалектике, која је трагала за тачним одговорима и предсократовске филозофије која није инсистирала на апсолутним истинама него на реторичким убјеђивањима, Најал

Луси успоставља разлику између референцијалног читања које трага за значењем и смислом књижевног дјела и реторског читања које не трага за конкретним значењима књижевног текста. „Циљ реторичког тумачења није да покаже како текстови немају значење, већ да докаже да је реторичка 'димензија' текстова крајње неодвојива од референцијалног 'садржаја' или дијалектичких 'становишта' које текстови наводно садрже“ (Луси 1999: 227).

На почетку овог романа млади Адам Лозанић, апсолвент Филолошког факултета, попут Борхесовог *Пјера Менара*, добија сасвим необичан задатак да изврши исправке у загонетном роману скоро анонимног аутора Анастаса Бранице. Будући да је до тада радио лекторске послове и преправљао само рукописе, овај му се посао уношења исправки у већ објављени роман чинио помало бесмисленим. Међутим, Адамово поновно „писање“ Браничиног романа представља заправо његово пародијско читање као један од типично постмодерних стваралачких поступака. Адам Лозанић је јунак оквирне приче унутар које се јавља још неколико прича, а нит која их повезује је тзв. *заједничко чишање* које јунацима приче омогућава да се „стварно“ сретну међу корицама књиге, упознају, разговарају, па чак и заљубе. Овај металептички поступак омогућава јунацима, који су истовремено и читаоци, фантастичну могућност преласка у фиктивни свијет у коме могу да живе свој паралелни живот. Тако се поред актуелног наратива конституишу и алтернативни наративни токови који значајно обогаћују семантички слој приче. Нешто слично имамо и у *Ојсади цркве Светиої Сїаса* гдје неки јунаци значајан дио свог живота живе у сну (царица Филипа, њен син Богдан, соколар Љубан), а онај мање важан дио у стварности. *Дубинско чишање* носи у себи једну опасност – оно постаје опсесија Петровићевих јунака која полако потискује њихов стварни живот. Они се скоро сасвим селе из своје стварности у илузију литературе и на неки начин постају заробљени од стране текста који читају. Границе фикције и нефикције овдје су потпуно избрисане, а роман Анастаса Бранице постаје мјесто сусрета свих ликова и свих прича.

Роман *Сићиничарница Код срећне руке* можемо замислити као систем концентричних кругова у чијем је средишту Анастасов роман *Моја загузбина*. Сваки следећи круг у себи већ садржи онај претходни, тако да се успоставља јединствен значењски круг романа. Све кругове повезује јединствена способност јунака за тзв. *дубинско чишање* примијењено у различите сврхе. Први круг чини Анастасова животна прича и његова љубавна прича са Натали Увил. Ту је смјештена и прича о његовом оцу Станиславу Браници, капетану у служби династије Обреновић, увијек меланхоличној мајци која живи од успомена на прошли живот и окрутном очуху са којим има однос нетрпељивости. Захваљујући таквој породичној атмосфери, он управо у дубинском читању проналази бијег од нимало лијепе стварности. Његова необична навика још више се развија током студентског боравка у Паризу. Читајући књигу о хеленској архитектури он среће лијепу Натали Увил, кћерку француског инжењера на привременом раду у борском руднику, која у Београду проводи вријеме у учењу добрих манира, везењу и

читању, како би је једног дана запросио господин Шампен, члан управног одбора компаније. Усамљеност и строга правила своје гувернанте она ублажава читањем и сликањем. Љубав која се рађа између ово двоје људи на странама књиге о хеленској архитектури постаје стварнија од саме стварности, а Анастас се одлучује за невјероватан подухват – писање епистоларног романа чији би једини читаоци били њих двоје (Петровић 2018 б: 177-179).

Почевши своје животно дјело Анастас потпуно избива из стварности; свакидашње обавезе, друштвене одговорности и историјске прилике уопште га не занимају. Онога тренутка када је схватио да ће његова љубав остати неостварена, једина животна преокупација Анастаса Бранице постаје завршавање овог романа.

Иако се у роману описује прелијепа вила са двориштем и вртом као Анастасова задужбина, његова стварна задужбина је роман. То је све што остаје од његовог празног и промашеног живота, зато није ни чудо што након објављивања негативне критике о његовом роману, аутор извршава самоубиство. Анастасов роман нема фабулу ни ликове, он се састоји само од описа једног идеалног мјеста које помало подсећа на *locus amoenus* (идеално мјесто), које се јавља као реторичка фигура још у античкој, а посебно у средњовјековној и ренесансној књижевности. Да би у роману све изгледало што увјерљивије, Браница је годинама скупљао сва корисна знања о хортикултури, умјетности, изради намјештаја и тканина, како би простор свог романа што боље уредио. Овдје се појављује енциклопедијски каталог знања из различитих области који одражава ауторову жељу да прикаже цјелину или тоталитет једног свијета који гради само за њих двоје. Тежњу ка стварању комплетне слике средњовјековног начина живота и мишљења Горан Петровић је испољио већ у роману *Ојсада цркве Свештој Сјаса*, док је у *Сићиничарници „Код Срећне руке“* приказао историјски континуитет развоја Београда током двадесетог вијека. Предраг Петровић у својој књизи *Енциклопедизам и теорија романа* истиче да је у жанру историграфске метафикције енциклопедизам у српском роману достигао своје највеће домете (Петровић 2021). Енциклопедизам је једна од најпрепознатљивијих карактеристика српског постмодерног романа јер постмодерни роман тежи интеграцији различитих жанрова, али и енциклопедијској природи знања.

Сљедећи круг чини животна прича Наталије Димитријевић, кћерке предатног власника књижаре „Пеликан“, коју читалац упознаје као временску госпођу о којој брине дружбеница Јелена. Преко низа аналепси које чине њена присјећања, која су помало дискутабилна јер госпођа губи памћење, можемо склопити мозаик њене животне приче. У средишту те приче је узалудна љубав према Анастасу Браници која ће одредити њену судбину, али и прича о национализацији и одузимању имовине предатних грађанских породица. Наталија Димитријевић потпуно живи у прошлости са својим успоменама, а онда када и оне нестају пада у очај. Њена библиотека је мјесто гдје обично одлази и то обучена свечано, у најбоље хаљине, и са кофером као да ће бити одсутна по неколико мјесеци. Библиотека коју она је његује као

свој врт и у којој се, са друштвеницом Јеленом, препушта дубинском читању, постаје јој замјена за читав спољни свијет. Овдје можемо препознати и интертекстуалну везу са Борхесовим схватањем библиотеке као метафоре за универзум (Борхес 2020). Поред библиотеке, једина мјеста гдје Наталија одлази су ситничарница „Код срећне руке“, која већ одавно не постоји и Митићева никад изграђена робна кућа у којој купује ситнице потребне за домаћинство. Осим реконструисања слике једног изгубљеног свијета, ове просторе можемо схватити и као хетеротопије, ако имамо у виду њихово одређење по Мишелу Фукоу (Фуко 1971). Ситничарница „Код срећне руке“ и Митићев робни магазин јесу супротни или некомпатибилни простори стварном Београду с краја двадесетог вијека јер припадају једном другом времену чије законитости у њему важе, посебно законитости квалитета и вриједности.

На Наталијину причу надовезује се прича о Сретену Покимици, слијепо оданом и немилосрдном човјеку службе који, ради интереса Комунистичке партије, није презао ни од чега, чак ни од уништења сопствене породице. Интересантно је да је једино Покимичина прича испричана у првом лицу као аутентично свједочанство. Описујући породичну вечеру у свом дому пред избијање Другог свјетског рата, он дочарава атмосферу која влада у једној типичној српској породици у којој су сви разједињени и посвађани јер отац подржава Французе, један стиц подржава Њемце, други Енглеze, а трећи Русе. Овдје се провлачи вјечита тема српске неслоге, која се тематизује на неким мјестима *Ойсаде цркве Свeй̑ої С̑аса*. Сртен Покимица ставиће свој живот у службу Партије и постаће један од најсуровијих извршилаца њених чистки. За потребе службе он је усавршио и технику „потпуног читања“ захваљујући којој је противнике власти (монархисте, четнике, Љотићевце и све друге) могао да открива на основу онога што читају, на страницама њихове омиљене литературе. Чак је и сам написао један антидржавни памфлет на основу кога се ријешило многих прикривених противника власти, чак и оца Наталије Димитријевић, за кога је вјеровао да представља једину препреку ка задобијању њене пажње. Опсесивна љубав према Наталији Димитријевић, коју упознаје приликом преузимања књижаре њеног оца од стране нових власти, једино је што га одваја од службе и даје обресе његовом личном животу. Пошто у стварном животу од ње добија само презир, једини начин да је сретне је читање романа Анастаса Бранице, што постаје његова једина страст. Сртен Покимица је прави лик са маргине каквог преферира постмодерна књижевност. Он је негативни јунак попут Борхесовог Ото Дитриха фон Линдеа из приче „*Deutsches requiem*“, нацисте који убија да би убио и сопствену самилост. Покимица је обузет идеологијом којој припада до те мјере да у потпуности поништава себе.

Породица са оноματοпеичним именом Лелеци такође се појављује на страницама књиге Анастаса Бранице. Она је праћена великом сјенком своје несрећне судбине и упућује на избјеглице захваћене вихором рата, којима је од све имовине остало тек неколико књига које могу читати. Лелеци су

стално праћени својом сјенком која их никада не напушта осим када одмарају на дрвету, а како се изненада појављују исто тако изненада и нестају.

Доктор Тиосављевић, професор Географског факултета, сакупљач и проналазач историјских реликвија, необичних ријечи и свега што се у књижи Анастаса Бранице могло наћи, био је као младић он ученик Наталије Димитријевић, па је од ње откупио неки од примјерака Анастасове књиге. О наручиоцима измјена у роману не сазнајемо ништа посебно осим да су и они читаоци као и сви остали.

Последњи круг чини Адамова и Јеленина прича, која представља оквирну причу овог романа. Њих двоје су на први поглед потпуно различити – Адам се бави матерњим језиком, док Јелена стално учи енглески, трудећи се да ријечи свог матерњег језика што прије заборави. Њихова прича добија другачији епилог захваљујући чињеници да Јелана пристаје да прочита Адамове измјене у Браничином роману иако се дуго опирала истичући: „Не желим више ништа да имам са овим лажљивим језиком“ (Петровић 2018б: 370). Руководећи се идејом да је идентитет једног народа похрањен у језику, аутор овај роман почиње карактеристичном реченицом: „Била је то реченица на српском. Као и друга уосталом. Словослагана ручно. Штампана ћириличним писменима. Мимо редова се дао назрети отисак са полеђине листа. Првобитно савршено бео, папир је местимице жуteo од свуда залазећег времена...“ (Петровић 2018б: 7). Неки представници постструктурализма и психоанализе (Кристева и Лакан) сматрају да језик припада универзалном дискурсу и претходи стварању текста, дакле да текст призилази из језика, а не обрнуто.

Измјене које Адам Лозанић уноси у роман су заправо његово ново читање, а уједно и ново писање појединих дијелова за које су налогодавци захтијевали да буду избрисани из рукописа. Свако ново писање подразумева иронијску дистанцу и пародијску прераду, поступке типичне за историографску метафикцију. Адам преписује цијеле дијелове рукописа који се тичу описа музичке собе, настојећи да све реконструише помоћу својих осјећања. На тај начин настаје нови Адамов роман у коме, попут палимпсеста, остају видљиви трагови претходног текста. Промијењен је само крај у коме Адам и Јелена заједно прекорачују границе хоризонта. Адамов роман функционише као *хипертекст* који у себи носи могућност бескрајних дописивања и прекрајања. У коначници то је особина сваког постмодерног текста који је у формалном, а и значењском смислу отворен за нова читања и тумачења.

2. Постмодерна фантастика у романима Горана Петровића

Фантастика је једна од најпрепознатљивијих карактеристика Петровићевог прозног писма. Због своје немиметичке природе овај жанр спада у омиљене жанрове постмодерниста. Фантастично као жанр дуго је оспоравано током доминације миметичког стваралаштва, а своју експанзију доживјело је тек у доба романтизма који прокламује ирационалност и бијег у свијет

маште, сна или чак лудила. Пропагирајући повратак народном стваралаштву, романтизам актуелизује фолклор, мит, бајку, различита предања и легенде. Први пут се даје предност фантастичном над стварним. У постмодернизму фикција такође тежи да потисне све оквире рационалистичког, каузалног и нормативног. Борхес истиче фантастичну књижевност као свој омиљени жанр, сматрајући и метафизику само једном од грана фантастике. Говорећи о Борхесовом схватању фантастике, Мирољуб Јоковић каже: „Фантастична књижевност је, по дефиницији, уметничка концепција која прекида везе Законом, Природом, принципима логике, али у коју ми верујемо зато што уображавамо да у фантастичној књижевности ове исте принципе и законитости диктира Имагинација“ (Јоковић 2002: 64). Борхес сматра да писање фантастике захтијева много већу луцидност, дисциплину и бригу о естетици од писања реалистичких прича.

Доминација фантастичног у српској постмодерној књижевности остварена је прије свега у дјелима Милорада Павића, Радослава Петковића, Давида Албахарија, Светислава Басаре и других. Сава Дамјанов наводи да: „фантастичку компоненту српске постмодерне прозе треба сагледавати у контексту њеног преовладавања рационално-логичког дискурса, и шире, у контексту напуштања (традиционалног) књижевног логоцентризма. Она је интегрална саставница једне полифоне прозне структуре која, такође (попут саме фантастике) није конципирана као класичан уметнички MIMESIS“ (Дамјанов 2012: 130). Напуштањем логоцентризма, линеарних структура и увођењем стратегије игре са текстом отварају се неслућене могућности за уплив фантастичног. Као критеријуме за присуство фантастичног Мирољуб Јоковић наводи: а) уметничко дело које је садржано у уметничком делу или оно што теоретичари постмодерног стилског усмерења називају дијегетском стварношћу, односно *mise en abyme*; б) присуство снова у стварности; в) путовање кроз време и г) удвајање или тема двојника (Јоковић 2002). Сваки од ових критеријума испуњава Павићева проза, али и проза Горана Петровића.

Познију фазу у развоју српског постмодернизма (крај 90-их и почетак 2000-тих) Ала Татаренко назива *йосй-йосймодернизмом*. У овај потправац Ала Татаренко сврстава значајан дио књижевног опуса Горана Петровића. Она ову тенденцију у оквиру постмодернизма дефинише као „модификацију постмодернизма коју карактерише очување његових поетских орјентира, (...) али и повратак концепту критичке књижевности“ (ТАТАРЕНКО 2013: 34–35). У прози Горана Петровића можемо уочити модификацију постмодернизма од *Айласа описаној небом*, који има већину карактеристика високог постмодернизма, до неких каснијих прозних остварења у којима је видљив заокрет ка постмодерном реализму. Овај заокрет донекле је видљив и на пољу фантастичног. И поред чињенице да се у великој мјери ослања на фантастичне поступке Милорада Павића, код Петровића нису у толикој мјери присутне игре са текстом и различите књижевне конструкције. Оно што га чини блиским Павићу јесте поигравање законитостима сна и времена, те

спонтани преласци са једног приповиједног нивоа на други. О врло инспиративном интертекстуалном дијалогу између Павићевих романа *Хазарски речник* и *Предео сликан чајем* и Петровићевог романа *Сийничарница „Код срећне руке“* писала је Јелена Марићевић Балаћ у тексту *Дан среће „Код срећне руке“*. У овом раду она је истакла значењске паралеле између Павићевих романа и Петровићевог романа које се огледају у сличним именима и судбинама јунака (Анастас Браница – Аврам Бранковић, Наталија Димитријевић / Натали Увил и принцеа Атех). Међутим, нагласила је да се ради о једној врсти префињеног литерарног дијалога, а никако о класичном утицају.

Технику *mise en abyme* налазимо у структури романа *Сийничарница „Код срећне руке“* гдје се унутар романа конституише још један роман (Анастасов роман *Моја задужбина*), а вршећи исправке у том роману, Адам Лозанић ствара свој роман који представља ново читање Анастасовог романа. У свом основном значењу ова техника представља могућност бескрајног пројектовања слике у слици или, када је у питању књижевност, романа у роману. Тако оквирна прича обједињује већи број уоквирених прича чиме се остварује сложена композициона структура, али и усложњавање приповиједачких позиција. Светислав Јованов у *Речнику јосифоидног модернизма* појашњава: „Наиме, *mise-en-abyme*, означава прозну комбинацију у којој ситуација/радња на ‘нижем’ нивоу приповедне илузије, одражава главне карактеристике ‘вишег’ нивоа (унутар ког је ‘смештена’)“ (Јованов 1999: 100). Овакав прозни поступак ослобађа прозну структуру линеарног карактера и даје јој онтолошку нестабилност која је својствена постмодерним прозним текстовима.

Цијели роман *Сийничарница „Код срећне руке“* структуриран је по принципу преласка са једног приповиједног нивоа на други, што се, шире гледано, може сматрати једном од постмодерних стратегија игре са текстом. Већ смо поменули да је роман грађен по принципу концентричних кругова који се међусобно прожимају, али се суштински не додирују јер главне љубавне приче остају неостварене и нереализоване, а судбине јунака чије су оне централни дио, некако недовршене, незаокружене и несврсисходне. Догађаји из алтернативног наратива остављају јасне трагове у наративној стварности ликова. Тако на рукама и хаљинама Натали Увил остају видљиви трагови Анастасовог љубичастог мастила, а на његовој кошуљи различите нијансе њених пастелних креда. Унутар алтернативног наратива може се и убити, као што Сретен Покимица и руски интернационалиста Гавин Гухоров убијају Сретеновог стрица и стрину, носталгичне присталице руске монархије, спремајући им засједу у Тургеевој причи *Шума и сјейя*. Законитости алтернативног наративног свијета почињу да важе и у актуелном наративном току, тако да стриц и стрина заиста умиру и у основној приповиједној стварности. Захваљујући овом облику унутрашње металеписе, фантастика показује надмоћ над стварношћу. Прича стално иде испред стварности, што је Петровићева преокупација и у роману *Ојсага цркве Свејој Сјаса* гдје истиче да прича претходи свему, чак и стварању свијета, што може представљати интертекстуалну алузију на почетак Јеванђеља по Јовану. За ли-

кове постоји логично објашњење и они догађаје могу посматрати као чудне, а за читаоца прича остаје у сфери чудесног гдје су једино оваква догађања могућа. Унутар новинског текста који се чита дешава се и смрт бригадног пуковника Вемића који због пријекора Анастасове мајке на дан примања ордена од нове династије извршава самоубиство. Пошто је један од главних предуслова фантастичног реакција читаоца у облику страха, невјерице или знатижеље, тај предуслов је овдје остварен јер читаоца напетост и знатижеља тјерају да роман чита у једном даху, у чему је видљива постмодерна тежња за допадљивошћу, али и невјероватна приповједачка вјештина аутора.

У роману *Ойсага цркве Свѣтої Сїаса* главни извор фантастичног је алетички наратив, односно присуство сна у стварности и несметано путовање кроз вријеме у свим правцима. Захваљујући конституисању просторно-временских лавирината остварује се сусрет ликова који припадају потпуно различитим временима и огромним просторним удаљеностима. За Петровићеве јунаке сан је важнији од јаве и они више живе у сну него на јави у којој само физички обитавају. На једном мјесту аутор каже: „С јаловом јавом живот је и могућ, али од празних снова постојање је штуро“ (Петровић 2018а: 136). Никејска царица Филипа зачиње свог сина Богдана у сну почетком тринаестог вијека са соколарем деспота Стефана Лазаревића који живи два вијека касније, а њен син Богдан, кога одгаја помајка, живи крајем двадесетог вијека. Као и његова мајка, Богдан живи више у сну него на јави, а свом учитељу дјелује као „јеретичан“ јер може да предосјети кишу и тврди да се свако слово пише пером различите птице. Дјечак Богдан се разликује од друге дјеце јер у себи носи искуство вијекова и обдарен је необичним талентима, а један од њих је проучавање различитих врста птица и скупљање њихових пера. Дјечак се више дружи са птицама него са људима и вјерује да се „нпр. реч небо пише се благим додиром летног пера обичног јастреба, трава пером са трбуха чворка, пучина пером албатроса, неке књиге писане су пером брбљиве гавке, а ваше одело притисне ли се добро пером из репа крупније чавке“ (Петровић 2018а: 65). Птице и њихова чудесна пера постају значајни симболи у прози Горана Петровића. Многа чуда дешавају се у Жичи захваљујући чудотворном перцету које је игуман Григорије чувао у својој бради. Цијела похара Цариграда дешава се због незајажљиве потребе млетачког дужда Енрика Дандола да се домогне скитског плашта сазданог од тридесет хиљада пера различитих птица. Симболика птица има значајну улогу у свим религијама и митологијама свијета. Оне као бића која лете и лако савладавају огромне просторне раздаљине, обично представљају симбол слободе и неограничености за којом и човјек тежи. Неке птице имају и негативну симболику у неким културама, као што је гавран у нашој. Када Богдан на пријемном испиту тврди да сваки човјек има своју гугутку која послјије смрти његову душу води у горњи свијет, док гавран тежи да је спусти у доњи, асистенти га исмијавају. У његовом увјерењу можемо препознати интертекстуалну везу са теолошким учењем по коме сваки човјек има свог анђела и свог ђавола.

За алетички свијет сна везано је и чудесно плотско искушење Стефана Првовјенчаног, након што пије из чаше саздане од одраза млетачке принцезе Ане Дандоло у води венецијанских канала. Док га је чудесно искушење мучило у сну, он је на јави копнио и губио разум. Монах Сава избавља свог брата од страшног искушења испивши из исте чаше. Величина Савине мисли о Богу и снага вјере успјеле су да савладају саблазан и врате изгубљени мир Савином брату, али и одврате Србију од све јачег утицаја Млетачке Републике. Интересантно је како је овдје једна историјска чињеница о доминацији млетачког утицаја на Србију у доба Стефана Првовјенчаног прерађена у домену историографске метафикције употребом фантастике која прелази у алегорију.

Појава ониричке фантастике као једног од најдоминантнијих типова фантастике у прози Горана Петровића очигледно је под утицајем најзначајнијег представника српског постмодернизма Милорада Павића. Сличних примјера има безброј у Павићевим књигама, нарочито у *Хазарском речнику*. Тако Аврам Бранковић сања свог двојника и сам у сну постаје неко други, који му полако краде сјећања. Ловци на снове чији је заштитник била хазарска принцеза Атех „умели су да читају туђе снове, да станују у њима као у својој кући и да лове јурећи кроз њих дивљач која им је задата – човека, ствар или животињу. Запис једног од најстаријих ловаца на снове сачуван је и гласи: У сну се осећамо као риба у води. Повремено израћамо из сна, окрзнемо оком свет на обали, али опет тонемо журбом и жедно, јер се осећамо добро само у дубинама“ (Павић 2000: 77–78). Хазарски каган одлучује коју ће религију прихватити на основу тога чији ће му представник најбоље протумачити сан. Дакле, у прозном стваралаштву Милорада Павића зачиње се идеја да су снови важнији од стварности, да се у њима живи више него на јави, те да се на основу тумачења снова доносе важне одлуке. Снови у прози Горана Петровића, а поготову у прози Милорада Павића, често попримају поетски или алегоријски карактер што је, по тврдњи Цветана Тодорова, замка за фантастично. Пјесничке слике и стилске фигуре нису преводиве у опажајне слике које постоје само на нивоу језика. Самим тим, у поезији фантастично није могуће јер оно подразумијева да читалац у својој глави ствара представе догађаја који ће на њега имати одређени ефекат. Алегорија је, такође, замка за фантастично с обзиром да подразумијева постојање два нивоа значења – основног и алегоричног, а у фантастици двострука значења нису могућа јер се губи недоумица која је услов за фантастично (Тодоров 1987).

У роману *Ојсага цркве Свештої Сїаса* присутан је читав низ фантастичних догађаја који се дјелимично могу објаснити хагиографским чудом као дијелом средњовјековног хагиографског обрасца. Један од најкарактеристичнијих је управо воздизање Жиче која се са цијелом својом околином подиже у небо, пред најездом Бугара и Кумана. При опису овог догађаја фантастично дјелимично прераста у фантастично чудно јер се црква ваздиже захваљујући двострукој дјелатности монаха и окупљених мирјана. Једни

су у непрестаној и усрдној молитви да Бог створи стабљику уз коју ће се Жича успети, а други поткопавају темеље манастира. Свуда унаоколо чује се шуштање крила серафима, што опет упућује на дешавање чуда. Овим поступком аутор успоставља очигледну интертекстуалну везу са средњовјековном житијном књижевношћу. Насупрот томе, поткопавање темеља представља постмодерну онтолошку сумњу у карактер чуда. Призор Жиче која лебди у ваздуху заједно са свим својим помоћним просторијама и малом црквом Светог Теодора Стратилата и Тирона, може се тумачити двојако – као чисто фантастично, али и алегоријски (као симбол отпора и духовног уздицања народа над злом). Други фантастични догађај везан је за појаву кише, у тренутку када суша пријети ваздигнутом манастиру. Догађај се опет може тумачити и у контексту поетске фантастике, тј. опредмећене метафоре. Копачи копају тунел кроз облаке гдје проналазе огромну пећину и језеро, на чијој обали сједи сједокоси старац заокупљен молитвом. Након разговора са старцем, језеро се проваљује из облака, почиње киша која испуњава зденце, оживљава све у манастиру, чак и крчаге на иконама. Иако овај приказ изгледа бајковито, опет се може повезати и са Божанским чудом које потиче од сиједог старца, чију појаву можемо везати за представу неког хришћанског свеца. Можемо закључити да се фантастика у овом роману гради једним невјероватним и помало парадоксалним спојем хагиографског и бајковитог, а на читаоцу је да се определије које ће тумачење прихватити.

Фолклорна фантастика као један од најчешћих типова фантастичног такође је присутна у овом роману. Опсадници Жиче Бугари и Кумани представљени су као хтонична бића са многобројним натприродним особинама, нпр. видински кнез Шишман на глави има капу од живог риса, за појасом љуту гују, а на лијевој руци цикавца, чудесно биће из словенске митологије које је било изузетно одано своме господару. Јован Делић напомиње да је овдје заправо употребљен поступак „буквализације или опредмећивања“ јунакове опреме. „Ово је лијеп примјер како се епски опис преображава у фантастику; како се очућава и 'пофантастичује' 'буквализацијом' значења: како се креативно у модерној фантастици упошљава епска традиција, односно народна пословица, у портретима кнеза Шишмана и Андрије Скадранина“ (Делић 2021: 60).

У роману се појављује и митолошко биће Цикавац (мацић) замишљено је као птица са дугим кљуном и кожнатом врећом испод врата, који се у српској митологији описује као „послушни дух који се изводи из јајета, некрштенац, приказа. Код свих Словена постоји веровање да човек може, под одређеним околностима, из петловог или кокошјег јајета да изведе демона који постаје његов слуга и доноси му новац“ (СЛОВЕНСКА МИТОЛОГИЈА 2001: 348). Цикавац заиста добија своју хтоничну функцију у служби демонизованог приказаног кнеза Шишмана.

Фантастике има и у необичној појави војсковође Алтана, ратника необичне љепоте чија је „сенка била таква да су се у њој жене непрестано топло

знојиле, оне родније би под њом лако и занеле, док су Алтанове супарнике пробијале грашке леденог осећања“ (Петровић 2018а: 42). Шишманов слуша Смилец, ситан, неугледан и кривоног, такође има злу нарав и демонске карактеристике. Од његових ријечи кварила се риба и брашно, а жене су уз врућицу побацивале. Иако изгледа као пародија Санча Пансе, код њега су такође истакнуте карактеристике демонског.

Елементи фолклорне фантастике присутни су и у догађају у млину када се млинар Добрец бори усред ноћи са двије приказе које траже да им самеле сасушену тикву. На више мјеста у роману сасушена тиква је један од знакова демонског, а алузија очигледно долази од српске народне изреке: „Ко с ђаволом тикве сади о главу му се обијају“. Иако је употребио и бијели лук и глогов колац (који по народном вјеровању штите од злих сила), последице борбе са погрбљеном приказом која храмље, воденичар је био у потпуности промијењен и без сопствене воље. Воденице су, иначе, у народном предању приказане као стечишта вампира, вјештица и других злих сила, а воденичарева борба са високом грбавом приликом указује на борбу са самим ђаволом.

Лик ђавола је свеprisутан у роману *Ојсага цркве Свѣтѣѣ Сѣаса* у свим временима, али у различитом облику и под различитим именима. То указује на то да је аутор имао у виду фолклорну представу о ђаволу који стално мијења облик како не би била препозната његова права природа. У причи о опсади Жиче јавља се у лику Андрије Скадранина, трговца рујевином и перинама, а највише временом. Представљао се да је из Скадра, мада из Скадра није био. Тамо су га знали као Пераштанина, у Перасту су мислили да је из Призрена, а у Призрену да је из Стона. Оно што посебно указује на његов демонски карактер, поред непознатог поријекла, јесу недокучиве црте његовог лица.

Гиздао се чудно, вас одевен у тешку чоху имао је бар трипут више рукава од руку, о прекобројним пуцадима да се и не прича (...) ходао је тешко, повлачећи ону ногу обувену у чизму са заоденутим пером гаврана, не растајући се од једног дугачког штапа којим се помагао, па ипак, зачудо, ни у расквашеној земљи не остављајући трагове стопала (Петровић 2018а: 74).

Приповједач наводи да би се у вријеме литургије углавном успавао (што опет упућује на његово поријекло), али је волио да се размеће својим трговачким подухватима. Директна алузија на Библију остварена је и преко приче о Андријином прилагању новца манастиру. Наиме, Скадранин је приложио пет среберњака, али је дохијар сваки пут у шкрињи налазио по тридесет сребрењака (алузија на Јуду и његову издају), без обзира на то што је од тога новца дао милистињу сиромашу и два новчића бацио у бунар. На крају је дохијар посумњао у поријекло новца и даваоца, а Скадранин је нагласио да новац није вриједан ако се сам не умножава.

Насупрот Светом Сави који тежи да сабере сва времена, ђаво настоји да тргује људским временом, највреднијим што на овом свијету човјек може да поседује. Љиљана Пешикан Љуштановић примјећује да: „Петровићев ђаво траје у два међусобно супротстављена времена: историјском и митском, односно у његовом делању суочавају се и сукобљавају свето / литургијско време, време стварања и смисла и профано / на трговачки артикал сведено време (Љуштановић 2021: 48). Тргујући људским временом и причама, он вјешто манипулише различитим ликовима одузимајући им вријеме, идентитет и на крају душу.

Демонизовани лик појављује се опет у другом времену (почетком двадесетог вијека) и под другачијим именом у причи о Дивни Тановић и њеном оцу, трговцу Ђорђу Тановићу. Андреас фон Нахт такође је важио за странца чудног изгледа, а заједничко са Андријом Скадранином је то што је био трговац временом. Његов спољни портрет био је скоро идентичан са Скадраниновим (орахов штап, гавраново перо и сушена тиква око врата), а крајеви његовог капута такође су брисали трагове стопала. Када је у замјену за неке друге приче одлучио да за себе узме Дивнину причу, Дивнин отац је схватио превару, али је већ било касно – Дивна је била зазидана у једном од рукаваца времена. Захваљујући својој чудесној спознаји о визицима и прозорима, проналази је и спасава младић Богдан, али их фон Нахт и даље прогони на сваком мјесту. Он, такође, има способност неограниченог кретања кроз вријеме. У погодби коју фон Нахт нуди Богдану уочљив је фаустовски мотив. Пошто не пристаје на погодбу и бира љубав са Дивном умјесто дугог и безбрижног живота, њега ће задесити прерана смрт. Мотив о избављењу Дивне као подтекст има народну бајку, а Богдан је носилац функције избављача која представља једну од укупно тридесет и једне функције у бајци, по структуралној анализи Владимира Пропа.

Демонске карактеристике јављају се и у лику млетачког дужда Енрика Дандола, који поседује, у личном ковчежићу чувану, једну сушену тикву.

Садржала је неподношљиви мутножути глиб из сваког од девет кругова доњег света. Приповедало се да је тикву донео сам непоменик, за једне олујне ноћи, бура је повијала и погледе, разореним Задром се ширио загушљиви смрад сумпора. Неколицина крсташа се заклињала да је видела космату прилику, како побешњелим таласима, у невеликом чамцу, пристаје уз заповедничку галију, како Дандоло одмотава склупчану ужад, а онда пружа и руку да се нечисти лакше испење на палубу (Петровић 2018а: 166).

Сведоцима који су тврдили да су видјели овај догађај одсијецац је језик, тако да је било заустављено даље ширење приче. У том смислу, цијели млетачки поход разарања Задра, а потом и освајања Цариграда, приказан је као подухват са демонским циљем, усмјерен на покоравање, разарање и уништење једне тада веома важне културе православног Истока. Једног од

дуждових љекара поразила је чињеница да је пламен Цариграда више угријао дужда, који је боловао од чудесне болести смрза, него сви његови лијекови које је справљао од најразличитијих трава.

Трговац временом није престајао да узнемирава Дивну и Богдана, појављујући се на свим могућим мјестима, наизмјенично на телевизији и напуклом огледалу, а да се није могло утврдити која га од ових направа више умножава. Сам мотив огледала и питање удвајања lika једно је од општих мјеста у постмодерној литератури, присутан је у Борхесовој прози и поезији, као и у прози Итала Калвина и Милорада Павића. Нечастиви се појављивао увијек под различитим именима, другим националностима и професијама, а трговао је периодима рата и мира, малим људским причама, туђим трудом и муком, а за помагаче је бирао лакомце и „целе обневиделе народе“. Аутор наговјештава у којој мјери силе зла обликују токове историје, али оставља простор за наду у побједу добра која је оличена у обнови Жиче, крштењу Дивниног и Богдановог дјетета, сачуваном чудесном перу и стотинама уломака прозора некадашње катихуменије Светог Саве.

3. Закључак

Бавећи се постмодерним наративним поступцима у прози Горана Петровића, уочили смо присуство сложених прозних структура: разгранате и прстенасте. Структура која представља модел концентричних кругова у основи је романа *Сийничарница „Код срећне руке“*. Несвакидашњи спој историје и фикције, бајковитих елемената и историјских чињеница, али и постмодерне прераде историјског, књижевног и митског наратива даје његовим романима карактер историографске метафикције. Техника усредсређеног читања, која омогућава прелазак из једног приповиједног нивоа у други, обликује структуру романа *Сийничарница „Код срећне руке“*, а представља и један вид постмодерне фантастике, оличене у техници *mise en abyme*, односно форми романа у роману. Фантастика је највише присутна у поигравањима са законима сна и времена, представљеним у алтернативном алетичком наративу. Петровићеви ликови често паралелно живе у сну и на јави, те неометано путују кроз вијекове. Присуство фолклорне фантастике везано је за интертекстуалне везе са народном традицијом, а присуство хагиографских елемената и особен језик у роману *Ојсада цркве Свештој Сјаса* указује на интертекстуалну везу са српском средњовјековном житијном традицијом. Петровићево прозно писмо односи се према историји као према једној од наратија коју је могуће преиспитивати, али и обогатити новим читањима. У сусрету историје и приче, прича преузима примат над историјом, али и над самом стварношћу. Присуство постмодерне фантастике омогућава читање Петровићевих романа у контексту теорије могућих светова.

ЛИТЕРАТУРА

Извори:

БОРХЕС, Хорхе Луис. *Маџијарије*, Подгорица: Нова књига, прев. Александра Матић, 2020.

КАЛВИНО, Итало. *Ако једне зимске ноћи неки џуџиник*, Београд: Плато, прев. Ана Србиновић, 2022.

ПАВИЋ, Милорад. *Хазарски речник*, Београд: Дерета, 2000.

ПЕТРОВИЋ, Горан. *Ојсада цркве Свејої Сјаса*, Београд: Лагуна, 2018.

ПЕТРОВИЋ, Горан. *Сијиничарница „Код срећне руке“*, Београд: Лагуна, 2018.

Секундарна литература:

АЛЕКСИЋ, Јана. *Ојсегнуџа ѝрича*, Београд: Службени гласник, 2013.

БАРТ, Ролан. *Задовољсџиво у џексџу & Варијације о ѝисму*, Београд: Службени гласник, 2010.

БАТЛЕР, Кристофер. *Посџмодернизам*, Сарајево / Загреб: Шахинпашић, 2007.

ВЛАДУШИЋ, Слободан. Зашто нам је потребно ново читање *Ојсаде цркве Свејої Сјаса*, *Књижевно дело Горана Пејровића* (Радови са научног скупа *Књижевно сџваралаџџиво Горана Пејровића* одржаног 7. и 8. јула 2019. године у Андрићграду), Андрићград: Андрићев институт, 2020, 49–63.

ГЛОВЕР-ВЛАДИВ, Слободанка. *Посџмодернизам од Киџа до данас*, Београд: Просвета, 2003.

ДАМЈАНОВ, Сава. *Шџа џо беше срџска џосџмодерна?* Београд: Службени гласник, 2012.

ДАМЈАНОВ, Сава. *Посџмодернизација фанџасџике код Павића*, <https://www.rastko.rs>, преузето 6. 9. 2023.

ДЕЛИЋ, Јован. Опсада цркве Светог Спаса – преломни роман у еволуцији Горана Петровића, *Традиџија и фанџасџика у делу Горана Пејровића*: зборник радова / уредник Оливера Кривошић, Нови Сад: Библиотека Матице српске, 2021, 56–64.

ДОЛЕЖАЛ, Лубомир. *Хеџерокосмика / Фикџија и моџући свејови*, Београд: Службени гласник, 2008.

ЈОВАНОВ, Светислав. *Речник џосџмодернизма*, Београд: Геопоетика, 1999.

ЈОКОВИЋ, Мирољуб. *Онџолоџки џејзаж џосџмодерноџ романа*, Београд: Просвета, 2002.

ЛИОТАР, Жан Франсоа. *Посџмодерно сџање*, Загреб: Ибис графика, превела: Татјана Тадић, 2005.

ЛИОТАР, Жан Франсоа. *Шџа је џосџмодерна*, Београд: КИЗ „ART PRESS“, прев. К. Јанчин, 1995.

ЛУСИ, Најал. *Посџмодернисџичка џеорија књижевносџи*, Нови Сад: Светови, 1999.

МАРИЋЕВИЋ-БАЛАЋ, Јелена. Дан среће *Код Срећне руке*, *Традиџија и фанџасџика у делу Горана Пејровића*: зборник радова / уредник Оливера Кривошић, Нови Сад: Библиотека Матице српске, 2021, 40–46.

- ПАНТИЋ, Михајло. Горан Петровић: Постваривање маште, растакање света, *Александријски синдром 3*, Нови Сад: Матица српска, 1999.
- ПЕТРОВИЋ, Предраг. *Енциклопедизам и теорија романа*, Београд: Чигоја штампа, 2021.
- ПЕШИКАН-ЉУШТАНОВИЋ, Љиљана. Од фолклорног ђавола до Андрије Скадранина у *Ојсади цркве Светиој Сјаса* Горана Петровића, *Традиција и фантасијика у делу Горана Пејровића*: зборник радова/ уредник Оливера Кривошић, Нови Сад: Библиотека Матице српске, 2021, 47–55.
- ПОРТИ, Ричард. *Хабермас и Лиотар о њосџмодерни*, <https://www.ibn-sina.net>, превео Асим Мујкић, преузето 10. 9. 2023.
- СЛОВЕНСКА МИТОЛОГИЈА: Енциклопедијски речник, Београд: Zeptr Book World, 2001.
- ТАТАРЕНКО, Ала. *Поеџика форме у џрози срџској њосџмодернизма*, Београд: Службени гласник, 2013.
- ТОДОРОВ, Цветан. *Увод у фанџасџичну књџжевносџ*, Београд: Рад, 1987.
- ФУКО, Мишел. *Рџјечи и сџвари: археолоџија хуманисџичких наука*, Београд: Нолит, прев. Никола Ковач, 1971.
- ФУКО, Мишел. Шта је аутор? У: *Механизми књџжевне комуникаџије*, Београд: Институт за књџжевност и уметност, 1983, стр. 32–44.
- ХАЧИОН, Линда. *Поеџика њосџмодернизма*, Нови Сад: Светови, прев. Владимир Гвозден, 1996.

Darka Deretić

POSTMODERN FANTASY IN THE NOVELS
THE SIEGE OF THE HOLY SALVATION'S CHURCH
AND AT THE LUCKY HAND

Summary

By examining postmodern narrative techniques in Goran Petrović's prose, we have noticed the presence of complex prose structures: branched and ring-shaped. The structure, which represents a model of concentric circles, is at the heart of the novel *At the Lucky Hand*. The unusual combination of history and fiction, fairy-tale elements and historical facts, but also the postmodern reworking of historical, literary and mythical narratives gives his novels the character of historiographic metafiction. The technique of focused reading, which enables the transition from one narrative level to another, shapes the structure of the novel *At the Lucky Hand*, and also represents a type of postmodern fantasy, embodied in the technique of mise en abyme, that is, a novel within a novel. Fantasy is most present in the play with the laws of sleep and time, presented in an alternative alethic narrative. Petrović's characters often live parallel in dreams and reality and travel through the centuries without interruption. The presence of folklore

fantasy is related to intertextual connections with folk tradition, and the presence of hagiographic elements and a special language in the novel *The Siege of the Holy Salvation's church* indicates an intertextual connection with Serbian medieval biographical tradition. Petrović's prose writing treats history as just one of the narratives that can be reexamined, but also enriched with new readings. In the encounter between history and story, the story takes precedence over history, but also over reality itself. The presence of postmodern fiction allows Petrović's novels to be read in the context of the theory of possible worlds.

Keywords: postmodernism, historiographic metafiction, close reading, fantasy.

Мр Дарка Деретић
Филолошки факултет у Београду
Докторске студије
darka.deretic@gmail.com