



УНИВЕРЗИТЕТ У КРАГУЈЕВЦУ
ФИЛОЛОШКО-УМЕТНИЧКИ ФАКУЛТЕТ

Јелена Ристовић

**ПОЕТИКА СНОВА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ
XX ВЕКА**

(на примерима романа *Дневник о Чарнојевићу М. Црњанског*, *Хазарски речник М. Павића* и *Опсада цркве Св. Спаса Г. Петровића*)

Докторска дисертација

Крагујевац, 2017.

ИДЕНТИФИКАЦИОНА СТРАНИЦА ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

| | |
|--|--|
| <i>I. Аутор</i> | |
| Име и презиме: Јелена Ристовић | |
| Датум и место рођења: 08.10.1983. Крагујевац | |
| Садашње запослење: професор српског језика и књижевности у ТШДУ „Никола Тесла“ Костолац | |
| <i>II. Докторска дисертација</i> | |
| Наслов: Поетика снова у српској књижевности XX века (на примерима романа <i>Дневник о Чарнојевићу</i> М. Црњанског, <i>Хазарски речник</i> М. Павића и <i>Опсада цркве Св. Спаса</i> Г. Петровића) | |
| Број страница: 270 | |
| Број слика: 0 | |
| Број библиографских података: 170 | |
| Установа и место где је рад израђен: Филолошко-уметнички факултет Крагујевац | |
| Научна област (УДК): 821.163.41.09"19"(043.3) | |
| Ментор: Проф. др Маја Анђелковић | |
| <i>III. Оцена и одбрана</i> | |
| Датум пријаве теме: 15.09.2010. | |
| Број одлуке и датум прихватања теме докторске/уметничке дисертације: 1048/12 13.07.2011. | |
| Комисија за оцену научне заснованости теме и испуњености услова кандидата: Доц. др Маја Анђелковић, доцент, ужа научна област: <i>Српска књижевност</i> Проф. др Александар Јерков, ванредни професор, ужа научна област: <i>Српска књижевност</i> , Филолошки факултет у Београду Доц. др Слободан Владушић, ванредни професор, ужа научна област: <i>Српска књижевност</i> , Филозофски факултет у Новом Саду | |
| Комисија за оцену и одбрану докторске/уметничке дисертације: Проф. др Александар Јерков, редовни професор, ужа научна област: <i>Српска књижевност</i> , Филолошки факултет у Београду Проф. др Драган Бошковић, редовни професор, ужа научна област: <i>Српска књижевност</i> , Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу Проф. др Душан Живковић, ванредни професор, ужа научна област: <i>Теоријске књижевне</i> | |

| | |
|--|--|
| дисциплине и општа књижевност, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу | |
| | |
| Датум одбране дисертације: | |

Поетика снова у српској књижевности XX века

(на примерима романа *Дневник о Чарнојевићу* М. Црњанског, *Хазарски речник* М. Павића и *Опсада цркве Св. Спаса* Г. Петровића)

Резиме

У основи ове дисертације налазимо поетичко испитивање феномена сна, односно, његову улогу и значај у српској књижевности XX века, односно, у два књижевно-историјска концепта – у авангарди и постмодернизму. Као основу за ово дијахронијско испитивање узета су три књижевно-поетички значајна романа – „Дневник о Чарнојевићу“ Милоша Црњанског, „Хазарски речник“ Милорада Павића и „Опсада цркве Св. Спаса“ Горана Петровића. Разматрају се психоаналитичка тумачења сна од Фројда, преко Јунга до Лакана, која ћемо применити приликом испитивања текстуализоване матрице снова у наведеним романима, као и утицај психоаналитичких теорија на поетичка начела авангарде и постмодерне. Пратиће се дијахронијски значај, утицај и деловање сна са позиције маргине на свет јаве, на центар. У „Дневнику о Чарнојевићу“ сан је описан у само једној епизоди, фрагменту овог романа, али ће се он рефлектовати на читав роман, тај онирички фрагмент постаје оса овог романа, његов семантичко-поетички центар, да би у Павићевом и Петровићевом роману сан постао самосталан онтолошки свет паралелан свету јаве, који деконструишући свет јаве ре(де)конструише постмодернистичку визију света. Анализирајући снове из наведених романа Јунговом методом откривамо сневачеве садржаје несвесног, било индивидуалног или колективног несвесног, те процес индивидуације ликова ових романа, као и индивидуациони пут хазарског и српског народа. Снови ће, почев од конституисања посебног наративног ентитета до сопственог онтолошког света, довести до проблематизовања идентитета јунака почев од подвајања идентитета Рајића/Чарнојевића преко удвајања идентитета принцезе Атех, Хазара, парова сневача, до конструисања сопствених идентитета кроз туђе снове (ловци снова и демонске личности), што ће се одразити и на структуру романа, која постаје нелинеарна, фрагментарна, расута, децентрирана. Композициони концепти ових романа, суматраистички концепт, концепт призме, ониричког романа-лексикона, концепт лавиринта, клепсидре, реинкарнације доводе се у везу са природом сна и начинима текстуализације и тумачења/читања сна. Испитаће се и статус истинитости ониричког дискурса, однос ониричке и стварносне истине, као и двоструко кодирање истине у романескном дискурсу – преко ониричког света и света јаве. Онирички дискурс у Црњанском роману носилац је ониричке, поетске истине која је у

компензаторном односу према стварносној истини, док је у Павићевом и Петровићевом роману ониричка истина приближава Хајдегеровом поимању истине, дата је или шифровано, или у фрагментима, и откривајући се истовремено се и скрива чиме закључујемо да нам онирички дискурс ових романа не говори истину као такву, већ нам говори о истини, о нашој могућности откривања нечега што се даје у својој скривености. Историјска истина се у постмодерним романима кодира преко света јаве, она је дата као плуралитет истина оХазарима, односно, као апокрифна историја Срба. Говорећи о односу сна и идеологије, онирички дискурс Црњансковог романа тумачиће се као поетичка идеологија, док ће се у Петровићевом и Павићевом роману анализирати историјско-идеолошки слој романа као и однос ониричког и идеолошког. Онирички дискурс носи у себи и елементе фантастике, те ће се анализирати фантастичке димензије простора и времена, фантастичне јединке, утицај фантастике на наратолошке промене у дискурсу романа - на „логику“ писања и читања романа, на „искључивање“ аутора, на фокализацију, на начине приповедања. Поред ониричке фантастике, овај дискурс у себи садржи и елементе религијске и демонолошке фантастике. Анализирајући утопијске елементе ониричких светова наведених романа долазимо до закључка да Суматра и „Хазарски речник“ као роман-држава представљају својеврсне ониричке утопије док онирички свет Петровићевог романа задржава само неке црте утопије. Након анализе ониричког дискурса као посебне дискурзивне равни у романескном дискурсу, као и њен однос са равни јаве, дошло се до утврђивања основних одлика, начела и правила поетике снова, која ће само отворити нове могућности за књижевна истраживања феномена сна.

Кључне речи: сан, поетика, Црњански, Павић, Петровић, суматраизам, постмодерна, несвесно, архетипови, индивидуација, ониричка истина, симулакрум, утопија

DREAM POETICS IN SERBIAN LITERATURE OF XX CENTURY

(exemplified on novels “The Journal of Čarnojević“ by M. Crnjanski, “Dictionary of the Khazars“ by M. Pavić and “Siege of The Saint Salvation Church“ by G. Petrović)

Summary

The basis of this dissertation is poetical examination of dream as a phenomenon, i.e. its role and significance in Serbian literature of 20th century, i.e. in two historical, literary concepts - avant-garde and postmodernism. As a foundation for this diachronic examination three novels of poetic and literary significance were taken into consideration – “The Journal of Čarnojević“ by Miloš Crnjanski, “Dictionary of the Khazars“ by Milorad Pavić and “Siege of The Saint Salvation Church“ by Goran Petrović. Psychoanalytical interpretations of dream, from Freud, Jung, to Lacan are analysed, which will be applied during examination of textualized matrix of dreams in aforementioned novels, as well as influence of psychoanalytical theories on poetic principles of avant-garde and postmodernism. Diachronic significance and influence of dream from the marginal position to the waking world, the center, will be examined. In “The Journal of Čarnojević” the dream was depicted only in one episode, fragment of this novel, but it will be reflected onto entirety of the novel. This oniric fragment becomes the axis of this novel, its semantic and poetic center, while in Pavić’s and Petrović’s novel it becomes an independent ontological world, parallel to the waking world, which, by deconstructing reality, re(de)constructs postmodernistic vision of the world. By analyzing dreams from aforementioned novels with Jung’s method, we are discovering contents of dreamer’s subconscious, individualistic and collective alike, process of individualization of characters of these novels, as well as journey of individualization of Khazar and Serbian people. The dreams will, beginning with formation of separate narrative entity to entire ontological world, bring about problematizations of hero’s identity, starting with separation of Rajić/Čarnojević identity, separation of identity of princess Ateh, Khazars, dreaming couples, to the construction of separate identities through the dreams of others (dream hunters and demonic personalities), which will reflect upon the structure of the novels thus making it non-linear, fragmented, scattered, decentralized. Composition concepts of these novels, Sumatran concept, the concept of prism, oniric lexiconnovel, the concept of labyrinth, of clepsydra and reincarnation are related to the nature of dream and methods of its textualization and interpretation/reading. The status of veracity of oniric discourse, i.e. relation between oniric and actual truth, will be examined, as well as double coding of truth in novel’s discourse - across oniric and waking world. Oniric

discourse in Crnjanski's novel is the bearer of oniric, poetic truth which is in a state of compensation in relation to actual truth, while in Pavić's and Petrović's novels oniric truth is closer to Heidegger's understanding of truth, given either in code, or in fragments. At the same time revealing and concealing itself, we can conclude that oniric discourse in these novels is not telling us the truth as it is, but it speaks about the truth and the potential discovery of something in its concealment. Historical truth in postmodern novels is coded through waking world, given as a plurality of truths about Khazars, i.e. apocryphal history of Serbs. While discussing the relation of the dream and ideology, oniric discourse of Crnjanski's novel will be interpreted as poetic ideology, while in Petrović's and Pavić's novels the historical and ideological layers will be analyzed as well as relation between oniric and ideological. Oniric discourse bears the fantasy elements, therefore fantastical dimensions of time and space will be analyzed, fantastical beings, influence of fantasy on narratological changes in the discourse of the novel - on writing and reading "logic" of the novel, on author's "exclusion", on focalization, on methods of narration. Beside oniric fantasy, this discourse contains elements of religious and demonological fantasy. By analyzing utopian elements of oniric worlds of these novels we come to conclusion that Sumatra and "Dictionary of the Khazars" like novel-states represent unique oniric utopias while oniric world of Petrović's novel maintains only some features of utopia. After analysis of oniric discourse as a separate discourse plane in discourse of the novel, as well as its relation to plane of reality, we define basic characteristics, principles and rules of dream poetics, which will only open new possibilities for further exploration of dream phenomenon.

Keywords: dream, poetics, Crnjanski, Pavić, Petrović, Sumatraism, postmodern, subconscious, archetypes, individualization, oniric truth, simulacrum, utopia

Садржај:

| | |
|---|-----------|
| Резиме | 4 |
| Summary..... | 6 |
| 1. УВОДНИ ДЕО: Поетика и сан – Дефинисање појмова и хоризонти синтагме | 15 |
| 1.1. Појам поетике | 16 |
| 1.2. Преднаучно схватање и тумачење сна..... | 23 |
| 1.3. Сан и психологија..... | 25 |
| 1.3.1. Фројд и индивидуално несвесно..... | 25 |
| 1.3.2. Јунг – индивидуално и колективно несвесно | 28 |
| 1.3.2.2. Јунгова метода тумачења снова..... | 30 |
| 1.3.2.3. Компензаторна улога сна..... | 32 |
| 1.3.2.4. Процес индивидуације..... | 32 |
| 1.3.3. Сонди и фамилијарно несвесно | 33 |
| 1.3.4. Жак Лакан и повратак Фројду | 34 |
| 1.4. Хоризонти синтагме „поетика снова“ | 35 |
| 1.5. Сан и књижевност..... | 36 |
| 1.5.1. Позиција сна у књижевности XX века | 36 |
| 1.5.2. Логоцентрична структура знака и сан..... | 36 |
| 1.5.3. Откриће несвесног – конституисање маргине..... | 37 |
| 1.5.4. Сан и авангарда | 38 |
| 1.5.5. Постмодерна и сан..... | 39 |
| 1.5.7. Да ли маргина добија већу „моћ“ у књижевности XX века?..... | 40 |
| 1.5.7. Сан као „ маргина“ јаве | 41 |
| 1.6. Преглед досадашњих истраживања..... | 42 |

| | |
|--|-----------|
| 1.7. Ситуирање одабраних писаца на књижевној мапи српске књижевности XX века | 44 |
| 1.7.1. Почетак века - Милош Црњански и суматраизам | 44 |
| 1.7.2. Осамдесте године XX века - Милорад Павић и постмодерна..... | 45 |
| 1.7.3. Последња деценија XX века – Горан Петровић | 47 |
| 1.8. Отварање проблема или Како уснити сан „Поетика српске књижевности XX века“?..... | 49 |
| 2. УЛОГА СНА У КАРАКТЕРИЗАЦИЈИ ЛИКОВА И СТРУКТУРИ РОМАНА <i>ДНЕВНИК О ЧАРНОЈЕВИЋУ, ХАЗАРСКИ РЕЧНИК И ОПСАДА ЦРКВЕ СВ. СПАСА</i> | 51 |
| 2.1. Однос друштва и уметности..... | 52 |
| 2.2.1. Дневни сан : ноћни сан | 53 |
| 2.2.2. Улога сна у карактеризацији ликова..... | 54 |
| 2.2.3. Сан о Чарнојевићу | 54 |
| 2.2.4. Сан хазарског кагана | 62 |
| 2.2.5. Сан о четири никејска прозора..... | 65 |
| 2.2.6. Пожудни снови Стефана Првовеначног..... | 68 |
| 2.2.7. Други Савин сан – борба са похотом | 70 |
| 2.2.8. Празан сан кнеза Шишмана | 72 |
| 2.2.9. Снови царице Филипе | 74 |
| 2.2.10. Онирички свет као уточиште ликова романа <i>Опсада цркве Св. Спаса</i> | 75 |
| 2.3.1. Удвајање идентитета: Рајић - Чарнојевић | 77 |
| 2.3.2. Замагљивање граница сан - јава, сан - сневање, Чарнојевић – Рајић | 81 |
| 2.3.3. Удвостручавање идентитета у <i>Хазарском речнику</i> | 82 |
| 2.3.4. Ловци на снове у роману <i>Опсада цркве Св. Спаса</i> | 88 |
| 2.3.5. Демонске личности Павићевог и Петровићевог романа..... | 88 |

| | |
|---|------------|
| 2.3.6. Хазари и снови | 93 |
| 2.4. Улога сна у структури романа | 94 |
| 2.4.1. Сан и структура романа <i>Дневник о Чарнојевићу</i> | 95 |
| 2.4.2. Сан и структура романа <i>Хазарски речник</i> | 98 |
| 2.4.3. Три временске равни у роману..... | 99 |
| 2.4.4. Повезивање временских вертикала | 100 |
| 2.4.5. Реинкарнација као структурални поступак..... | 101 |
| 2.4.6. Структура призме као интерпретативни, поетички и онирички модел ... | 102 |
| 2.4.7. Роман-лексикон као онирички лексикон..... | 103 |
| 2.4.8. Лавиринт романа – лавиринт снова..... | 105 |
| 2.4.9. Клепсидра у роману или читање снова унатраг | 107 |
| 2. 5. Сан и структура романа <i>Опсада цркве Св. Спаса</i> | 107 |
| 2.5.1. Простори сневања и структура романа | 107 |
| 2.5.2. Три историјска догађаја – три временске равни | 108 |
| 2.5.3. Девет чинова анђеоске хијерархије као композициони елемент | 110 |
| 2.5.4. Број четрдесет као композициони елемент | 115 |
| 2.5.5. Литургијско и ониричко време : историјско и хронолошког време као композициони елементи у роману <i>Опсада Цркве Св. Спаса</i> | 116 |
| 2.5.6. Онирички свет и фрагментарност романескног света..... | 118 |
| 3. САН У РОМАНИМА <i>ДНЕВНИК О ЧАРНОЈЕВИЋУ, ХАЗАРСКИ РЕЧНИК</i> и <i>ОПСАДА ЦРКВЕ СВ. СПАСА : Истина или обмана?</i>... | 120 |
| 3.1. Филозофски преглед појма истине..... | 121 |
| 3.1.1. Појам истине у античкој филозофији..... | 121 |
| 3.1.2. Појам истине у филозофији XX века | 122 |
| 3.1.3. Истина књижевности..... | 124 |

| | |
|--|-----|
| 3.1.4. Статус истине у књижевности XX века | 125 |
| 3.2. Однос сна и истине..... | 126 |
| 3.3. Проблематичност тумачења снова : проблематизовање „истине“, односно, (Де)кодирање истине..... | 129 |
| 3.3.2. Поетичка истина и сан у <i>Дневнику о Чарнојевићу</i> | 131 |
| 3.3.3. Стварносна и ониричка истина | 132 |
| 3.3.4. Сан као процес идивидуације..... | 134 |
| 3.3.5. Рајићева индивидуација | 135 |
| 3.3.6. Индивидуациони пут Хазара..... | 138 |
| 3.3.7. Индивидуациони пут Срба у роману <i>Опсада цркве Св. Спаса</i> | 140 |
| 3.3.8. Ониричко-онтолошка истина <i>Хазарског речника</i> | 140 |
| 3.3.9. Истина малених дијака у роману <i>Опсада цркве Св. Спаса</i> | 143 |
| 3.4. Истина – неистина – заблуда..... | 144 |
| 3.4.2. Колаковски: истинито – лажно..... | 145 |
| 3.4.3. Жак Лакан: скривање / откривање истине | 146 |
| 3.5. <i>Хазарски речник</i> : лов на истину - потрага за Бићем | 147 |
| 3.5.2. Адам као биће Хазара..... | 148 |
| 3.5.3. Ониричко (де)конструисање Адама | 150 |
| 3.5.4. Речник Хазара или дискурзивни лавиринт истина – заблуда | 152 |
| 3.5.5. Историјска (не)истина у <i>Хазарском речнику</i> | 154 |
| 3.5.6. Павићев <i>Хазарски речник</i> као симулакрум..... | 156 |
| 3.5.7. Начини симулације истине, односно, стратегије обмане..... | 157 |
| 3.6.1. Однос приче и историје у роману <i>Опсада цркве Св. Спаса</i> | 158 |
| 3.6.2. Опсада цркве Св. Спаса : опсада приче..... | 161 |
| 3.6.3. Историја као креација, као обмана..... | 162 |

| | |
|--|------------|
| 3.6.4. Апокрифна историја Петровићевог романа – још једна врста обмане | 163 |
| 4. САН И ИДЕОЛОГИЈА У РОМАНИМА ДНЕВНИК О ЧАРНОЈЕВИЋУ, ХАЗАРСКИ РЕЧНИК И ОПСАДА ЦРКВЕ СВ. СПАСА..... | 166 |
| 4.1. Дефинисање појма идеологије..... | 167 |
| 4.2. Суматраизам – поетичка идеологија | 167 |
| 4.3. Историја као идеологија | 170 |
| 4.4. Диккурс господара и знање | 173 |
| 4.5. Човекова душа и репресивне силе..... | 174 |
| 4.6. Идеологија и паноптизам..... | 175 |
| 4.7. Дискурс моћи и производња стварности..... | 177 |
| 4.8. Политичко несвесно и идеологија..... | 178 |
| 5. САН И ФАНТАСТИКА У РОМАНИМА ДНЕВНИК О ЧАРНОЈЕВИЋУ, ХАЗАРСКИ РЕЧНИК И ОПСАДА ЦРКВЕ СВ. СПАСА..... | 183 |
| 5.1. Однос фантастике и сна..... | 184 |
| 5.2.1. Дефинисање појма фантастике | 186 |
| 5.2.2. Ониричка фантастика..... | 187 |
| 5.2.3. Статус фантастике у XX веку..... | 188 |
| 5.2.4. Магични реализам – магична (фантастичка) „реалност“ | 190 |
| 5.2.5. Постмодерна фантастика..... | 191 |
| 5.3.1. Сан као фантастични ентитет | 192 |
| 5.3.2. Замагљивање границе реално : фантастично | 192 |
| 5.3.3. Фантастичке димензије ониричког света | 193 |
| 5.3.4. Простор хипертекста и фантастика..... | 200 |

| | |
|--|-----|
| 5.3.6. Чарнојевићево ониричко време..... | 204 |
| 5.3.7. Хазарско поимање појма времена | 205 |
| 5.3.8. Ониричко време и четири видика цркве Св. Спаса..... | 206 |
| 5.3.9. Ониричко време као трајање | 208 |
| 5.3.11. Ловци на снове – чувари меморије..... | 209 |
| 5.3.12. Време као понављање, као симулакрум | 210 |
| 5.4. Фантастичне јединке | 212 |
| 5.4.1. Ловци снова..... | 212 |
| 5.4.2. Адам Кадмон / Рухани..... | 213 |
| 5.4.3. Петкутин..... | 214 |
| 5.5. Религијска и демонолошка фантастика у роману <i>Опсада цркве Св. Спаса</i> .. | 217 |
| 5.5.2. Историја, мит и фантастика у роману <i>Опсада цркве Св. Спаса</i> | 222 |
| 5.6.1. Игра унутар традиционалне схеме фантастике | 224 |
| 5.6.2. Лудило рата и лудило снова..... | 224 |
| 5.6.3. Фантастичка реалност и реална фантастика | 225 |
| 5.7.1. Фантастика и приповедање..... | 228 |
| 5.7.2. Неодлучност лика / читаоца | 228 |
| 5.7.3. Фантастика и „логика“ писања / читања | 230 |
| 5.7.4. Фантастика и „искључивање“ аутора..... | 233 |
| 5.7.5. Фантастика и фокализација | 234 |
| 5.7.6. Време : памћење : приповедање | 238 |
| 5.8. 1. Онирички свет као утопија | 239 |
| 5.8.2. Суматра као утопија | 239 |
| 5.8.3. <i>Хазарски речник</i> као утопија | 241 |
| 5.8.4. Утопијске црте ониричког света Петровићевог романа..... | 243 |

| | |
|---|-----|
| 6. ЗАКЉУЧАК: Епифанија или Буђење из сна званог „Поетика српске књижевности XX века“ | 245 |
| 6.2. Могућности даљих истраживања | 255 |
| 7. Литература | 256 |
| а) Извори: | 256 |
| б) Секундарна литература | 257 |
| - Посебна..... | 257 |
| Општа литература: | 259 |
| Електронски извори:..... | 267 |
| Образац 1 | 268 |
| Образац 2 | 269 |
| Образац 3 | 270 |

1. УВОДНИ ДЕО:

Поетика и сан

- Дефинисање појмова и хоризонти синтагме -**

1.1. Појам поетике

Пре него што одредимо хоризонте синтагме „поетика снова“, треба прво анализирати појмове-конституенте наведене синтагме. Почећемо од првог конституента, од појма поетике, за који ће се у *Речнику књижевних термина* рећи да се доводи у везу са старогрчким придевом који се односи на песнички, а као друго значење наводи се песничко умеће и песничка вештина. (пр. Поповић 2001: 611) Тај израз Римљани преузимају као *ars poetica*, а од хуманизма надаље супстантивирани придев *poetica* у већини културних народа проширио се као термин науке о књижевности. Поетика је по својој традицији „систематична теорија или доктрина поезије“ (Орси 2000: 159), која дефинише поезију и њене гране, подгрупе, облике, техничке могућности, она разматра начела која владају поезијом и која је диференцирају наспрам других креативних активности.

Сам појам поетике има шире и уже значење. У ширем значењу, овај појам подудар се са појмом теорије књижевности, а у ужем значењу односи се на једну од области теоријске поетике. Поетика схваћена као област теорије књижевности бави се изучавањем специфичности књижевних родова и врста, токова и праваца, стилова и метода, „истражује законе унутрашње повезаности и узајамног односа различитих нивоа уметничке целине“ (Гаспаров 2000: 91). У зависности од аспекта и обима појма који ће бити центар истраживања, може се говорити о поетици одређеног књижевног правца, одређене књижевне врсте, поетици стваралаштва одређеног писца у целини или само једног његовог дела. Пошто се сва изражајна средства у књижевности свде на језик, Гаспаров износи могућност одређења поетике као науке о уметничкој употреби језичких средстава. Термин поетика у ужем значењу (Б. Јархо) подудар се са термином „топика“, односно тематика (по Томашевском). Она се бави проучавањем сликовног склада књижевног дела, кога чине следећи елементи: слике (књижевни ликови и предмети), мотиви (радње и поступци) и сижеи (повезане целине радњи).

Поетика је једна од најстаријих дисциплина књижевности, а сам термин потиче из наслова Аристотеловог дела *О песничкој уметности (Ars poetica)* која представља прототип свих наредних поетика. Аристотел је поетику дефинисао свеобухватно. Њен задатак је да се бави самом поезијом и њеним врстама и посебним могућностима сваке од њих, начином на који би заплет требало градити ако песма треба да буде лепа, од колико и којих делова се састоји, и свиме осталим што спада у то испитивање. (пр. Аристотел 2002: 101- 106) Аристотел својом Поетиком жели да унесе ред и систем. На почетку дела најављује своју намеру да следи филозофски метод почевши са првим начелима сходно природи ствари, односно, користећи се дедуктивним методом, којег ће се држати и касније поетике. Уметност дефинише као *mimesis*, као подражавање спољног света. Поезију подводи под одредницу уметности и њену поделу врши на основу према врсти приказаних људи, односно, према њиховим етичким категоријама. У дефиницији јунака трагедије види се још већа зависност о објекту него код јунака поезије.

Зависност од представљеног објекта у складу је са његовом реалистичком теоријом знања. У његовој поетици нема места за функцију креативне имагинације у поезији. Пажња се обраћа на вештину у састављању приче, конструкцији заплета. Задатак песника је да класификује епизоде и заплете, које спадају под извесне опште дефиниције пожељне као састојци трагедије, те се „песнички таленат изједначава са могућностима класификације“ (Орси 2000: 162). Квалитет текста огледа се и у ефекту који ће произвести на осећањима аудиторијума, те је песникова активност одређена споља, изазивањем осећаја катарзе. Аристотел своје схватање помера са описног или филозофског исказа до прескриптивне и регулативне поетике. Сукоб између исказа шта поезија јесте и шта би она требало да буде довешће, касније, до стварања два различита типа критика – класичну, која суди сходно законима прескриптивне поетике, и романтичку или естетичку, која вреднује естетички квалитет.

Аристотелови следбеници настављају да негују и умножавају правила прескриптивне поетике. Хорације тако поставља још ужа правила драме, истиче склад као битан део песничког умећа (склад у композицији, у грађењу ликова, у

песничком језику). Тражи од песника да читаоца одмах, без много припреме, уведе у средиште радње. Доноси значајан преокрет по питању песничког језика јер за песника захтева слободу у стварању својственог песничког речника. Међутим, заступа правило да одређене песничке врсте мора да се служе само одређеним стиховима, те тако његова поетика добија обриси нормативне поетике, поетике која наглашава правила и норме којих се сваки песник треба придржавати уколико жели да му дело буде вредно. После антике поетика добија нормативни значај који ће се задржати све до друге половине XVIII века.

Успон естетике као филозофске науке деловао је на успостављање и преовладавање теоријског и објективног третирања поетике, а не прескриптивног. Лесинг ће признати значај песничког генија и његова стваралачка права, али геније у себи интуитивно носи сва правила књижевног стварања, која на оригиналан начин уноси у дело. Са појавом романтизма на књижевноисторијској сцени долази до потпуног раскида са нормативном поетиком. Шлегел ће поезију дефинисати као „прогресивну универзалну поезију“ која ће у себи синкретизовати поезију, филозофију, друштвени живот. Песник бива схваћен као гениј, као највиши тип човека који се много издиже изнад обичног човека, а књижевност постаје највиша и најплеменитија људска делатност.

У поетици реализма уочава се повратак на Аристотелово схватање књижевности као *mimesis*, књижевности која жели приказати ствари какве јесу. Појам истине потпуно се удаљава од свих облика фантастичног, те књижевно дело треба постати нека врста хронике. Са појавом симболизма, уметности се враћа свој претходни трон. Она је једина вредност живота и уметност постоји зарад уметности. Пол Верлен своју поетику пише у облику лирске песме. Он се бори против интелектуализма у лирици. Сва књижевност делује снагом симбола, а пажња се посвећује необичности и музикалности песничког језика.

Почетак XX века у књижевности обележиле су поетике футуризма, експресионизма и надреализма које су своја поетска начела објављивале у манифестима. Све ове поетике одликују се „социјалном борбеношћу на овај или онај начин“ (Шкроб 2000: 219), а у стилу одбацују логику повезаности и граматичку

коректност као предуслов песничког изражавања. Психолошка Фројдова истраживања и откриће несвесног као значајног конституента човековог душевног живота значајно се одразило на надреализам. Одбацујући све старе песничке патетичности, желе новим језиком створити и нову осећајност. Песнички језик постаје херметичан, непробојан, загонетан, а у епска и драмска фабула одликују се нелогичношћу, неповезаношћу и скоковитошћу. Логичка неповезаност у лирској песми постиже се необичним везивањем разнородне метафоричности. Поезија напушта своју музикалност, најчешће риму, приближавајући се на тај начин прози, која такође тежи логичкој неповезаности и загонетности. Шкроб истиче да се „непрорачунљивост, неочекивани и немотивирани обрти, изобличавање устаљених родова умјетности, једном ријечју ирационализам у појавном облику књижевности све се јаче очитује што се више приближавамо средини XX века.“ (Шкроб 2000: 220) Флакер ће поетику авангардних праваца назвати и поетиком оспоравања.

Од Аристотела до XX века предмет поетике био је проучавање стваралачке функције песничког језика проучаване на великом корпусу књижевних дела да би у XX веку дошло до „проширивања“ појма поетике. Средином 60-их година прошлог века међу теоретичарима књижевности нагло је завладало занимање за поетику и питања којима се она бави. Акценат се не ставља само на поетику као такву, већ и на поетике појединих књижевних школа, праваца, али и самих писаца. Цветан Тодоров, познати књижевни теоретичар овог периода, сматра да појам поетике може да значи:

„1) У текућем смислу, скуп књижевних правила и прописа које доноси појединац или књижевна школа, нпр. „класична поетика;

2) у терминологији књижевне критике, избор композиционих, тематских и стилских поступака карактеристичних за неког писца, нпр. поетика Достојевског;

3) у модерном смислу, унутрашњу теорију књижевности, тј. такву теорију која посматра књижевну чињеницу као посебан начин говора, а не као резултат социјалних, психолошких или историјских доминанти.“ (Тодоров 1986)

Тодоров ће у својој студији *Поетика* изложити своја схватања о поетици као самосталној дисциплини, одредити предмет и метод поетике, главне проблеме којима се бави и границе између поетике и историје књижевности, као и поетике и естетике. Поетика је наука о књижевности која се истовремено супротставља тумачењу појединих дела и другим наукама, попут психологије и социологије, на тај начин што уводи саму књижевност као предмет сазнавања. (пр. Тодоров 1986: 81) Задатак поетике је сазнавање општих закона који управљају стварањем сваког дела, који постоје у самој књижевности. Она истовремено представља и апстрактан, и унутрашњи приступ књижевности. Њен предмет проучавања су специфично књижевне стране књижевности, оне стране које су само њој иманентне.

„Предмет поетике није само књижевно дело: она испитује својства оне особене врсте дискурса коју представља књижевни дискурс. Свако дело тада се посматра само као испољавање једне много општије апстрактне структуре, чије је оно само једно могућно остварење. Из овога произилази да је ова наука заокупљена не више постојећом књижевношћу или, другачије речено, оним апстрактним својством које књижевну чињеницу чини особеном – *литерарношћу*.“ (Тодоров 1986: 11)

Циљ проучавања није више у образлагању резимеа конкретног дела, већ у стварању теорије о структури и функционисању књижевног дела. Та теорија би представљала преглед књижевних могућности у коме би се постојећа књижевна дела појављивала као посебне остварене могућности. На тај начин дело ће бити пројижцирано у нешто друго, али то друго је структура књижевног дискурса, а не нека структура друге врсте. Поетика не проучава одређени фрагмент дела, него „апстрактне структуре које назива „описивање“, или „радња“, или „приповедање“ (Тодоров 1986: 15). Ове апстрактне структуре поетика не уклапа у појединачно дело, него у књижевни дискурс. Такође, саставни део поетике је и проучавање променљивости књижевности.

Са развојем поетике као посебне дисциплине, многи теоретичари, служећи се различитим критеријумима, понудиће различите типологије теорије поетике.

Ејбрамс ће своју типологију засновати на критеријуму елемената књижевног процеса (аутор, читалац, дело и универзум). Он теорије поезике дели на:

1. миметичке, које се баве односом дела и универзума,
2. прагматичке, које проучавају однос дела и читаоца (карактеристичне за књижевност XVII и XVIII века),
3. експресивне, у којима се акценат ставља на аутора (карактеристичне за романтизам)и
4. објективне, које проучавају само дело као такво (јављају се од симболизма)

Гловински и Славински служе се критеријумом начина приступа материји, те поезику деле на описну и историјску поезику. Описна се бави структуралним својствима књижевног дела. Његовим саставним деловима, типологијом књижевних облика, али занемарује се проблем њиховог формирања и развоја. Она је најраније развијена, још од античких времена и увек се манифестовала повезана са елементима нормативности. Описна поезика садржи у себи и нормативну поезику. Историјска поезика одриче се типологије и систематског описа књижевних форми и у први план ставља проблем трансформације и развоја књижевних форми. Својим методама истраживања приближава се историји књижевности. Истичу да је данас поезика методолошки диференцирана, па ће издвојити следеће поезике:

- а) Генеративну - користи се структуралном методом анализе дела,
- б) Историјску – представљаскуп интересубјективних правила књижевног стваралашта које је карактеристично за одређени књижевноисторијски период. Испољава се на два начина: у самом књижевном стваралаштву, у начелима и правилима којима подлеже (иманентна поезика) и у упутствима и теоријским разматрањима како треба стварати и шта одређује суштину књижевности (формулисана поезика)
- в)Иманентну – скуп правила и норми који организује књижевни исказ или комплет у извесном смислу једнородних својстава. У овом случају говори се о поезици појединих дела, стваралаштва датог писца, књижевне групе или правца

г) Лингвистичку поетику – темељи се на лингвистичким теоријама. Савремени вид ове поетике повезује се са структурализмом и руским формализмом

д) Нормативну поетику – поред формулисања правила садржала је и теоријски опис дела. У најширем смислу односи се на скуп упутстава које остварују представници датог књижевног правца, а у ужем смисли подразумева трактате од античких времена до просветитељства.

ђ) Формулисану поетику – скуп правила и норми који организују књижевни исказ изложен у виду трактата, публицистичког чланка, есеја. Она је документ о књижевној свести, која сведочи о томе како своје стваралаштво схвата одређени писац, књижевни покрет и правац. (пр. Гловински/Славински 2000: 170-177)

Гаспаров, руски теоретичар и филолог, разликује три врсте поетике – општу, посебну и историјску поетику. Општу и историјску поетику смо већ дефинисали анализирајући поетичке поделе других теоретичара књижевности. Остаје нам да дефинишемо само посебну поетику. Она се бави описивањем дела са свих становишта опште поетике (фоника и ритмика, стилистика, сликовни склад дела – књижевни ликови и предмети, мотиви, сижеи, тематика). Као главни проблем посебне поетике истиче композицију као узајамну повезаност свих естетски значајних елемената дела у њиховој функционалној повезаности са уметничком целином. На основу изучавања књижевности XIX и XX века у посебној поетици истичу се три кључна појма: слика света, слика аутора и тачка гледишта као узајамно деловање претходна два појма. Основе посебне или микропоетике су описи појединих дела, али и група дела (један циклус, један аутор, жанр, књижевни правац, историјски период).

Новица Петковић на научном скупу „Поетика српске књижевности“ одржаном 1986. године у организацији Института за уметност и књижевност говори о проблему многоструке умножености значења појма поетике који доводи до тога да нисмо сигурни шта се њоме заправо означава. Под појмом поетике мисли се и на теоријске, које се везују за научну дисциплину, и на иманенте, које се везују за њен предмет. Залаже се за издвајање иманентне поетике као засебног предмета сталних истраживања. Међутим, због повезивања иманентне поетике са иманентним

приступом делу, који искључује улогу аутора и читаоца, он предлаже уместо назива иманентна назив имплицитна поетика. Овим називом одређује се њено постојање унутар књижевности, у текстовима које сматрамо књижевним, а не научним. Имплицитну поетику ће дефинисати као „скуп свих препознатљивих и издвојивих средстава и поступака помоћу којих се књижевни текст организује као књижевни, а не некњижевни текст.“ (Петковић 2000: 136) Престанак важења нормативне поетике доводи до све чешће потребе писаца да у својим текстовима сами дају разјашњења сопствених, засебних поетика што не треба поистоветити са имплицитном поетиком. Експлицитна описивања сопствене поетике у књижевним текстовима понекад се налазе „у доста сложеним односима са имплицитном поетиком“ (Петковић 2000: 130) што Петковић види као још један од разлога за одвајање теоријске и имплицитне поетике. Приликом проучавања имплицитне поетике узима се у обзир како ауторска, тако и читалачка, односно, прималачка позиција јер је књижевност „облик комуникације функционално везан за модел културе“ (Башчаревић 2015: 126). Обе позиције су функционално интегрисане у сам књижевни текст.

1.2. Преднаучно схватање и тумачење сна

Пре него што пређемо на научно дефинисање појмова сна и несвесног као и на психолошке теорије тумачења снова (Фројда, Јунга, Адлера, Сондија, Лакана) обратићемо пажњу и на преднаучно схватање и тумачење сна јер нам она указују колико је велики значај који је сан имао за појединца и за колектив.

На основу историјских, антрополошких и библијских извора сазнајемо да је феномен сна од давнина интригирао људе. Примитивне културе су снове схватале извором сазнања, те је стога сан имао важну улогу у њиховим животима. Они су разликовали истините снове од празних, варљивих. Први снови су драгоцени и послати су човеку да би га опоменули или да би му предочили будућност. Други су празни и ништавни и имају за циљ да заварају човека или да га гурну у пропаст. По

речима Роже Кајао, снови су „двојако заокупљали човекову пажњу, по питању њиховог значења, као и по питању њиховог односа према реалности. Оно што примитиван човек у сну види за њега је истина јер је за примитивну свест видљиви и невидљиви свет једно“. (Леви-Брил 1922: 10) Човек такође сан схвата као прелазак спавача у неки други свет. Стари физиолог Бурдах истиче да се никада не понавља дневни живот у сну јер сан тежи да га се ослободи. На ово мишљење надовезаће се, много касније, Фихте када буде говорио о сновима допуњавања које ће назвати тајним благодетима природе душе која се сама лечи, али и Јунг када буде говорио о процесу индивидуације. Персијски тумач снова, Артабан указује на то да снови најчешће садрже оно што човек мисли и на јави.

За многа примитивна племена сан поседује обележја божанства. Ово се посебно односи на „велике“ снове које сањају врачеве и поглавице и у којима се види извор сазнања. Они се не схватају дословно, на нивоу објекта, већ се тумаче. Тумачење снова било је веома развијено у Египту, те су постојале школе професионалних тумача снова. Политика и снови су у овој држави били у веома присном односу. Египћани су веровали да се божанске поруке преносе кроз сан. Поред Египћана, снови су били веома значајни и у древној Кини и античкој Грчкој, где је постојао и обичај „лечења сном“. Болесници су молили бога Асклепија да им подари сан у коме ће видети лек неопходан за излечење. Према Макробију и Артемидору, снови се деле на две класе:

„На једну утиче само садашњост (прошлост) и она нема значаја за будућност. Друга група снова је профетска и у њу спадају: 1. Директно предсказивање које човек има у сну, 2) прорицање предстојећег догађаја, симболичан сан коме је потребно тумачење.“ (пр. Фројд 1979: 7)

Фројд истиче да је преднаучно схатања сна било у потпуној сагласности са њиховим погледом на свет. Од значаја за схватање сна био је и главни утисак који сан оставља на сневача када се пробуди. У уважавању доживљавања снова од стране многих филозофских школа, Фројд уочава траг сећања на божанство сна које је у старом веку било неоспорно.

Преднаучно истраживање тумачења снова указало је колико је човек у тим временима одговорније и озбиљније прилазио проблему сна, за разлику од савременог човека који се отуђује од свог несвесног, а као последица тога настају осећања отуђености и усамљености савременог човека. (пр. Настовић 2001: 29)

1.3. Сан и психологија

Сан постаје предмет проучавања психологије тек са Фројдовим проучавањима и тумачењима снова као и откривања могућности психоаналитичког лечења неуроza. Научно тумачење сна почело је објављивањем његове студије *Тумачење снова* 1900.године и *Психопатологијом свакодневног живота* 1904.године. Сан постаје пуноважан психички феномен који се дефинише као испуњење жеље. Фројдова психоанализа открива да снови имају своје порекло у несвесном исто као и омашке и неуротски симптоми. Истиче да су снови „краљевски пут у несвесно“, из кога прибављамо информације. Он открива и методу научног тумачења снова коју назива методом слободних асоцијација. Његов ученик, Јунг ће се нешто касније разићи од њега због различитог сагледавања појма несвесног и развити сопствене технике тумачења снова и тиме започети развој аналитичке психологије. И Фројд, и Јунг су тумачење снова схватили као један креативни акт који захтева интуицију и маштовитост тумача. Њихова проучавања снова постала су основ за сва даља психолошка истраживања током XX века.

1.3.1. Фројд и индивидуално несвесно

Научно тумачење снова почиње почетком XX века са Фројдовим психолошким истраживањима сна и открићем индивидуално несвесног. Са појавом његове студије *Тумачење снова* (1900. год) почиње ера модерног, научног тумачења

сна. Фројд полази од претпоставке да је сан „резултат душевне делатности“ (Фројд 1979: 52). Приликом схватања елемената сна он полази од тога да „то није оно право; да је тек замена за нешто друго, непознато сањачу, слично намјери код омашке; да је замјена за нешто, о чему код сањача постоји знање, али му је неприступачно“ (Фројд 1979: 120). За ово прикривено, непознато, неприступачно сневачу Фројд ће употребити назив несвесно. Његова техника тумачења сна заснива се на методи слободних асоцијација, односно, помоћу слободних асоцијација везаних уз „непознате“ елементе сна допушта се појављивање заменских творевина, на основу којих откривамо оно што је прикривено у сну. Уколико би се овакво схватање појединачног елемента пренело на целокупан сан, долази се до закључка да је сан у целини „измијењена замјена за нешто друго, несвјесно, те да је задаћа тумачења сна – пронаћи то несвјесно“ (Фројд 1979: 121). Фројд напомиње да при тумачењу сна треба имати у виду три важна правила, која треба следити, а то су:

- Не водити бригу о ономе што нам се чини да сан говори
- За сваки елемент сна се побуђују заменске асоцијације, али се о њима не размишља
- Причека се да оно несвесно избије само од себе.

Задатак тумачења сна је да оно несвесно из сна учинимо свесним.

Фројд уочава да у сну постоје два слоја – манифестни и латентни. Манифестни сан је сан кога се сећамо након буђења и он представља текст сна, а оно прикривено, несвесно, до кога требамо доћи следећи слободне асоцијације су латентне мисли сна. Манифестни елементи сна су саставни елементи латентних мисли, али само један њихов мали део. Они су као одломци, наговештаји, који су из једне велике психичке творевине у несвесним мислима сна продрли у манифестни слој сна. Овакав однос несвесних мисли сна и манифестних елемената Фројд ће описати као „скраћивање на телеграфски начин“ (Фројд 1979: 128). Манифестни сан најчешће се састоји од визуелних слика, а ређе од мисли и речи, те се ове слике у манифестном слоју јављају као замена за велики низ апстрактних, латентних мисли, а све у циљу прикривања.

Оно што нам се у неком сну чини нелогично и неразумљиво је оно што Фројд назива искривљењем сна, а настаје као дело рада сна, односно, као последица цензуре сна. Постоје два типа изражавања цензуре сна и то као:

- 1) празнине у сну, слабо и нејасно присећање
- 2) околишања, наговештаји на месту оног правог.

Кроз цензурисане и искривљене жеље у сну заправо се изражава један огроман и безобзиран човеков егоизам. У сваком сну властито Ја избија напред, игра главну улогу и онда када се скрива у манифестном садржају сна. Разлог овог „sacro egoismo“ Фројд види у повезаности са жељом за спавањем као бежањем, повлачењем од читавог спољашњег света. Властито Ја у сну ослобађа се етичких окова и сагласно је са захтевима сексуалних тежњи. Тежња за ужитком, односно, либидо одабира своје објекте, најрадије забрањене, инцестуозне.

При истраживању односа између елемената сна њиховог правог значења Фројд разликује четири врсте односа – оне које су део целине, оне које су наговештаји, оне које као да су обликовања слика и оне које имају симболички однос¹. Суштина повезивања елемената сна са одређеним симболом је у поређењу, али не неком произвољном, већ по одређеним законитостима, за које се не може тачно рећи у чему се састоје. Проблеми настају у томе што неће све, са чим можемо упоредити неки предмет или доживљај, бити и симбол за то у сну, затим у томе што сан симболизира само одређене елементе латентних мисли, као и то што се појам симбола не може јасно ограничити, већ се често расплињава приближавајући се и сам наговештају. Фројд истиче да огромну већину симбола у сновима чине сексуални симболи, али да за њих има веома мало забележених садржаја, а симбола везаних за њих невероватно много. Тумачење снова ослоњено на познавање симбола није посебна техника тумачења сна, већ само допуна асоцијативне технике.

¹ Фројд напомиње да симболику у сновима уопште није открила психоанализа, већ да је „проналазач“ симболике сна немачки филозоф К. А. Шернер (1861).

Претварање латентног сна у манифестни назива се радом сна, док је тумачење сна процес који се креће у обрнутом смеру. На тај начин рад на тумачењу снова поништава процес рада снова. Учинак рада снова огледа се у процесима који се одвијају у грађи латентних мисли снова као што су згушњавање, помицање или претварања мисли у слике. Под згушњавањем сна подразумева се чињеница да манифестни сан има мање садржаја него латентни, да је тај садржај згуснут. Манифестни сан је нека врста превода латентних мисли сна. Фројд истиче да је овај процес скоро увек присутан и да се он одвија тако што се у манифестном сну изоставе одређени латентни елементи, или се од неколико склопова латентних мисли у манифестни сан преведе само један одломак, или се латентни елементи, који имају нешто заједничко, збијају и стапају у једну јединицу. Други учинак рада снова је помицање и он је последица цензуре сна. Процес помицања функционише тако што се неки латентни елемент замењује, не својим саставним делом, већ нечим удаљеним, односно, наговештајем или помицањем средишта сна тако што се психички нагласак помера са једног важног на неки други неважни елемент. Трећи учинак рада сна, претварање мисли у слике психолошки је најзанимљивији по Фројдовим речима. Иначе, у неким случајевима се овај процес не одвија, па се латентне мисли појављују у манифестном сну као мисли или као знање. Фројд напомиње да слике нису једини облик у који се мисли могу претворити. Потешкоће које настају при овом учинку рада сна огледају се у превођењу латентних мисли у „сликовно писмо“.

Велики проблем при тумачењу снова Фројду су задавали симболи у сну јер је он њих схватао као знаке, који увек имају само једно значење.

1.3.2. Јунг – индивидуално и колективно несвесно

Поред појма индивидуалног несвесног, Јунг у психологију уводи и појам колективно несвесног (*Преображаји и симболи либида* 1912.године и *Психологија несвесних прицеса* 1917. године). Анализирајући снове, Јунг наилази на

репродуковање фантазија које нису више повезане са личним реминисценцијама, већ представљају манифестацију дубљих слојева несвесног, у којем „дремају опште људске, исконске слике“ (Јунг 1984: 70). Ове слике односно мотиве назваће архетиповима. Тако у сваком појединцу, поред личних реминисценција, постоје и велике „исконске²“ слике, односно „наслеђене могућности човековог представљања, онако како је било одвајкада“ (Јунг 1984: 69). Овим наслеђивањем објашњава се феномен да се одређени материјали и мотиви понављају у истом или сличном облику на целој планети. Када се у сновима почну репродуковати фантазије које нису засноване на личним реминисценцијама, онда је реч о манифестацијама дубљих слојева несвесног у који су смештене исконске слике, које ће Јунг назвати архетиповима. Несвесно се, према томе састоји, од два дела па треба разликовати лично од надличног, колективног несвесног.

Лично несвесно садржи изгубљена осећања, потиснуте представе, чулне перцепције које су недовољно јаке да дођу до свести и садржаје који још нису сазрели да дођу до свесног. Лично несвесно представља субјективно-психичко, а колективно несвесно објективно-психичко.

Он колективно несвесно дефинише као „снажну духовну масу људског развитка, поново рођену у свакој индивидуално можданој структури“, као „талог искуства, а истовремено и као аргіоте истог, слике света, које су се формирале у току еона“ (Јунг 1990: 115). Садржаји колективно несвесног су „архетипови, који чине њихове структуралне елементе, присутне у свакој индивидуи, тако да њихова сума значи суму свих потенцијалних могућности људске психе“ (Настовић 2000 : 343). У колективном несвесном налазимо исконске слике као најстарије и најопштије облике представљања човечанства. „Архетип је и нека врста спремности да се увек изнова, репродукују исте или сличне митске представе“ (Јунг 1984: 74). Они су и осећај, и мисао; али њихова садржина је двојака – могу бити оно најузвишеније и најлепше, али садрже и сва недела и гадости за које је човечанство спремно. Архетипови се понашају као аутономни енергетски центри. Захваљујући томе они имају веома

² Јунг овај термин преузима од Јакоба Буркхарта

снажно, фасцинантно дејство на свест, те стога могу знатно утицати на субјекат. Човек се не сме идентификовати са разумом јер он не може и никада неће бити у потпуности разуман. Ирационално се не може и не сме искоренити јер је неопходно човеку. Јунг истиче да богови³ не смеју умрети. Наглашавање и истицање само једне стране доводи до нарушавања равнотеже и до једностраности.

Човеково одрастање и сазревање Јунг ће упоредити са сунчевим кретањем, са успоном сунца и његовим заласком. Задатак код младог човека је одстранити све препреке које онемогућавају ширење и успон, а код старијег потпомагати све оно што подстиче силазак. Истиче да су и преподне и поподне човековог живота богати смислом само са разликом у намери и смислу живота.

1.3.2.2. Јунгова метода тумачења снова

Јунг ће разликовати тумачење снова на ниву субјекта и на нивоу објекта. Свако тумачење при коме се изрази сна идентификују са реалним објектима назвао је тумачењем на нивоу објекта. Оно је аналитичко јер се садржај сна разлаже у реминисцентне комплексе који се односе на спољашњу ситуацију. Насупрот овоме, тумачење на нивоу субјекта све садржаје снова доводи у везу са сневачем и оно је синтетичко јер оно све реминисцентне комплексе одваја од спољашњих повода и схвата као тенденције, као делове субјекта које треба придружити субјекту. За разумевање језика снова потребно је успоставити паралеле са примитивном и историјском симболиком јер снови потичу из несвесног, које „садржи резидуалне функционе могућности свих претходних епоха.“ (Јунг 1984: 92) Када се у сновима појаве нпр. чаробњак или демон, онда они представљају својства која нису људска и лична већ митолошка. Ове митолошке фигуре израз су оних нељудских, непознатих осећања која су почела владати сневачем. Ове фигуре знак су да се у

³Под појмом Бога мисли на архетип Бога.

сновима пројектује садржаји колективно несвесног. Фигура ђавола је једна од варијаната архетипа Сенке⁴. Природа снова је најчешће компензаторна како би се успоставила равнотежа. Архетипске слике јављају се у сновима најчешће када је индивидуа на некој животној прекретници са намером да понуде смернице за решење проблема. Овакви снови имају трансцедентску функцију јер доводе до откривања суштинског човека. Смисао и циљ индивидуације је „успостављање и развијање првобитне потенцијалне целине“ (Јунг 1984: 118). Символи које за ово користи несвесно су по правилу кружни или четворострани. Несвесно стално ствара комбинације које имају профетски карактер.

Несвесно као целокупност свих архетипова, као талог целокупног човековог доживљавања све до древних почетака, јесте „живи и приправносни систем који невидљивим и стога утицајним путем одређује индивидуални живот“ (Јунг 1997, *Динамика несвесног*). Он ће архетипове поделити на: архетип по себи, онај који је потенцијално присутан у свакој психичкој структури и на манифестни архетип, који се испољава и форми архетипских представа, идеја, процеса. Архетипови се могу манифестовати у форми митова, бајки, легенди, снова, халуцинација, суманутих идеја, али и великих уметничких и научних дела. Сви наведени психички продукти представљају пројекцију архетипских садржаја, који сачињавају типичне наслеђене форме опажања и схватања читавог човечанства. Несумњиви знак да су ониричке слике знак колективног несвесног је космичност – временска и просторна бесконачност, велика брзина, распострањеност кретања, лунарна, соларна аналогија, битне телесне измене пропорција. Јасно коришћење митолошких и религијских мотива у сну знак је да је реч о колективном несвесном.

Јунг ће снове класификовати на: трауматске или реактивне, телепатске или екстрасензорне и пророчанске или прекогнитивне снове.

⁴Архетип Сенке односи се на деструктивне снаге колективно несвесног

1.3.2.3. Компензаторна улога сна

Јунгова психологија обухвата целокупног човека у свим његовим аспектима. Психичком се придаје потпуна реалност јер ништа није мање реално од телесног. Манифестни садржај сна за Јунга није никаква фасада, већ јасно дефинисана порука несвесног, која казује увек оно што мисли без обзира на неугодност или неприхватљивост тих мисли свесном делу личности. Сан нема намеру да обмањује, већ жели да нешто изрази на најбољи могући начин. Истинска тајна се никад не скрива, него само говори скривеним језиком, истиче Јунг. Сан има компензаторну улогу. Он компензује недостатке личности сневача и опомиње га на опасност. О компензацији у сновима се може говорити на личном и на архетипском нивоу. Када говоримо о компензацији на личном нивоу, онда се она тиче још непознатих личних мотива који се јављају у сновима или су то значења дневних ситуација које је сневач превидео. Компензација на архетипском нивоу односи се на колективне проблеме, који стављају у покрет колективно несвесно јер им је потребна колективна, а не лична компензација. Јунг уводи и једну нову методу у тумачење снова – методу амплификације, која се заснива на томе да се елемент једног сна расветли тражењем паралела у митовима, бајкама и легендама.

1.3.2.4. Процес индивидуације

Сам појам индивидуације Јунг ће дефинисати као самоостварење или самоиспуњење. Индивидуација значи „постати појединачно биће ... постати своја Сопственост“ (Јунг 1984: 189). Сврха индивидуације је ослобађање Сопствености из окриља Персоне, али и сугестивне моћи несвесних слика. Промене које нас наводе на пут индивидуације су из субјективних разлога и на њих спољашње околности не могу утицати. Несвесни процеси су у компензаторном односу према свести. Свесно и несвесно нису у супротности, већ би требало да се допуњују до њиховог уцеловљавања, до Сопствености. Она је надређена величина свесном Ја јер Сопство

у себи обједињује и свесну и несвесну психу. Процеси колективног несвесног баве се не само личним односима појединца са породицом, већ и колективним односима. Значај несвесног за реални живот треба да буде подједнак као и значај свести. Човек постаје целовит, потпун, плодан и срећан тек када су свесно и несвесно у равнотежи и када употпуњују једно друго, односно, када је процес индивидуације завршен.

Јунг упозорава да је модеран начин живота довео је до искорењивања појединих архетипских вредности, што је довело до „заstraшујућег сиромаштва симбола“ (Јунг 1977: 203). Како свесни садржаји могу ишчезнути у несвесно, тако и нови садржаји, који нису били свесни, могу потицати из несвесног, и то су управо архетипски садржаји.

1.3.3. Сонди и фамилијарно несвесно

Сонди, мађарски психијатар, у психоанализу уводи и појам фамилијарно несвесног 1937. године, а који је требало да буде мост између индивидуалног и колективног несвесног. Његова „шикзал-анализа“ заснива се на анализи фамилијарног несвесног, односно, анализи предака који у нама и даље живе у форми латентних рецесивних гена и несвесно детерминишу наше животне изборе и управљају нашом судбином. Генотропско деловање латентних рецесивних гена представља делујућу снагу која узајамно привлачи две особе са истим или сличним рецесивним генима, које Сонди означава као генске, а не крвне, сроднике. Он ће говорити о пет основних облика генотрописама:

- либидо-тропизам – манифестује се у избору животног партнера
- социо-тропизам – односи се на избор пријатеља
- оперо-тропизам - односи се на избор професије
- морбо-тропизам – манифестује се у избору врсте болести

- танато-тропизам – манифестује се у избору врсте смрти.

1.3.4. Жак Лакан и повратак Фројду

Француски психоаналитичар, Жак Лакан својом теоријом донеће нам поновни повратак Фројду средином XX века. По његовим речима, фројдовска ствар није више само Фројдова, већ је и наша онолико колико је и његова. (Јевремовић 2000: 36) У суочавање са самим Фројдом и са могућностима његовог текста кренуо је, не због упознавања Фројда, већ због жеље да упозна себе. Бављење психоанализом пореди са интерпретативним радом на тумачењу текста. У оба случаја бавимо се причом и крећемо се у зони преплитања симболике и фикције, реалности и фантазма. По Лакану, и књижевност и психоанализа су читања, изналажења могућег смисла/смислова из неке структуре значења. Сваки текст је и криптограм и Wunderblock⁵. Он нам истовремено и даје нешто и ускраћује, нешто је и присутно, и одсутно. У оба случаја постоји могућност потенцијалног отклона ка самој ствари, ка читању ненаписаног, односно ка Θεός. Заједнички именитељ психоанализе и уметности биће ћутање – белина сећања, белина папира, немост. Ова немост, иако је по природи ствари немогућа, треба се попунити, премостити, и то нарацијом, говором око или преко рупе⁶, говором који кокетира са самом ствари. Сваки дискурс, свака теорија, Платонов логос, колико год да је речит, пред самим собом бива немушт, недоречен, увек негде изневерава истину, односно, саму ствар. Несвесно субјекта одговарало би несвесном, неизреченом текста, дискурса. Сваки дискурс се реферира спрам нечега, спрам празног места, спрам Θεός. Међутим, пошто је то Θεός недостижно, преостају нам речи, мреже означитеља, али сваки означитељ нас води другом означитељу и тако нам измиче Θεός, изневерава се. Истина субјекта је у несвесном, али несвесно измиче контроли дискурзивног Ја, те тако дискурзивно Ја не може допрети до истине. (пр. Јевремовић 2000: 45-58)

⁵Асоцијација на Фројдов текст *Notiz über Wunderblock (1925)*

⁶Лаканова реч. Означава меру тензије између субјектовог дискурса и саме ствари, између бића које говори и оног за то биће утемељујућег

1.4. Хоризонти синтагме „поетика снова“

Сам процес настанка књижевног дела, као и процес тумачења сна, креативан је, те се сневање може схватити као једна врста уметничког процеса. Све наведене психолошке теорије од Фројда до Лакана несвесно виде као нешто што је текстуализовано, дискурзивно. Сан тако постаје текст, дискурс исткан заборављеним прајезиком који комуницира са свешћу путем симбола, архетипова. Да би се комуникација између свесног и несвесног могла одвијати, да би до свести доспела порука несвесног, неопходно је језик несвесног превести, прекодирати, протумачити на језик свесног. Сан као ткање⁷ психе, као текст осликан језиком несвесног, има своју структуру, има своју слојевитост – латентни, површински и дубински слој, поседује симболичку раван, а самим тим и своју вишезначност. Он представља једну врсту потпуне реалности и гради сопствену слику света, света несвесног. Сви књижевни снови и сањарења, као и онирички свет књижевног дела творе генеративну матрицу снова која самостално функционише унутар самог дела као својеврстан метатекст. То нам указује да у књижевном делу постоји још један сегмент поетског текста кога би требало проучити. Сама могућност текстуализованости сна, која има све одлике књижевног текста, указује на могућност истраживања и проучавања поетике сна.

Хоризонт синтагме „поетика снова“ обухватао би проучавање сна као посебне онтолошке метатекстуалне равни, затим све слике, предмете и елементе структуре ониричког текста, наратолошке одлике, одлике поетског језика. Пошто сан у себи садржи елементе фантастике, задатак ове поетике би био и да анализира елементе фантастике, али и однос сна и реалности, однос фантастичког и реалног света, као и њихове међусобне укрштаје јер је реални свет књижевног текста у својој суштини фикцијски. Задатак ове поетике био би и херменеутичко тумачење текста,

⁷Текстура као аналогија тексту

проучавање слојевитости самог текста, као и откривање истине текста. Поетика снова обухватала би и хоризонте значења снова како на личном, тако и на архетипском, односно, колективном нивоу. Требало би описати „логику“ ониричког, анализирати одлике ониричког метатекста, а затим га синтетизовати са сликом света јаве како би се конституисала целовита, јединствена слика света тог времена јер, тек када се несвесно и свесно „помире“ и када једно друго употпуњавају, тада човек може бити целовито биће.

1.5. Сан и књижевност

1.5.1. Позиција сна у књижевности XX века

Сан је у књижевности све до XX века био маргинализован у смислу да је био потиснут од стране света јаве, који је био виђен као једина реалност. Инкорпориран у структуру књижевног дела задржавао је своју основну, профетску функцију. Снови се повезују са психологијом књижевног лика, те се кроз садржаје сна лика врши карактеризација лика тако што снови допуњавају и коригују његове свесне ставове. Он има значајну улогу у структури дела јер осветљава из другог угла догађаје пре сна, али може утицати и на догађаје после сна. Сан је имао улогу и носиоца фантастике у књижевном делу. Значајна открића на пољу психологије и филозофије, преврат у мишљењу западне метафизике утицаће и на однос сна и јаве, али и превредновања статуса сна као позиције маргине.

1.5.2. Логоцентрична структура знака и сан

За историју метафизике све до Хајдегера карактеристичан је појам логоцентризма као етноцентризма. Логосу се приписивало порекло истине. До спознаје се долазило искључиво разумом, а не осећањима или способношћу

имагинације. Декарт све оно што се не може докучити путем логоса, па макар се десило некоме и у будном стању, сматра приказима попут оних који се јављају у сновима. Разлика између снова и јаве је „у томе што моје памћење моје снове никад не повезује са осталим поступцима живота као што то чини с онима који ми се догађају будному“ (Декарт, 1998: 60). У оваквој логоцентричној структури сан остаје на позицији маргине јер место центра припада јави, логосу.

Током XX века откриће несвесног у психологији и њен даљи развој, филозофска учења деконструкције, постструктурализма, а у књижевности појава авангарде и постмодерне доводе до преокрета у начину схватања, не само сна, већ и читавог логоцентричног поимања света.

1.5.3. Откриће несвесног – конституисање маргине

Оно што је појам сна у претходном веку довело у жижу интересовања науке и уметности јесу Фројдова проучавања снова и њихов значај за психоанализу (*Тумачење снова* 1900. год), као и откриће несвесног (*Несвесно* 1915. год). Несвесно постоји као седиште урођених нагона, потиснутих жеља и сећања, постоји изван принципа реалности и не подлеже законитостима логичности, узрочности и времена. Појам несвесног одређен је откривањем знања о потискивању идеја, жеља, сећања, углавном сексуалне или агресивне природе, који из неких разлога нису прихватљиви за его и из тог разлога бивају потиснути. Несвесни процеси никада немају приступ свести, те тако смисао остаје непознат свести сневача. Анализа снова има задатак да одгонетне, открије скривени смисао симбола који креирају сопствену ониричку граматику. Сан је, као и писмо, саздан од знакова и везује се за уписивање трагова у цензурираној форми у сновима. Сан је симболички маскиран јер је тако једино прихватљив свести сневача.

1.5.4. Сан и авангарда

Фројдова открића несвесног и психоаналитичка метода лечења неуроza утицале су на заинтересованост писаца авангарде, поготово надреалиста, за феномен сна. У сновима су пронашли један од начина трагања за необичним изворима поезије. Желећи да раскину са традицијом, окретали су се од стварности ка сну тражећи на подручју маргине изворе поезије, „врховну истину“, вечност и суштину очишћењу од наслага цивилизације. Несвесно и сан се јављају као надоместак свести, јави, наддопуна која треба да испуни празнине које центар не може да употпуни. Писци авангарде залажу се за стварање „нове стварности“ и „нове осећајности“ која ће значити деконструисање појмова логоса, реалности и традиције као дотадашњих повлашћених целина.

Инспирисани Фројдовим методом лечења неуроza помоћу катарзичних исповести, надреалисти се интересују за феномен сна. Једно време су били заокупљени изазивањем снова у будном стању као начином трагања за изворима необичне поезије. Овај период (1923-1925) назван је „епохом снова“ у надреалистичким анализима. Бретон је у коришћењу психоанализе и аутоматском писању видео начин да „језик ослободе утилитарне потребе“ (Де Торе 2000: 227), да се он „осамостали и поврати своју моћ“ (Де Торе 2000: 227). Станислав Винавер у *Манифесту експресионистичке школе* издваја сна као једну од главних преокупација његових следбеника. Овим манифестом се антиципира појава надреализма у српској књижевности. За сан у свом манифесту ће рећи:

„Реалност није у једном предмету... У сну ми сањамо најдиспаратније чежње и везујемо их по једној логици нарочитог стварања... И у таквом сну, ми често имамо најдубље уверење да је све стварно. Стварност је једно убеђење и ништа више за уметника... Реалност и иреалност подједнако су реалне, или подједнако су нереалне, све зависи од уметника“ (Винавер 2006:11)

Сам појам авангарде везује се за борбу против, као и деконструисање, свих до тада „утврђених мерила, начела и оквира“ (Васић Ракочевић 2001: 14). Писци

авангарде залажу се за стварање „нове стварности“ и „нове осећајности“ која ће значити раскид са традицијом, са разумом, логиком, а огледаће се у деперсонализацији уметности, хибридизацији књижевних жанрова, тежњи ка другачијој структури дела (деконструисаној, фрагментизованој, отвореној структури), као и у разарању језика на свим нивоима (разбијање синтаксе, непоштовање правописних правила, поништавање семантике). Раскид са традицијом и логиком учаве се и у окренутости писаца ка несвесном, ка маштању и сновима. Окретање ка несвесном произилази из потребе за откривањем прапочетака. Наиме, њихов циљ је открију „врховну истину“, да пронађу суштину и вечност, а то се може постићи само излазом из историје и „враћањем у првобитно и неискварено“ (Марино 2000: 78). Да би се постигла Флакерова „нулта тачка културе“ (Флакер 2002: 33) неопходно је било очишћење духа од наслага цивилизације.

Потреба за истраживањем несвесног, за истраживањем сна јесте један од начина са се побегне од поражавајуће реалности, па се тако „ја“ повлачи у просторе несвесног како би разрешило конфликт са реалношћу која га окружује. Стога су у књижевности авангарде чести мотиви сна и лудила.

1.5.5. Постмодерна и сан

Постмодерна се надовезује на захтеве авангардних покрета реализујући управо оно што је авангарда захтевала. Лиотар истиче да треба „наставити дело авангардних покрета“ (Лиотар 1985: 30) односно њене експерименталне подухвате, испитивање нових могућности и произвођење плурализма. Задатак постмодерне је да открије и развије плуралитет истина које неће бити повиноване јединству и целини. Она доноси ослобађање од опсесије за јединством и залаже се за плуралитет. Постмодерни плурализам омогућило је разлагање целине јер је „тоталитет као такав постао неупотребљив.“ (Велш 2000: 44) Разлагање, деконструисање целине довело је

до тога да се интерес постмодерне усмери на маргину, на границе, рубове, трвења, на оно што је логосу, разуму непознато, противно, „паралогно“. Сан, визија и екстаза бивају виђени као истински циљеви постмодерне књижевности, истиче Фидлер.

1.5.7. Да ли маргина добија већу „моћ“ у књижевности XX века?

Дерида у опадању угледа говора и инфлацији знака „говор“ види инфлацију знака као таквог. „Говор је угрожен у свом постојању, онеспособљен, одрезан ... ограничен бесконачним означеним које га, како се чинило, убија.“ (Дерида 1976: 13) Језик, односно, говор као инструмент преношења мисли није више у стању да искаже мисао, те унутар опозиције мисао: језик, у којој мисао има повлашћену истанцу, долази до преокрета, тако да језик постаје носилац вредности које су раније припадале логосу као мишљењу. Језик, а самим тим и књижевност, не повинује се више законима логоса што доводи до деконструисања језика на свим нивоима (на нивоу синтаксе, правописа, семантике), хибридизације књижевних жанрова и другачије структуре књижевног дела (фрагментаристичка, отворена структура). Надреалисти имају за циљ да језик ослободе „утилитарне потребе“ (Де Торе 2001: 227) како би га осамосталили и повратили му његову моћ. Језик се проширује из свести у несвесно што има за циљ указивање на ништавило самог причања. Преокрет узрокује упад у несвесно.

Постмодерна доводи у питање читав низ појмова попут центра, хомогености, затворености, аутономије. Пошто је центар сам по себи неодржив, афирмише се маргина, рубови, тако да центар почиње да уступа пред маргинама. Екс-центрично се идентификује са центром за којим жуди, али га и пориче, наводи Хачионова. (Хачион 1996:

Деконструкција логоса као и постмодернистичко афирмисање маргине доводи у жижу интересовања све оно што је било на позицији маргине, језик у односу на писмо, сан у односу на јаву, свесно у односу на несвесно. Поставља се

питање због чега маргина добија толику „моћ“ у књижевности? Маргина представља руб на коме се јасније опажају силе потискивања. Као што све оно што није прихватљиво за свест, бива потиснуто у несвесно, тако све оно што не одговара центру, протерује се на маргину. Она тако постаје огледало тензија система, огледало сукоба центра са онима који га оспоравају. Сан, у коме је испољено несвесно, као маргина јаве, маргина свести указује на тензије психичког живота индивидуе. Моћ центра потврђује себе управо кроз контролу маргине, самим тим маргина постаје опасна јер говори нежељене, неприхватљиве ствари. Маргина као таква, протерана на рубове, границе, може да критикује, да оспорава центар, она говори више о центру него што он може сам о себи.

1.5.7. Сан као „маргина“ јаве

Деконструисањем центриране структуре, средиште више не постоји, оно није више природно, утврђено место, већ „функција, нека врста не-места у коме се одигравају до у недоглед замене знакова.“ (Дерида, 1990: 134) У одсуству средишта проширује се „до у недоглед поље и игра означивања“ (Дерида, 1990: 134) и у тој расутости истовремено се и успостављају ефекти значења и одлажу се, расипају. Преокрет хијерархијског односа унутар бинарних опозиција нема за циљ преокрет вредности, сан не доспева на позицију центра, средишта јер се: „средиште више не може одредити, знак који замењује средиште, који га надомешта ... увек се изнова надовезује као суплемент,“ (Дерида 1990: 149) те се ствара бескрајна игра замена. Циљ деконструкције логоцентричне структуре није у преокрету вредности, већ у стварању нових форми, откривању нових начина мишљења, стратегија читања. Она није деструкција, већ инвенција. Деконструишући оно што у некој традицији говори о смислу, човеку, деконструишући оно што се прихвата као очигледно, она конституише нове форме, начине читања и схватања смисла који је „увек одгођен и расут у различите путање.“ (Велш 2000: 153) Смисао се конституише као „плуралитет путања у којима се крећу смисаони елементи“ (Велш 2000: 153). Сваки

елемент указује на друге, отвара се ка њима и у том кретању разлике садржан је смисао.

Преокрет унутар опозиције сан: јава није довео до тога да сан заузме место центра, средишта јер то и није био циљ. До преокрета долази како би се разумело где су бинарне опозиције блокирале стварање нових разлика, плурализацију света како би се „преместио читав систем који спречава инвенцију.“ (Милић 1997: 74) Дакле, преокрет у опозицији сан: јава доводи до превредновања појмова реалности, истине, времена у књижевним делима, до хибридизације књижевних жанрова и другачије структуре романа.

1.6. Преглед досадашњих истраживања

Најпре ваља истаћи да је истраживање литерарних снова у науци о књижевности делило судбину маргинализације самог сна. Веома мало студија посвећено је овом проблему, и то на плану опште књижевности. Постоје две студије које се баве поетиком снова Достојевског и то су *Поетика снова Достојевског* Миодрага Радовића, објављена 1978. године и *Читање Достојевског и Томаса Мана* Драгана Стојановића, објављена 1983. године. Након деценија заобилажења овог проблема, појављују се три студије Оливере Жижовић 2013. године и то:

- *Снови и индивидуација: Јосиф и његова браћа Томаса Мана*
- *Снови Михаила Булгакова и*
- *Живи лик истине Ф.М. Достојевског: Сан смешног човека.*

Тумачење снова у српској књижевности биће и један од предмета студије Ивана Настовића *Психологија снова и њихово тумачење: тродимензионални приступ сновима* објављеној 2001. године. Поред прегледа психолошких теорија снова, он пажњу посвећује и односу сна и књижевности, као и литерарним сновима Вука Исаковича у *Сеобама* Црњанског, и сновима у Андрићевом роману *Јелена, жена које нема*, као и односу сна и уметничког стваралаштва код Андрића, Десанке

Максимовић и Лазе Костића. У наведеној студији доминантан је психолошки метод анализирања литерарних снова, али значај овог тумачења умањиће недовољна књижевнотеоретска компетенција самог аутора. До данас нема ниједне написане студије на нашим просторима која би се бавила ислучиво проучавањем проблема сна у српској књижевности XX века.

И поред тога што је до сада објављено много студија о прози Црњанског и Павића, значај сна у њиховим делима се, на неки начин, заобилазио. Новица Петковић ће се у својим студијама: *Два српска романа: студије о Нечистој крви и Сеобама* и *Лирске епифаније Милоша Црњанског* бавити семиотичком анализом односа сна и структуре романа у *Сеобама* Милоша Црњанског, али ће се надовезати и на улогу сна у наративној равни, као и иновације које доноси техника сна у роману *Дневник о Чарнојевићу*.

Улога сна у Павићевом романуу многим студијама и књижевнокритичким радовима само би се поменула у кратким цртама, али у суштини остаје неистражена. О књижевним делима Горана Петровића поред више есеја постоји и студија Јане Алексић *Опседнута прича: Поетика романа Горана Петровића* објављена 2013. године, те ће се сну као једном од поетичких елемената Петровићеве прозе посветити једно поглавље, у којем се наративна раван сна сагледава као један вид поетске фантастике присутан у романима овог аутора.

Иако је расположива литература о сновима у књижевности јако оскудна, поготово када су у питању дела српске књижевности, може се закључити да се почетком XXI века полако враћа интересовање тумача књижевности за овај књижевни проблем што је резултирало објављивањем чак три студије које се директно баве овим проблемом.

1.7. Ситуирање одабраних писаца на књижевној мапи српске књижевности XX века

1.7.1. Почетак века - Милош Црњански и суматраизам

Радован Вучковић ће истаћи већи степен паралелности развоја „неразвијених“ са „развијеним“ литературама као једну од специфичности књижевности двадесетог века. Развој авангардне књижевности накратно је заустављен Првим светским ратом, па ће доћи до раздвајања на предратне и послератне авангардне токове европске авангарде. У својој студији *Књижевност Младе Босне* Предраг Палавестра истиче да је у српској књижевности пред Први светски рат деловало једно поколење писаца које је одступало од идеја модерне (пр. Вучковић 1981: 25), али то истицање посебности не указује на интегрисаност тих идеја у једну целину покрета која је почела после рата, тако да је предратна авангарда у српској књижевности постојала само као једна тенденција. Након завршетка рата, у првој фази експресионизма⁸ од 1919. до 1921. године рађају се књижевни програми експресионизма. Импулс у тумачењу филозофије етеризма и конституисања поетског програма авангарде први је дао Милош Црњански у свом тексту *Објашњење Суматре* (1920), које се може сматрати манифестом суматраизма. Овај манифест излази као објашњење, као одговор, допуна збирци песама *Лирика Итаке* (1920), а његови поетски одјечи уочавају се у роману *Дневник о Чарнојевићу* (1921) у којима се преплићу слике ужаса рата, слике војника, рањеника и болесних са сликама космичког експресионизма, у којима се унутрашња експресија пројигира према нечему небеском, космичком. Овај лирски роман мозаик је слика двају светова – света јаве Рајића и ониричког света Чарнојевића. Онирички

⁸Користи се подела Радована Вучковића на 3 фазе авангарде у српској послератној књижевности (прва од 1919. до 1921. И карактерише је рађање експресионистичких програма, друга 1921. до 1923. Распад јединствене акције експресионизма и стварање више експресионистичких стилова и трећа 1922. До тридесетих година 20. века коју карактерише реструктурирање експресионистичких идеја у новом смеру) (Вучковић 1981: 28)

свет постаје поетско средиште овог романа. Кроз говор о Чарнојевићу и његовом концепту и визији света и живљења, проговара сам Црњански износећи кључне идеје суматраизма. Слика ониричког света је слика „Суматре“, која прераста у поетску слику, слику која ће бити „продукт најнеочекиванијих односа између елемената психичког и физичког универзума“. (Марино 200: 131). „Суматра“ није у овом случају реални топос већ прераста и симболички топос у које су физички реалитети доведени у „до сад непосматране везе“ са елементима космичког и ониричког.

Према ставу Гојка Тешића „у прозном модернистичком стваралаштву, родоначелник и кључни стваралац је Милош Црњански“ (Тешић 2009: 314), а да је роман *Дневник о Чарнојевићу* по мишљењу књижевне критике најзначајнији лирски роман српске књижевности уопште. Многи теоретичари, историчари књижевности и познаваоци дела Црњанског сматрају да је Црњански кључни лик у конституисању српског прозног модалитета, а његово деловање на почетку авангарде „представља те прве кораке и назнаке у конституисању таквог модернитета“ (Лазич 2015: 263). Црњански, по мишљењу Новице Петковића, приближава стих прози и прозу стиху, чему на једној вишој равни одговара нов однос лирике и романа, као и опште жанровско померање. Унутрашњи преврат који је он предводио имао је дубоке и дуготрајне последице у развоју српске књижевности. (пр. Петковић 1996: 117)

1.7.2. Осамдесте године XX века - Милорад Павић и постмодерна

Милорад Павић постиже светску славу својим романом *Хазарски речник* (1984). Појава овог романа у српској књижевности довешће до преокрета у српској књижевности, до преовладавања једне „нове текстуалности“⁹, довешће до тога да постмодерна проза дефинитивно завлада српском књижевном сценом по мишљењу Саве Дамјанова. Павићево име почиње да се поистовећује са постмодерном у српској књижевности. „Павић и постмодерна? Постмодерна и Павић? Шта бих о томе могао

⁹Термин који користи Александар Јерков када говори о књижевности младе српске прозе

да кажем? Најпре сам застао пред енигматичношћу оба појма: за мене су и Павић и постмодерна (радије кажем постмодернизам) енигматични појмови.“ (Пантић 1994: 45) Ала Татаренко 1984. годину условно сматра датумом признања победе постмодернистичке поетике¹⁰ на српској књижевној сцени. У својој периодизацији српског постмодернизма, Павића и генерацију писаца „младе српске прозе“ сврстава у другу фазу развоја ове прозе, у „високи постмодернизам“ (Татаренко 2013: 31). Павићев роман због своје специфичне форме бива назван првим романом XXI века (Фансоа Лефевр), као „култна књига ... једно од најзагонетнијих дела савремене европске књижевности“ (Хуан Анхел Хуристо). Иновацију коју доноси постмодерна проза у српску књижевност јесте тежња ка обједињавању креативне и херменеутичке димензије, опирајући се уобичајеним дефиницијама уметничкојезичке делатности, што је омогућило промену жанровског статуса, али и истицање њеног аутопоетичког карактера. (пр. Дамјанов 2012: 175) Ова проза конципирана је као својеврсна ARS COMBINATORIA по мишљењу Саве Дамјанова. Значај промене форме и акцентовања исте приметила је и Ала Татаренко. Павић своју поетику гради на „достигнућима домаће и светске традиције, трансформишући је и развијајући у духу постмодерне парадигме“ (Татаренко 2013: 33). У свим његовим романима сан има веома значајну и вишеструку улогу. Традиционална профетска функција ониричког у роману *Хазарски речник* је скрајнута, она је имала улогу иницијатора историјског догађаја који представља централну осу Мебијусове врпце, односно базу призме романа, да би ониричко потом ушло у комбинаторичку игру са светом јаве, са историјом, са линеарном структуром, са фантастиком, са поетиком стварајући „отворено дело“ засновано на „бесконечним“ могућностима читања, схватања, тумачења.

¹⁰Киш добија Андрићеву награду за *Енциклопедију мртвих* 1983, а Павић Нинову награду за *Хазарски речник* 1984.

1.7.3. Последња деценија XX века – Горан Петровић

За Горана Петровића као књижевника Михајло Пантић ће рећи да је писац који пише „на трагу наших класика“, да својим писањем показује да се и „после Павића може приповедати на „павићевски начин, још дубље, поетичније и заводљивије“ (Пантић 1999: 184), да је својим романом *Опсада цркве Св. Спаса* „демонстрирао како се неидеологично и неарбитрарно може приповедати о историји“ (Пантић 1999: 184). Поменути роман оцењује као један од неколико најбољих романа српске прозе последње деценије XX века, а као разлог наводи да је у роману „извршио нову креативну, синтетичку рекапитулацију историјских стилова српске књижевности и, посредну, поетску рекапитулацију српске историје, од почетка XIII века, о наше непосредне савремености, до недавног рата у Босни.“ (Пантић 1999: 190) Под синтетичком рекапитулацијом историјских стилова српске књижевности мисли се на чињеницу да се у наведеном роману:

„може пратити наслојавање свих доминантних стилова књижевног изражавања на српском језику, почев од фолклорне имагинације усменог предања, подједнако лирског и епског карактера, преко средњовековне житијне књижевности, медијевалних романа и хроника, потом стила *плетеније словес* и барокне реторичности, романтичарске ониричке и демонске фантастике, натурализма и модернистичке поетизације прозног израза, до апсолвирања ерудитних приноса Данила Киша, Борислава Пекића и Милорада Павића. Сви ти слојеви књижевног сећањаоптимално су ангажовани у приповедном механизму Петровићевог романа, а њихова латентна противуречност неутралисана је и усаглашена пре свега снагом пишевог индивидуалног талента и његовог језика, те врло флексибилном, постмодерном наративном стратегијом која по слободи креативне воље од свега затеченог у наслеђу узима шта јој и колико јој треба, дакако са свешћу шта јој и колико јој треба“. (Пантић 1999: 190)

Стилска својства Петровићевог приповедања „воде нас општијем појму поетске фантастике“ (Пантић 1999: 187) која је обележила српску прозу крајем XX века. По мишљењу Михајла Пантића, упошљавањем поетског третмана језика у

пословима приче и приповедања растаче се и релативизује миметичка, чврсто референцијална, епска визија наратије, што је карактеристично за прозу Данила Киша, Милорада Павића, али и Петровићевих вршњака – Немање Митровића и Владимира Пиштала. У читавом овом поетичком крилу српске књижевности Петровић се истиче новом снагом поетскојезичке имагинације –

„његов фантастични свет се у равни књижевног текста понаша апсолутно реално, он је, више од тога, реалнији од здраворазумске реалности и њој је претпостављен“ (Пантић 1999: 187).

Ала Татаренко ће истаћи сличност позиција Павића и Горана Петровића, најмлађег представника „младе српске прозе“. Почетак његовог стваралаштва везује се за деведесете године XX века (роман *Опсада цркве Св. Спаса* објављен 1997.године, а 2001.године добија Нинову награду за роман *Ситничарница „Код срећне руке*). Његов књижевни пут одваја се од пута представника „младе српске прозе“ који су усредсређени на формотворачке стратегије. „Линија његовог књижевног развоја иде од маниристичких експеримената ка својеврсном постмодернистичком миметизму, ка синестезијском спајању литерарне, визуелне и звучне презентације“ (Татаренко 2013: 34). За Павића га везује љубав према фантастици и барокна стилистика, по мишљењу Але Татаренко, али и интересовање за ониричко, за игривост ониричког и света јаве, за нелинеарну структуру романа, коју конституишу различите временске равни и фантастична бића. Татаренко истиче његов одклон од Павићевих игри са читаоцем. Стојан Ђорђевић уочава иреалистичке тенденције у српској књижевности крајем XX и почетком XXI века. У слици света ових књижевних дела јављају се „имагинарни, нестварни, тј. иреални елементи, или иреалистичке схематизације уметничког значења“ (Ђорђевић 2015: 24). Елемент ирационалности даје нову димензију у структури дела, димензију иреалности по којој се књижевни дискурс одваја од сваке миметичке књижевности, поетике и естетике. На тај начин мења се онтолошки статус дела и стварност се измешта из миметичке перспективе и преноси у иреалну. Међутим, ово премештање није апсолутно, није елиминација стварности из видног поља, него усложњавање и обогаћивање уметничке интерпретације, која истовремено задржава стварносну

интенционалост, али искорачава и у иреално. Писци иреалистичке књижевности елементе иреалног уводе у уметничку структуру са циљем да артикулишу и појачају доживљајни однос према стварности, коју нити желе укинути, нити смањити дистанцу према њој, већ да ту стварност осмотре из јаче уметничке и иреалистичке перспективе. (пр. Ђорђевић 2015: 26)

1.8. Отварање проблема или Како уснити сан „Поетика српске књижевности XX века“?

Проблем сна у романима српске књижевности XX века биће сагледан из дијакхронијске перспективе на примерима романа – „суматраистичког“ романа са почетка XX века (1921) *Дневник о Чарнојевићу*, постмодернистичког романа из осамдесетих година XX века (1984) *Хазарски речник* и постмодернистичког романа из последње деценије XX века (1997) *Опсада цркве Св. Спаса* како би се што јасније увидело конституисање ониричког као посебне дискурзивне равни у књижевним делима, која делује по посебним поетичким начелима. Дијакхронијском анализом обухваћена су два књижевна правца – експресионизам и постмодерна, које одликује дух антитрадиције, друштвене и књижевне побуне, побуне против естетске традиције и метафизичке филозофије. Оба правца у ониричком, које је дуго било на маргини књижевности, виде дух ирационализма, али и средство креирања једне нове „стварности“ конституисане на ониричком и фантастичком подтексту. Интересовање уметника, поготово авангардних, за сан узроковано је, тада актуелним, психолошким и психоаналитичким открићима несвесног и тумачења сна, које ће постати окосница њихових уметничких дела. Постмодерна се надовезује на традицију авангарде реализујући оно за шта се она залагала. Лиотар ће за „постмодерно стање“ рећи да је стање сумње у заснованост и оправданост „великих прича“, метанарација. Приповедање за Лиотара није одређено поетичким правилима, већ положајем приповедања у друштву, те се књижевност одређује кроз контекст. (Лиотар 1991: 29-41) Постмодерна се окреће границама, рубовима, самим

тим и сну, јер тоталитет више није могућ, књижевни свет више није целовит, већ имамо плурализам светова, мноштво малих прича. Јерков ће рађање поетике у самој прози поистоветити са постмодерном поетиком рађања. (Јерков 1992: 38) Рађање поетике представља долазак нечег новог на свет, па у том контексту у оквиру рађања поетичке прозе, рађа се и поетика сна.

Рађањем нове поетике, поетике сна, изнедрила су се и нова питања која траже одговоре, а то су питања дијакроније кодирања сна у књижевном делу, истраживање саме поетике сна, али и поетике сна у ширем контексту, у контексту поетике наведених романа, поетике аутора, књижевне врсте или књижевност правца, као и њихових међусобних укрштаја.

**2. УЛОГА СНА У КАРАКТЕРИЗАЦИЈИ ЛИКОВА И СТРУКТУРИ
РОМАНА *ДНЕВНИК О ЧАРНОЈЕВИЋУ, ХАЗАРСКИ РЕЧНИК И
ОПСАДА ЦРКВЕ СВ. СПАСА***

2.1. Однос друштва и уметности

Лотман је у свом делу „Структура уметничког текста“ повезао појаве у друштву са појавама у уметношћу. Уметност као израз људског духа пратила је човечанство кроз историју. Све друштвене појаве одразиле су се на свој начин у/кроз уметничка дела. Међутим између друштва, односно идеолошких структура и уметности постоји и разлика која се огледа у факултативности. Сваки „човек“ је део неке групације, док уметник то не мора бити.

Уметност као један облик спознаје живота представља борбу човечанства за истину. Лотман изједначава нужност постојања уметности са нужношћу за знањем. „Уметност је неодвојива од трагања за истином“. (Лотман 1976: 47)

Толстој је уметничку мисао повезивао са структуром дела. Сматрао је да се мисао реализује помоћу уланчавања структура и да уметност не постоји изван структуре. Уметничка идеја се реализује кроз одређен тип структуре као израз једног модела стварности.

Са појавом психоанализе, Фројдовога, Јунговога, Адлеровог интересовања и проучавања снова почетком XX века, сан добија посебан положај у књижевности XX века. Пре тога у књижевности је сан имао маргинализован статус. Био је сведен на профетску и религијску функцију. Јунг истиче да сан нема само улогу у „психолошком саморегулисању (појединца), тиме што аутоматски доводи и доноси све потиснуто“ (Јунг 2009: 107), већ се „морамо сетити да сваки човек у извесном смислу представља цело човечанство и његову историју“, па „оно што је потребно човечанству, то је у датом случају потребно и појединцу“ (Јунг 2009: 107). На тај начин се књижевна дела, као и снови, „понашају компензаторно према `духу времена` и колективним схватањима и уверењима“ (Жижовић 2013: 22), изражавајући на тај начин кроз своје снове/ дела оно што друштво потискује и занемарује. Међутим, у XX веку сан као маргина, као екс-центрично, ван-центрично све више је присутан у књижевности, почев од надреалиста окупљених око Бретона, па све до писаца постмодерне у чијим делима достиже кулминацију. Помоћу сна као

израза несвесног у човеку писци успевају да искажу оно што јавља није у стању, и то са позиције сна, који није више маргинализован, али не заузима ни позицију центра, преиспитују и критикују друштвене промене на један другачији начин. Сан као израз подсвесног, потиснутих свесних садржаја представља оживљавање прошлости и то оне „прошлости коју не можемо препознати“. (Бергсон 2013: 77) Она се у сну јавља у облику „фрагмената распрсканог сећања“ (Бергсон 2013: 77) које је памћење скупило и представило их сневачу у новом, симболичном руху, у нескладном облику. Приметићемо да се и ове одлике сна пресликавају и на саму структуру дела која је деконструисана, фрагментаристичка, дисперзивна.

2.2.1. Дневни сан : ноћни сан

Пре него што се почне са анализирањем улоге сна у структури наведених романа, требало би осветлити појам дневног сна односно санарења, сневања. Фројд је дневни сан видео само као језгро и узор ноћних снова. За разлику од Фројда, Е. Блох ће у свом раду инсистирати на битности дневног сна и његовој разлици у односу на ноћни. Дефинише их као снове о бољем животу који полазе од онога што недостаје. За разлику од ноћних снова који потичу из несвесног, у дневним сновима Его остаје сачуван, а жеља се доводи до испуњења, те се овакав сан види као антиципација маште и један је од најпознатијих извора фантазије. У току сневања сањар се може препустити „разглабању политичких уметничких и научних мисли“ (Блох 1981:119), ликове може слободно бирати, сневани догађаји се могу понављати, смишљати, планирати, а садржај је отворен и „произилази из проширења сопства и света према напред, хтењем да буде боље“ (Блох 1981:119). Дневни сан има за циљпоправљање света, он даје наду. Блох види човека као „биће нада“ управо зато што је способан за дневне снове, у супротном би имао само ноћне снове. Нада посматрана као афект и као акт спознаје сеже у оно што Блох назива још-не- свесно, у део свести који је антиципаторски, али тек кад садржаји из још-не-свесног пређу у

свесно, када проговори ум, тада почиње нада, односно тада нада добија утопијску функцију.

2.2.2. Улога сна у карактеризацији ликова

Сан може имати улогу у карактеризацији ликова јер се кроз простор сна може исказати оно што јавна, реалност није у стању да до краја искаже. Деконструисани идентитет није у стању да сам себе искаже из позиције јаве, те потпуну слику о лику сазнајемо из позиције сна јер је он наличје сопства. Сан као ризница садржаја несвесног говори оно што свесни део личности не жели себи да призна, оно што потискује. Анализирањем односа сна и идентитета уместо целовите, јединствене слике, добијамо деконструисану, дрефрегентаристичку слику. Сан нам омогућава да видимо расутост, деконструисаност идентитета, као и покушај, али и његову немоћ да се реконструише. Отуда и подвојеност односно удвајање ликова у наведеним романа. За разлику од Рајића/Чарнојевића где је удвајање идентитета тек започето, у *Хазарском речнику* оно је довршено, па ће један лик имати два идентитета (реални и онирички) или ће свој идентитет остварити тек кроз медијум туђег сна, док у роману *Опсада цркве Св. Спаса* поједини ликови постоје наизменично у оба света задржавајући исти идентитет, а други га остварују кроз медијум сна. У наредним поглављима анализираћемо садржаје неколико конкретних снова које сањају ликови ових романа, а који притом указују на карактеризацију самих ликова.

2.2.3. Сан о Чарнојевићу

Семантичку и поетичку срж романа *Дневника о Чарнојевићу* представља Рајићев сан о Чарнојевићу. Црњански је овај роман, пре него што је штампан у целисти, објављивао у деловима у часопису *Мусао* 1920. године. У одломку романа

под насловом „Сан“ даје у заградама, испод наслова, кратак опис садржаја одломка:

„Одломак из романа, о породици Чарнојевићевој, о рату, о љубавима, и о Суматри. Писма, која јунак романа пише из болнице“ (Црњански 1920: 832).

Пре него што почнемо са анализом Рајићевог сна, треба обратити пажњу на догађаје који претходе сну или на осећања, стања сневача пре него што усни одређени сан. Ови догађаји нису дати у штампаном издању *Дневника о Чарнојевићу*¹¹, али их можемо пронаћи у одломку „Сан“. Рајић пише писмо свом пријатељу који је на галицијском фронту и говори му о његовим болничким данима.

„Лежим и видим чађаве кровове. Дижу ме, мере ме, превијају ме. Све ово око мене: ови људи што умиру сваки дан, каткад јаук, каткад смех, па звоцање тањира, па свирка, па ове жене са црвеним знаком, ови бели зидови, румени азбест, ове светиљке увече, ови мрачни кровови, па мир, па шуштање новина, поноћ, хркање, одузима ми сан, не могу да спавам. ... Досадило ми је већ, метати цакуљице леда на груди и прекидат писање.“ (Црњански 1920: 832)

Несаница која мучи Рајића указује на постојање унутрашњег конфликта између свесног и несвесног дела личности. У писму пријатељу не пропушта да пише о својим песимистичким размишљањима, осећањима, да укаже на апсурдност сопственог живота. При тумачењу снова неопходно је познавати и свесне ставове сневача јер је сан несвесна допуна свести, па ће тако Рајић писати следеће:

„Моје мисли протичу брзо, уморан сам, нити сам жељан да изађем, нити да оздравим. Цео мој живот ми се врзе пред очима, а све ми се чини полудећу.“ (Црњански 1920: 832)

Рајић има потребу да пише другу о једном човеку који је имао јако значајну улогу у његовом животу, који му је био више него брат. Међутим, још увек не

¹¹ Црњански је имао проблема са обимом рукописа овог романа, па је морао одбацити одређене делове текста како би роман могао бити штампан.

можемо знати да је у питању сан. Пре него што почне да описује свој сан, пише пријатељу о сећањима на њихове заједничке дане у Бечу, на њихове дуге разговоре, али и на ћутљивог младића кога је последњи пут срео у болници, а који је у међувремену умро. Ову реминисценцију прекида ироничном опаском да је данас филозофски расположен јер су му двапута фотографисали плућа, а да су, за разлику од њега, њихови другови већином мртви.

„Леже, лепо леже под земљом, неки на северу, неки на југу, неки на истоку, неки на западу. Зашто драги мој. Зашто је била (наша)¹² младост.“ (Црњански 2004: 74)

Сва ова размишљања о смрти и о апсурдности живота, утицала су на Рајића да пише пријатељу о свом сну са жељом да га успава, јер зна да и његов пријатељ, као и он, лежи негде и не може заспати. Једне вечери у сан је дошао „он“ изненада и брзо нестао после, али га Рајић никада више неће заборавити. Ова Рајићева напомена указује да је у питању тзв. значајни сан, сан који најављује дугорочно важан преокрет у душевном животу сневача. Ови снови су значајни како за личност, тако и за судбину сневача и јављају се у преломним тачкама душевног и духовног развоја личности, у овом случају, у тренутку када сневач нема жеље за животом, када је на граници лудила. Читав Рајићев сан заправо је двоструки сан, сан у сну. Рајић у сну има константну жељу да заспи, понекад му се у сну чини да су манифестни садржаји „унутрашњег“ сна његова сневања, а понекад није сигуран да ли сања/сањари или је будан. Манифестни садржај „унутрашњег“ сна би укратко изгледао овако: младић, касније сазнајемо да је у питању Чарнојевић, прилази столу за којим је Рајић, упознаје се са њим и сви заједно проводе ноћ. У зору су се посвађали са жандармом и Рајић одваја Чарнојевића од кавге и прати га кући. Чарнојевић га позива у свој стан и ту му казује своју исповест.

Оно што је прво привукло сневачеву пажњу био је Чарнојевићев поздрав са: „Полинезија, господо“ (Црњански 2004: 75), а затим и чињеница да је он само њега погледао од свих младића окупљених иза стола. Сневач предосећа важност коју ће

¹² Придев „наша“ присутан је у тексту у часопису, али не и у тексту романа.

тај младић имати у његовом животу. Описујући очи тада непознатог младића Рајић каже:

„а те очи беху светле, бистре, оне ме сетише неба.“ (Црњански 2004: 75)

Помињање неба доводи се у везу са духовним, са метафизичким, али и асоцира на бескрајност, вечност и оностраност. Символ неба се у дубинској психологији повезује се са симболом мандале, означавајући процес индивидуације који нас води до архетипа смисла. Необична појава непознатог младића заинтересовала је младог Рајића, па пита своје другове о њему. Приликом њиховог упознавања Чарнојевић ће му пружити руку и рећи:

„Ви личите на мене, да нисте и ви на путу, позајмите ми молим вас“
(Црњански 2004: 76)

Чарнојевићеву идентификацију са Рајићем анализираћемо у даљем тексту, а сада ћемо пажњу усредсредити на симбол путовања. У питању је архетипски симбол тешког и опасног пута индивидуације, трагања за сопственим средиштем и целовитошћу. Сан указује да се Чарнојевић, односно, Рајић налази у тешком животном периоду и да се налази на путу индивидуације. Док су други младићи викали, ругали се и ударали Чарнојевића, он је мрмљао о небу. Када су га притиснули о стакло и почели ударати, он шири руке и уместо очекиваног одговара да је синдикалиста, платониста, анархиста или нихилиста, Чарнојевић одговара да је суматраиста. Након свађе са жандармом, како не би дошло до кавге, Рајић испраћа младића кући и све време слуша његову исповест. Младић прича о својој мајци, свом оцу дрвару Чарнојевићу, у којима Рајић зачуђено проналази сличности са својим родитељима. Чарнојевићева исповест наставља се опсесивним причама о небу, о бојама неба, а Рајић је био жељан да заспи. Жеља за сном указује на жељу за разрешавањем унутрашњег конфликта личности кроз сан, кроз сједињење свесних и несвесних садржаја. Након приче о небу над Цариградом, њих двојица леже на некој једерењачи пред Хонгконгом. Прелазак са ја, односно, он, на „ми“, као и заједничка загладаност у небо указује на почетак Чарнојевићевог утицаја на Рајића, односно на

започињање процеса индивидуације, на трагање за архетипом смисла. Следећи опис неба у тексту сна није Чарнојевићев, већ Рајићев.

На небу беше само један облак, он је био љубичаст, али провидан, стојаше некако баш над пристаништем, а у врху имађаше једну зелену сјајну звезду зорњачу“ (Црњански 2004: 80)

Љубичаста боја, у овом случају облака, обједињујући је симбол који повезује страст и дух, чула и разум. На врху облака је звезда као симбол оптимизма, вођства, путоказа, али и бесмртности и поновног рађања. Оба симбола указују да је Рајић започео свој процес индивидуације, процес поновног рађања које се постиже тек када се обједине свесни и несвесни садржаји.

Чарнојевићева опседнутост небом уочавалала се и у мноштву слика неба из читавог света окаченим на зидовима његовог стана. Он прича о својим морнарским данима које проводи спокојно седећи на палуби или ходајући по броду и гледајући у море и небо. Поред симбола неба, у сан се уводи још један архетипски симбол. Море је симбол колективног несвесног. Оно указује на драгоцену мудрост која се скрива у дубинама колективног несвесног. Загледаност у море и у небо указује да се до архетипа смисла може стићи тек пошто се загледамо у несвесни део наше личности, када их прихватимо и објединимо са свесним садржајима.

„Ја сам покушао да заспим, али је тешко ишло. Он ми је једнако шапутао, а сваки час сам као у неком огледалу видео над мојом главом сам своје лице“ (Црњански 2004: 81)

У сновима се огледало јавља онда када је потребно проналажење пута натраг према себи. Идентификујући се са Чарнојевићем, Рајић у ствари долази до самоспознаје, до самооткривања онога што је њему било непознато, до откривања архетипа смисла јер Чарнојевић једнако шапуће о небу.

Чарнојевић наставља своју исповест причајући о љубавној авантури са богатом Американком у Каиру да би се након ове приче појавио неки чудан бол и туга у његовом гласу. Више је није видео иако су од ње често стизала љубавна писма. Након ове љубавне авантуре, он се све више затвара у своју кабину,

повлачити у себе, почиње писати писма на која није добијао одговора. Због таквог понашања другови су почели сумњати да је луд. Кулминација његових љубавних јада настаје када се са његовим љубавним писмом појави конзул Америке и направи велики скандал. Због његових одговора „немилих и смешних“ смештају га у лудницу. Уверивши лекаре да је само много болан, одлази за својом крстарицом. Другови почињу да га мрзе због његовог необичног понашања, али то њему није сметало. Све чешће је седео на топу загладан у небо и море. Љубавна писма су му и даље стизала, а он је и даље био веран.

„Тада би са осмехом горким признавао да је несретан. Све што је било око њега презирао је, све то беше узалудно и смешно, а очајну би радост у њему будило, што је он и желео.“ (Црњански 2004: 87)

Једину радост би му причињавало седење на топу, на палуби, током звезданих ноћи кад не би видео ничег сем неба и мора и тада би он био „господар света“ (Црњански 2004: 87). Море делује умирујуће на раздражену и узнемирену душу, али гледање у море указује и на приближавање тајнама знања колективно несвесног, на трагање за архетипом смисла.

„Чинило се да све на свету зависи од осмеха његовог... Није више знао шта је добро а шта зло, и мерио је све руменилом неба, утехом његовом. Тако из даљине имао је страшну моћ над догађајима у свету, над драганом својом и завичајем својим, над свим што му беше мило и драго. Тако непомичан, са мутним и благим осмехом и мислима на острва далека. Приметио је да по једно дрво у даљини зависи од његовог здравља, победе и песме негде далеко преко мора од осмеха његовог.“ (Црњански 2004: 88)

Одлучује се да свој мир и утеху нађе на небу, у води, а да се одрекне сећања на земљу. На копну, када би приметио једно румено стабло, приљубио би се уз њега и љубио га и тепао му. Слика стабла се често јавља међу архетипским обликовањима несвесног. Феноменологија овог симбола упућује на раст, на развој, као и на матерински аспект, али и на смрт и поновно рађање. (пр. Требјешњанин 2011: 219) У тешком периоду живота, у тренуцима најдубље разочараности, беса, Чарнојевић се одлучује за духовни развој, окреће се несвесном трагајући за смислом у свом

животу. Све оно што се дешава са људима, у друштву, у свету политике више га не интересује. Почиње да верује у плаве обале Суматре, да је његов живот повезан са руменом биљком на Суматри, односно, схвата да између ствари, појава, бића постоје неке дубље космичке везе које се могу сагледати само духовним видом. Његово одрођење од свега што има везе са људима видимо и у следећим речима:

„Како се он смејао државама и стеговима разним и топовима упереним на њих, и свирци војној која се од некуд чула. Како се он смејао свету што се вртео, шалио и играо, па и онима што их сахрањивали завијене у неке беле кржаве чаршаве.“ (Црњански 2004: 91)

Једина нит која га и даље везује за људе, за његову тугу су писма која пише Американки и нада да ће се поново видети. Међутим, једног дана сазнаје да има сина. Од тог сазнања све постаје суморно. Покушао је да га види, али није могао да их нађе. Овакав исход његове љубави довео је до тога да се све више окреће води, бојама, дрвећу, а да све мање воли људе и жива бића. Када су отпловили од Тенерифа, плакао је за једним руменим јабланом на брегу јер му се „то дрво учинило више његово него његов син“ (Црњански 2004: 92). Љубав према дрвећу, биљкама, небу, мору постају компензација за забрањену љубав према жени и сину. Он све више почиње правити проблеме у служби, почињу сумњати да је украо новац. Његов коментар да човеково поштење може утицати кроз зрак на Полинезију, разгневио је адмирала и он га је ударио и почео давити. Од тада је Чарнојевић осетио да је постао слаб, болешљив, да нагло пада. Осећај смрти и стрмоглавог падања га све више обузима.

„Пао је и сви се искупише око њега. Да, он је бунцао о јаблановима, о руменим биљкама које уместо њега живе; стари један свештеник у црном морнарском капуту пришао му је и питао га је ли католик, а он му рече „ја сам суматраиста“. Онај га шчепа за врат, он хтеде да дрекне...“ (Црњански 2004: 94)

У овом тренутку сан се прекида и Рајић се буди дрхтећи од врућице. Осетио је да је сањао о галицијским шумама и да му у ушима зуји гроктање митраљеза. У овом двоструком сну и Чарнојевић и Рајић сањају своју смрт у тучи, односно, у рату.

Иначе, снови о смрти никада не предсказују телесну смрт, већ сигнализирају да је нешто психички мртво или да треба да умре. Смрт сневача у сну готово увек значи да актуелни став ега сневача мора бити промењен, он значи корениту промену после које неће остати ништа од старе личности. (пр. Жижовић 2012: 22) Песимистични ставови сневача Чарнојевића/Рајића према љубави/животу преокренули су се у суматристичку визију живота. Да је под утицајем Чарнојевића као архетипског лика дошло до промене у Рајићевој личности видимо у реченицама које бележи након овог сна.

„Кажу лед и звезде излечиће ми плућа. Ледене јеле превијају ми груди, оне стоје под прозором мојим, оне ми рекоше, да је боље бити јела него човек.“
(Црњански 2004: 95)

У роману *Дневник о Чарнојевићу* на још неколико места наћи ћемо доказе да је процес индивидуације завршен што ће се детаљније обрадити у поглављу о индивидуацији. Међутим, у одломку „Сан“ штампаном у часопису *Musa* Рајић ће након овог сна поручити свом пријатељу следеће:

„Ах, гледајте дрвеће ако већ пупи, и оне лепе далеке пољске шуме... Ко зна за кога сте се родили, љубите, љубите оне далеке румене пољске шуме испред ровова.“ (Црњански 1920:843)

Ове поруке указују да је Чарнојевићева визија живота, окренутост ка природи, биљкама, дрвећу, али и одрођење од свега људског снажно утицала на самог Рајића. Љубав према дрвећу, према даљинама, румене боје јасни су симболи суматраистичке визије живота.

„Ја сам сваког заборавио. Непишите ми о јадранским банкама што ће нас спасти. Пишити ми о лишћу и биљу и шумама око вас. Немате чега да Вас развесели, иштете књига, ах драги мој зар нема тамо украј шума црвених малих шипкова да им се насмејете, зар нема над вама белих, шалјивих облачића, веселих као јагањци на небу? О верујте ми тако бих радо био жут јесењи јаблан, а не човек. ... Ах не пиши ми о јадранским банкама. Ја сам суматраиста и мрзим вас све из дна душе.“ (Црњански 1920: 844)

Доживевши и сам промену унутар личности, схватамо зашто Рајић пише о свом сну пријатељу. Он не пише овај сан само зато што му се стално враћа, зато што је од изузетног значаја за његову личност, већ и зато што зна да његов пријатељ на галицијском фронту не може спавати, односно, не може се умирити јер је превише окренут свесним садржајима. Пише му са циљем указивања на потребу освешћивања колективно несвесних садржаја, на потребу трагања за архетипом смисла који је он пронашао у суматраистичкој визији живота. Такође, у писму намењеном пријатељу Рајић преузима улогу коју је Чарнојевић имао у његовом сну.

2.2.4. Сан хазарског кагана

Сан хазарског кагана можемо сврстати у групу тзв. великих снова. Јунг је од Елгона, народа који живе у прашумама Елгона, сазнао о подели на две врсте снова – на сан обичног малог човека и на „велике визије“ које имају врачеве или поглавице. По њиховом схватању сна, у малим сновима нема ничега, док се због сањања „великог“ сна сазива цело племе. Велики сан сневач препознаје по свом инстинктивном осећању значајности. Сневач има потребу да тај сан исприча јер предосећа да је он битан за читав колектив. (пр. Јунг 1984: 194) У *Хазарском речнику* каган цео свој сан прича принцези Атех, хазарским тумачима снова, али, незадовољан одговорима, своју потрагу наставља даље сазивајући Хазарску полемику, у којој ће његов сан тумачити представници хришћанске, јеврејске и исламске заједнице. Потреба за причањем „великог“ сна настаје из конфликта односа, те се „ мора довести у свесни однос, пошто сан овог компензује а не само неку унутрашњу, личну изопаченост“ (Јунг 1984: 195). Процеси колективно несвесног баве се и односима индивидуе са заједницом, као и са људском заједницом уопште. Што је услов несвесне реакције општији и безначајнији, компензаторна манифестација је већа и значајнија. Она доводи до откривања, спознаје, али и присиљава сневача на преузимање неке улоге по питању таквог сна. Све ово указује да је несумњиво каганов сан један од „великих снова“.

У „Црвеној књизи“ ловац ниподаштава каганов сан и поручује му да опере своје снове. У „Зеленој књизи“ ловац сан тумачи доласком великог човека према коме ће се време равнати. У „Жутој књизи“ налазимо дат цео садржај кагановог сна. Сан почиње тако што каган иде кроз воду до паса и чита књигу.

„Вода је била река Кура, мутна, пуна трава, од оних које се пију кроз косу или браду. Повремено кад наиђе неки виши талас, дижем књигу високо у ваздух да се не покваси и потом настављам са читањем. Близу је дубина и треба завршити са штивом пре но што се у њу загази.“ (Павић 2004: 272)

По Јунговом тумачењу, вода означава „пространу и дубоку област подземног психичког света, царство несвесног, нарочито колективно несвесног“ (Јунг 2002: 121). Каганов ход по води представља лагани силазак у дубине несвесног. Мутна вода указује да у несвесном има и негативних садржаја. Међутим, каган у свет несвесног улази са књигом у руци. Књига указује на претерану развијеност рационалног. Каган је до паса у води, он улази у свет несвесног, али и даље није у стању да се одрекне рационалног. Та неспремност за суочавање са садржајима несвесног, за преображај, огледа се и у његовој бризи да се књига не окваси, односно да силе несвесног не преовладају над свесним садржајима. Да би дошло до преображаја или поновног рођења, мора се заронити у воду, али пре него што сиђе у праисконске слојеве несвесног, пре него што дође до садржаја колективног несвесног, он треба да прочита књигу, треба да заврши, да се одрекне рационалног.

„И тада ми се јавља анђео са птицом на руци и говори ми: „Намере твоје су угодне Господу, али твоја дела нису.“ (Павић 2004: 272)

Анђео представља симбол везе са Богом, он успоставља духовну вертикалу посредујући између Бога и човека. На руци анђела је птица која такође има улогу у повезивању небеског са земаљским, божанског са људским. Она је симбол духа и мисли. Знак да је у питању слика из колективног несвесног јесте и религијски мотив анђела. Порука коју му саопштава анђео је Божја порука. Јунг ће слику Бога повезати са архетипом Сопства. Порука коју Бог шаље кагану значи да одобрава његову намеру силаска у свет несвесног, али не одобрава његову везаност за рационално, за свесно. Овај сан биће од значаја не само за кагана, већ за читав

хазарски народ јер Сопство не открива само унутрашње истине, већ указује на начине потпунијег живљења у заједници.

„Утом се будим и отварам очи. И на јави сам до паса у води, у оној истој Кури са травама, држим исту књигу у руци, преда мном је анђеоло као и раније. Онај исти из сна, с птицом. Склапам брзо очи, а река, анђеоло птица и остало су ту као и пре; отварам их – исто. Ужас. Читам из књиге надхват: „Нека се не хвали онај ко се обува...“ и на том месту склапам очи, али продужетак видим и дочитавам започету реченицу склопљених очију: ...као онај ко се изуо.“ (Павић 2004: 272)

Буђење у сну указује да је у питању лудан сан. Буђењем каган схвата да се ништа није променило, али не може да верује. Његово неповерење нестаје када схвати да може прочитати текст из књиге и отворених и затворених очију, односно да се може видети не само телесним очима, него и духовним, и да је несвесно подједнако стварно као и свесно. Каганово буђење у сну указује на буђење духовних потенцијала у њему.

„У том часу с анђела је прхнула птица и ја сам опет подигао капке. Видело се како птица одлеће. Тада сам схватио: нема више склањања очију пред истином, нема спаса у жмурењу, нема ни сна ни јаве, ни буђења ни уснућа. Све је један исти спојени вечити дан и свет који се скотурао око себе као змија. Тада сам видео велику удаљену срећу као малу, али блиску; велику ствар схватио као празну, а малу као своју љубав...“ (Павић 2004: 272)

Када се деси каганово духовно буђење, птица са руке анђела је одлетела. Овај лет симболично указује на ослобађање од земаљског, од свесног и окретање духовном. Тек тада каган долази до закључка, до спознаје да су сан и јави једно исто, односно да су несвесно и свесно део једне целине и да индивидуа на путу ка уцеловљењу мора схватити вредност несвесног, али и помирити несвесни и свесни део. Епилог сна доноси каганову спознају, али и одлуку да учини оно што јесте учинио.

Снови који указују на пут индивидуације најчешће се јављају у преломним тренуцима нечијег живота. Овај сан указује на каганову неодлучност по питању

преобраћања Хазара у неку од религија. Након овог сна, он ће сазвати Хазарску полемику не би ли на основу тумачења његовог сна одредио у коју веру да преобрати Хазаре. Поред осликавања унутрашње борбе кагана, односно психолошког аспекта кагановог лика, овај сан, односно његово тумачење, има и улогу иницијатора „заплета“ у роману, али утиче и на саму структуру романа, која ће бити подељена на три књиге према трима верзијама Хазарске полемике.

2.2.5. Сан о четири никејска прозора

У недогледном простору сна у роману „ Опсада цркве Св. Спаса“ сретће се Св. Симеон и царица Фелипа, жена Теодора Ласкариса. Св. Симеон се кроз просторе сна упутио ка Никеји у сан свога сина Саве. Пре самог тумачења сна, анализираћемо околности под којима се појављује тај сан. Сава се налази у Никеји у посети васељенском патријарху Манојлу Саратину и византијском василеусу, кир Теодору Ласкарису, са намером да обезбеди аутокефалност српске цркве са статусом архиепископије. Ноћ у коме Сава снева овај сан је специфична још по нечему. Он овај сан сања одмах по празнику Христовог васкрсења, последње ноћи свог боравка у Никеји. Ноћ је била „посебно тиха битинијска“, звездана, што наговештава важност самог сна. У Савином сну се појављу светопочивши монах Симеон, његов отац, влажне седе браде и косе од „дуга пута под звезданим искрама“ (Петровић 2004: 14), мокре ризе са које се кап по кап сливао сјај луне, а око његових босих ногу намножило се велико и мало зрнење. Симеонова појава праћена је звезданим искрама и сјајем луне.¹³

¹³ У Доментијановом *Житију Св. Саве* описано је јављање Св. Симеона након смрти свом сину Сави и то у сну. Симеонова појава украшена је преславним и неисказаним лепотама и пресветлим венцем који сија више од сунца. У оба књижевна дела појава Св. Симеона праћена је натприродним сјајем указујући тиме да је у питању појава свеца. У житију Симеон се убрзо након своје смрти јавља сину са намером да га утеши због свог разлучења, да му каже да је након разлучења примио вечна добра и царство небеско и да му укаже и предскаже на догађаје који га чекају у будућности. У Петровићевом роману Симеон се појављује ноћ пред добијање аутокефалности српске цркве и савет који носи сину,

Сава је изненађен очевим доласком под свод далеке Никеје и то ноћ пред његов пут ка Србији где планира доћи на очев гроб и рећи како је српска црква добила самосталност. Из Симеоновог одговора сазнајемо да је он одлично упознат са ситуацијом у отачаству, али да му доноси јако битан савет пред пут.

„Воде ће бити од извора до извора, у застругу имаш довољно соли, хлебови ће потрајати до Солуна, без речи правих, међутим, нога може да заблуди, а душа криво да залута. (Петровић 2004: 15)

Кроз Симеонове речи уочава се хришћанска дихотомија материјалног- духовног и давање предности духовном. Међутим, пред изговарање самог важног савета, догађаји у природи уносе извесну дозу драматике.

„Месец шкрину на небу. Обруч луне попусти. На земљу линуше нови зраци. Ветар Вијорог се шушњем сплете у гране дрвећа. Однекуд, отегнуто, и вук поче да се јавља. Зачуше се повици, звека опреме царских стражара. Биће да су некога затекли у пољима месечине.“ (Петровић 2004: 15)

Симеон ће Саву посаветовати да одбије сва блага и драгоцености које му патријарх и цар буду сутрадан нудили и да та блага приложе манастиру Хиландару, а он да иска за себе као поклон четири никејска прозора. Сава је још више зачуђен чувши овај савет јер је за грађење Жиче довео најбоље мраморнике из Цариграда и грчких земаља. Међутим, Симеон му објашњава да грешни и указује на натприродну вредност никејских прозора.

„Грешниш, прозор је вредан по виделу, не по ономе од чега је и колико умешно изрезано окно тога видела. За први прозор тражи онај на који слеће патријархова ластавица. За други и трећи моли да ти дадну она два у којима царице испраћају и сачекују своје господаре када у бој крећу и када се из боја враћају. А за четврти прозор тражи онај на коме се одмара двоглави орао самога василеуса. (Петровић 2004: 15)

не односи се лично на Саву, већ на положај и будућност српске цркве. И у Теодосијевом житију Симеон се јавља Сави, само не у сну, него на јави.

Мислио је Симеон и на могућност заборављања овако важног сна, па поручује сину да, уколико сан заборави, да ујуту на тргу пронађе слепог човека и од њега купи оно што у тами тка. Савин сан се не прекида са очевим одласком, већ се наставља, па је тако Сава сањао:

„манастир Филокал, где је намерио да се одмори на повратку ка рашкој земљи. И сањао је манастир Жичу, чију је цркву Св. Спаса намерио да доврши одмах по доласку. И сањао је Сава манастир Студеницу, где је после свега желео да се повуче, да у самоти подробно размисли о другим богоугодним делим. (Петровић 2004: 16)¹⁴

Иако се Савин сан овде завршава, могло би се рећи да се он неки начин наставља на свет јаве, где ће и збити „епилог“ сна. Након буђења, Сава се сећа да је сањао Филокал, Жичу и Студеницу и да је са неким у сну разговарао, али не и са ким. Расута зрна месечине опоменула су га да је неко био у његовом сну. Након литургије на градском тргу среће слепог старца од кога купује тканицу. Обећање које Сава даје у своје и име свога рода индиректно је повезано са сном претходне ноћи. Слепи старац наставља да упозорава Саву и да га саветује, преузима Симеонову улогу на јави. Упозорава га да дату реч не изда, јер

„дуг ће бити превелики, душама наредних колена да га плаћаш, сто пасова одавде, нећеш намирити више од сламке из стога.“ (Петровић 2004: 19)

Након упозорења, следи савет да отресе тканицу кад буде дошао у своје одаје и заветује њега и његов род да од тога дана никада не отварају два прозора истовремено „јер би ветар раздувао најмање оба видика.“ (Петровић 2004: 14) Сава ће очеву поруку поново чути у својој келији, у свету јаве. У овој поруци чућемо и суштину очевог савета јер без никејских прозора неће имати шта да зри,

„Без њиховог видика црква Св. Спаса ће остати слепа.“ (Петровић 2004: 21)

¹⁴ Наведени садржај Савиног сна кореспондира са догађајима описаним у Доментијановом житију након добијања аутокефалности српске цркве у Никеји.

Последња реченица сна представља његову семантичку кулминацију. Читав сан је окренут антиципирању будућих догађаја битних за живот српске хришћанске заједнице. Антиципирање будућности није одлика само снова, већ је и у основи доживљаја цркве, као историјске заједнице, присуства Христовог при завршавању Евхаристије. Она не доживљава само верске догађаје који су се догодили у прошлости и повезани су са Домостројем спасења, већ се преузима и предокуша искуство Будућег Царства. (пр. Јагазоглу 2009: 156)

Први сан Св. Саве нема само улогу у његовој карактеризацији, већ и у карактеризацији Св. Симеона. Симеон и у овом роману окарактерисан је као брижан отац, саветодавац и владар који и након овоземаљског живота мисли на будућност свог народа и будућност православне вере у свом отачаству. Такође, улогом Св. Симеона као саветодавца и брижног оца овај сан успоставља интертекстуалне везе са српском житијном књижевношћу¹⁵. Савини снови говоре првенствено о бризи за свој род и православну веру што је оличено у планирању довршења градње манастира Жиче, али и обиласка Филокала и Студенице, али говоре и о његовом личном преиспитивању, о његовој окренутости хришћанству, духовном, истрајавању у подвизима. Такође, чудо посмртног појављивања Св. Симеона представља Божји знак преко кога се исказује Божја наклоност према јунаку који доживљава чудо и којом Бог потврђује његову одабраност, односно, његово светаштво после смрти, те су и отац, и син на овај начин окарактерисани као свеци, као одабрани.

2.2.6. Пожудни снови Стефана Првовенчаног

Када говоримо о сновима Стефана Првовенчаног, мора се прво истаћи да то нису његови „природни“ снови, већ снови изазвани пијењем из чаше сласти са ликом

¹⁵ У Савином *Житију Св. Симеона* он је описан као брижан отац и владар који се брине о будућности свога отачаства, у *Житију Св. Симеона* Стефана Првовенчаног описан је читав низ посмртних чуда којима Симеон помаже свом сину и свом народу у борби против непријатеља. У Доментијановом *Житију Св. Саве* Симеон се након смрти јавља сину са намером да га утеша, да га посаветује и да му укаже како треба да настави свој живот у хришћанском духу.

Ане Дандоло добијене на поклон од млетачког дужда. Сама чаша је још један у низу предмета у овом роману који имају фантастичне моћи.

„Шта год да из ње испије, младожењу ће жеља да опије!“ (Петровић 2004: 72)

Након испијеног првог гутљаја из ове чаше, Стефан бива заточеник жудње и путених жеља. Да је реч о сновима указује нам и цитати из романа:

„Сваке ноћи, за месеца, Стефан се давио у далекој Венецији, дижући се сав мокар, без даха, помодрео у дугој води.“ (Петровић 2004: 76)

Ониричка жудња младог владара не напушта ни са буђењем, она у потпуности овладава његовим сновима, његовом јавом, а самим тим и телом и умом. Запоседнут грехом жудње и путене страсти он пролази кроз читав низ психофизичких промена.

„Свакога дана, за сунца, Стефан је горео, опхрван љубавном грозницом, очи су му колутале као када нешто страшно тишти унутар тела.“ (Петровић 2004: 76)

Његово понашање се у потпуности мења – отерао је своју прву жену, на другу жену, коју су му довели, није ни обраћао пажњу, да би на крају решио да се ожени Аном Дандоло. Похотни снови владара одразиће се и на његову политику која ће због жудње за лепом Венецијанком бити окренута Риму.

Снови Стефана Првовенчаног неће утицати само на њега лично, већ и на политику српске државе тога доба, али и на одређене историјске догађаје као што је постепено приближавање Риму и тражење круне од римског папе уместо од никејског патријарха. Сан добија и једну нову улогу. Он постаје медијум којим се може манипулисати човековом свести, а тиме и утицати на одређене историјске догађаје.

Ово ноћно и дневно „мучење“, копнење и манипулисање Стефана Првовенчаног будно прате и његова браћа Сава¹⁶ и Вукан на јави, као и отац Симеон у сну. Они ће заједно чинити све како би повратили брата, односно, сина. Симеон ће се јавити Стефану у сну како би га одговорио од женидбе са Аном Дандоло, али безуспешно. Ониричка линија изградње лика Св. Симеона у роману *Опсада цркве Св. Спаса* наставља се индиректно кроз снове Стефана Првовенчаног, а затим и кроз други сан Св. Саве.

2.2.7. Други Савин сан – борба са похотом

Стефаново тражење круне од римског папе и његово крунисање били су пресудни догађаји за Савину одлуку да братовљев терет похоте преузме на себе. Пре него што ће уснити похотни сан, у серијама снова јављаће му се забринути отац Симеон са намером да га одговори од његове замисли.

„Чедо моје, знаш ли шта чиниш? Не познајеш ти овај вир дубоки! Нећу да изгубим и другог сина!“ (Петровић 2004: 77)

Међутим, снага Савине воље, као и љубави према брату, и према свом роду била је одлучујућа, а борбу са братовљевим грехом схватао је и као могућност искушења и сопствене унутрашње борбе. Симеону је поручивао да га не спречава јер:

„И сам знаш да се без искушења не може завредети осветљење душе! Биће како је воља Господова! (Петровић 2004: 77)

Сава одлази у братовљеве одаје, испија гутљај из венецијанске чаше и преузима борбу са грехом похоте и плотољубља. Сави ће се ноћима у сну

¹⁶ У Доментијановом *Житију Св. Саве* помиње се као једна врста чуда Савино лечење брата обузетог великом телесном слабошћу.

„указивати похотна вода са хиљадама таласа што овијају стегна, бокове и прса.“ Плотољубље за Аном Дандоло остави полумртвог Стефана на спруду и отпоче дивље кружити околу Саве не би ли га повукло на дно пристрашћа. (Петровић 2004: 77).

По Јунговој теорији симбола, вода представља симбол садржаја несвесног, те ће се кружење воде око Саве схватити као борба несвесних садржаја, који су потискивани, да пређу границу несвесног и дођу до свести. Савино држање главе изнад „жераве путености“ (Петровић 2004: 77) указује на високо вредновање рационалних садржаја, али и на савлађивање садржаја несвесног путем силе рачица. Једне од последњих драматичних ноћи мислећи да је пред победом, Ана Дандоло бунца у одајама Немањића, односно у Савиним сновима, толико гласно да се поруке чују до Венеције:

„ Подигните сидра!

- Порините весла!

- Путеви су отворени!

- Ево, за наше галије веза!“ (Петровић 2004: 77)

И таман када је Ана Дандоло освојила скоро све Савине мисли, догодио се преокрет у сну. Ана једино није могла потопити монашку мисао, мисао упућену Богу. Ову малу хрид мисли покушавале су све до јутра потопити воде несвесног, али ова их је сламала.

„ ... све до свитања трошиле су се саблазни, расипали се вали. Малена хрид чистоте сламала их је у друге правце.“ (Петровић 2004: 78)

Ујутру, на Заклопиту суботу¹⁷ Саву су Стефанови дворани обавестили да је током ноћи венецијанска чаша напукла и да је „опасност“ испурела. Стефану, дављенику у греху похоте и жудње, полако почињу да се враћају рационалне

¹⁷Заклопита субота се празнује у прву суботу након Васкрса што указује да је Сава све ове снове сањао у периоди пре и након Васкрса, па се његова победа над грехом пожуде може тумачити и у смислу индивидуалног „васкрсења“ и поновног рађања.

мисли.¹⁸ Након овог серијала снова Сава и сам славослови Господа захваљујући му се што му је помогао у својој унутрашњој борби, борби са садржајима несвесног, али и томе што је помогао свом брату и српском народу. Након завршетка ових снова Сава намерава да се упути у Никеју где би од кир Теодора Лаксариса затражио благослов да брата првовенча краљевском круном.

2.2.8. Празан сан кнеза Шишмана

У роману *Опсада цркве Св. Спаса* бугарски кнез Шишман двадесет петог дана опсада манастира Жиче сања сан и тражи тумаче да му протумаче сан. Садржина сна је веома кратка. Може се сажети у три реченице на велико незадовољство кнежевих тумача снова. Њихово хитање ка кнезу и радост због одсањаног сна говори о жељи тумача снова да се истакну, да буду цењени, али указује и на ониричко сиромаштво, а самим тим и осиромашење духовног дела кнежеве личности. Садржај Шишмановог сна је следећи:

„Сних да дуго, круг за кругом, тонем у некакво вртло...

– А онда доспех на дно...

– Да бих даље сањао само потпуни мрак!“ (Петровић 2004: 244)

Разочарани и уплашени тумачи овај сан протумачише у духу уздицања свог владара, јер што је за друге ништа, за њега је све. Његова моћ иде дотле да може обртати светове.

¹⁸ У Доментијановом житију помиње се да је Сава излечио болесног брата, али не преуевши његов грех на себе, већ га лечи светом молитвом, затим га помазује свештеном водом и моли за здравље и спасење свога брата. Брат ће одмах оздравити што ће бити још једно у низу Савиних чуда описаних у том житију. У житију Сава брата лечи на јави, а у Петровићевом роману процес излечења се дешава у сну. Заједничко и једном и другом излечењу је присуство мотива воде. У житију је та вода освештана часним крстом и има натприродне способности излечења, а у Петровићевом роману борба са похотом описана је као борба са таласима грешних вода. Мотив воде у поменутом роману дат је у контексту архетипске симболике, а не средњовековне мистике.

У Шишмановом сну могу се уочити свега два елемента сна значајна за тумачење, а то је тоњење у дубину и мрак. Први елемент указује на силазак у дубине несвесног, да би на дну несвесног пронашао само мрак, који симболизује деструктивне снаге несвесног у које ће сневач огрести¹⁹.

Овај сан ће подстаћи кнеза за проналазак решења приликом опсаде манастира. Решиће да Жичу уништи мраком, потпуним црнилом које је притискало зидине манастира, а глуво и немо доба претиће да уђе у пукотине приче и самим тим уништи манастир.

Поред подстицања на активност сневача, овај сан нам указује на овладавање деструктивних нагона личношћу кнеза, на његову огрезлост у грех, свирепост и немилосрдност, што доказује и страх тумача снова од свирепих казни уколико се владару не свиди која реч. Међутим, празан сан, осиромашен архетипским сликама указује на духовно сиромаштво, испразност самог Шишмана. И не само овај сан, и други снови Шишманови били су сиромашни и празни што се може закључити на основу јадиковки његових тумача, који

„по невидици морају да зевају, у пустари да траже знаке живота“ (Петровић 2004: 244)

Наведени сан се може тумачити искључиво на индивидуалном плану. Он није одраз духа тога времена јер за разлику од Шишманових празних садржајем снова, снови Немањића су сасвим другачији. Упоредивањем њихових снова уочава се да је у основи карактеризације ликова принцип контраста, којим се исказују јасне и строге идеје о ономе шта је у животу добро, а шта лоше.

¹⁹ У *Житију краља Милутина* Данила Пећког помиње се сукоб кнеза Шишмана и краља Милутина код места Ждрело. У житију се наводи да Шишман креће у напад на Србију јер је наговорен од стране ђавола, те је стога завидео отачаству краља Милутина. Фигура ђавола кореспондира са архетипском сликом мрака која се појављује у Шишмановом сну у Петровићевом роману. Иначе, читаво поглавље о борби Милутиновој са кнезом Шишманом из *Житија краља Милутина* биће инкорпорирано у структуру Петровићевог романа.

Поред наведених улога, Шишманов сан имао је и улогу предсказања судбине манастира. На симболичком плану, мрак асоцира на рушење круниденог манастира и средишта архиепископије српске као светла српске вере.

2.2.9. Снови царице Филипе

Снови царице Филипе, за разлику од досад анализираних снова ликова Петровићевог романа, нису у наративном светујаве, већ су смештени у онирички наративни свет. Царица Филипа егзистира у обе наративна света што указује на могућност транссветовног путовања овог лика. Међутим, приликом њених транссветовних путовања не долази до промене идентитета као што ће то бити случај са ликовима из *Хазарског речника*. Царицу Филипу срећемо на првим страницама романа како напушта бедуе Никеје и бежи на путевима сна. У ониричком свету испречиће јој се Св. Симеон који се упутио у Никеју. Уплашена да је он заправо дошао у њен сан, Филипа му наређује да се уклони из њеног сна. Симеон јој указује да је простор сна „велики, недогледан простор заједнички за све рукавце сневања“ (Петровић 2004: 13), па да нема разлога за страховање. Међутим, њихов сусрет у ониричкој равни није био случајан, већ мотивисан истицањем превласти ониричког света над светом јаве. Симеон ће јој, као што ће и свом детету нешто касније, дати веома важан савет.

„Послушај шта ћу ти рећи. Нисам намеран да се указујем твоме мужу. А нема ни нарочите сврхе. Пет година одавде, у Никеји, у коју идем, жена кир Теодора Ласкариса, његова трећа жена, зваће се Марија Куртене! Ти ћеш остати упамћена само као она друга, она јаловица из Мале Јерменије. Зато се, Филипа, немој ни враћати! Од ноћас ћеш бити мајка, али ти није суђено да родиш у престоници Византије.“ (Петровић 2004: 76)

Симеонов савет утицао је на Филипу да се одлучи за егзистенцију у ониричком свету. Бежећи кроз онирички свет у далеку будућност како би се тамо породила, Филипу порођајни болови затичу већ крајем истог столећа. Плач

новорођеног детета чуће тројица дијака и пронаћи ће Филипу са новорођенчетом. У бунилу ће жалити што није послушала речи монаха Симеона, што није остала у ониричком свету, већ се вратила у свет јаве. Она умире у ониричком свету, а на самрти заклињање тројицу дијака да помогну детету.

„Само расипате време. Мој сан истиче. Детету помозите. Заклињем вас, узмите га, избавите одавде. Бели коњ ће вас водити, он зна правац моје намере.“ (Петровић 2004: 45)

Тројица дијака ће седам векова даље, у ониричком свету, пронаћи жену која је чекала крај колевке да преузме бригу о новорођенчету, а они ће своју егзистенцију наставити у сновима новорођеног дечака Богдана.

Након Филипине смрти у наративном свету јаве послуга ће царицу затећи мртву у њеној одаји у Никеји. Једино што је у овом свету указивало на дођај из ониричког света јесте комадић пупчане врпце међу њеним зубима. Филипина егзистенција у оба света указују да је реч о жени која је свесна суровости света јаве, свог положаја царице, сурове будућности свог потомства, као и нужности живљења у том свету, али са друге њену каснију опредељеност за егзистенцију у ониричком свету мотивишу мајчинска брижност и пожртвованост.

2.2.10. Онирички свет као уточиште ликова романа *Опсада цркве Св. Спаса*

У свету јаве царица Филипа, жена никејског цара Теодора Ласкариса, свесна свих опасности којима би изложила свој потомке у каснијим борбама око престола, не жели да се оствари као мајка. Презир према свету јаве огледао се у њеним бекствима у онирички свет, у коме трага за љубављу и уточиштем.

„Филипа није хтела да рађа децу која би живела у таквој, рашчовечној повести. Једно би од њих, можда и наследило царски венац, мада је василеус

имао ћерку Ирину из првог брака са Аном Анђео. Али би животи других, и пре зачећа, били осуђени на пропаст. Филипа је одбијала да зачиње смрт, издајства, бол..." (Петровић 2004: 43)

Царица Филипа, жељна потпуног предавања и порога, својим сневашем допирала је скоро двеста година у будућност где се у једном лову заљубљује у Љубена, соколара деспота Стефана Лазаревића. Њихова љубав десила се у ониричком свету. Она је у онирички свет долазила бежећи из Никеје на белом коњу, а он је чекао на једном вису да би заједно обилазили просторе снова и уживали у ширини тих хоризоната. Како је време пролазило, њихова љубав одмицала је све даље док једне ноћи нису стигли до „увира сопствене страсти“ (Петровић 2004: 98). Своју трудноћу Филипа одлучује да одржава само у ониричком свету, а тај свет бира и за место свог порођаја, али и место у коме ће њен син живети.

У снове соколара Љубена од те судбоносне ноћи Филипа више није долазила. Разочаран младић, опустелих снова, оставља своју јаву деспоту Стефану и опредељује се за егзистенцију у ониричком свету у коме може пронаћи „сањану, а изгубљену пуноћу“ (Петровић 2004: 98). Овај свет постаје његово уточиште и нада да ће пронаћи пуноћу својих снова јер

„Са јаловом јавом живот је и могућ, али од празних снова постојање је сво штуро.“ (Петровић 2004: 43)

Лутајући ониричким пространима, долази до места на коме се Филипа породила и схвата да треба кренути путем тих трагова, ка будућим столећима. Тако ћемо соколара срести у двадесетовековној равни романа, у ониричкој равни где ће у Богдановим сновима пронаћи тројицу дијака. Сазнавши од тројице дијака да је у сновима дечака који нема оца, схвата да је у сновима свога сина и да је коначно пронашао оно за чим је трагао.

„У глави му се вртело. Снажна дрхтавица јурну његовим телом. Онако јака хтеде му изместити срце. ... Љубен зајеча. Па се превари. Спусти руке низ тело, Препусти прса пуноћи. Три мајстора јасно видеше како у намерниковим грудима нешто поскочи. ... Напоследку, из недара се појави

крагуј извијаш. ... Па прхну. Како птица утече, неживотно тело паде у нестајање.“ (Петровић 2004: 43)

Управог тог крагуја извијаша препознаће младић Богдан на излазу из факултета након положеног пријемног испита.

Тројица дијака, којима царица оставља новорођенче, лутају ониричким простором изгубивши сопствене снове. Мраморник, зограф и дијак своја занатска умећа остварују у сопственим ониричким микрокосмосима. Похарававши њихове снове, властелин Прибил их оставља у ониричком свету. Изгнани из сопствених снова, свој егзил проналазе у сновима дечака Богдана. У свом новом/позајмљеном ониричком микрокосмосу, они су његови васпитачи, старатељи, али истовремено и станари и градитељи дечаког ониричког микрокосмоса. Боравак зографа, мраморника и дијака у дечаковим сновима конституисао је Богдана као младића необичних перцептивних способности, другачијег погледа на свет и другачијих интересовања у односу на друге младиће.

2.3.1. Удвајање идентитета: Рајић - Чарнојевић

До сада је написано више студија о проблему главног јунака у роману *Дневник о Чарнојевићу*. Неки тумачи главног јунака називају Чарнојевићем²⁰. Новица Петковић ће у својој студији *Лирске епифаније Милоша Црњанског* указати на погрешно именовање главног јунака романа. Главни јунак коме је додељена и улога приповедача у 1. лицу је Петар Рајић.²¹ Податке о њему сазнајемо на основу таблице која виси изнад његовог болничког кревета. Потврду његовог идентитета налазимо још два пута у роману. Док лежи у болници у Кракову, докторка му се

²⁰ Погледати студију Николе Милошевића *Роман Милоша Црњанског*

²¹ Ала Татаренко у својој студији „У зачараном троуглу: Црњански, Киш, Пекић“ сматра да је главни јунак син Егона Чарнојевића

обраћа са „Пуби“. А затим у близини острва Крка, са обале су га поздрављали речима: „Адио, Пјере“. (пр. Петковић 1996: 123)

Доказ за наведену тврдњу проналазимо и у самом наслову романа. У питању је не нечији дневник, већ дневник о некоме, односно, о Чарнојевићу. Из наслова романа произилази и следеће питање. Ко је уопште Чарнојевић? Њега ће Рајић поменути у писму упућеном свом пријатељу на ратишту. Чарнојевић се појављује у Рајићевом сну и оставља снажан утисак на Рајића, па ће пријатељу у писму писати

„О једном човеку, којег не могу да заборавим, и који ми беше више него брат“. (Црњански 2004: 72)

Овај сан је утицао на Рајића, не само психички, већ и физички. Он се буди у грозници, дрхти и цвокоће. Забринута медицинска сестра га подиже из кревета и критикује. Медицинска сестра објашњење за његове ноћне море налази у књигама које чита.

Међутим, Рајић постаје опседнут својим сном и стално понавља како има потребу да прича о томе. Пријатељу у писму говори:

„Хоћу да Вам причам... Ах, хоћу да ти причам сан, један мој сан...“
(Црњански 2004: 72)

Пријатељу се жали да болничке дане проводи у „грозницама и сновима“ (Црњански 2004: 95).

Међутим, да се вратимо на идентитет самог Чарнојевића. У Рајићевом сну налазимо неколико опречних информација о самом Чарнојевићу. Приликом упознавања са њим другови га упозоравају да је у питању „нека далматинска ждера, пробисвет, немој да му узајмиш“ (Црњански 2004: 76), затим сазнаје да је бивши морнарски часник, да има везе са московским студентима, да је ноћу пијан, а током дана зарађује учећи децу енглеском и француском. Сам Чарнојевић ће, када га притисну о стакло и почну ударати, изјавити да је суматраиста. И управо ће ова изјава објаснити наведене неодређености и контрадикторности његовог идентитета. Суматраиста који све види кроз досад непосматране везе може у свом идентитету

сублимирати и то да је ждера, пијаница, али и бивши морнарски часник, образован човек.

Током Чарнојевићеве исповести, Рајић ће постепено увиђати сличности између њих двојице да би се до краја сна идентификовао са њим. Процес идентификације почиње уочавањем сличности између њихових родитеља. Чарнојевићево причање о мајчиној седој коси, Рајића ће подсетити на његову мајку, те ће Чарнојевиће речи у писму испратити и Рајићев коментар: „личила је на моју мајку“ (Црњански 2004: 79). Када се присећа приче о Чарнојевићевом оцу, њихову сличност истиче у истој реченици.

„Његов отац, као и мој, беше весео човек“ (Црњански 2004: 79).

Њихова међусобна идентификација почиње већ при првом сусрету, приликом Чарнојевићог обраћања Рајићу речима: „Ви личите на мене.“ (Црњански 2004:76). Рајић ће то исто приметити нешто касније, током разговора у Чарнојевићевом стану. Треба истаћи и да процес њихове идентификације, деконструисање њихових личних идентитета прати двоструку сан, односно, колебање између сна и јаве. Рајић све време жели да заспи, и у тренутку када мисли да сања, тргне се и схвата да је „будан“ и да се дешава нешто чудно.

„Сваки час сам као у неком огледалу видео над мојом главом своје лице.“
(Црњански 2004:81)

Како кроз сан пратимо процес Рајићеве индивидуације, тако сеграница идентитета Рајића - Чарнојевића постепено губи све до те мере да сам Рајић види Чарнојевића као себе, као свој одраз у огледалу. Поступак удвајања идентитета постигнут је коришћењем технике двоструког сна, као и симболичком огледала.

Препознавши у Чарнојевићевом лицу свој одраз, Рајић ће изненада помислити да му је тај човек давно познат, а процес идентификовања са њим наставља се кроз дискусију о темама које су Рајића интересовале, о будућности Србије, народним ношњама и коринтским стубовима. Он њихову међусобну сличност уочава и у Чарнојевићевом замршеном причању о животу, у коме он

препознаје сопствени живот. На удвајање идентитета указује и прелазак са приповедање о њему, на приповедање о нама, па ће Рајић писати:

„Сећам се стајали смо пред Каиром“ (Црњански 2004: 82)

Наративни поступак удвајања идентитета на семантичком плану повезује се са психолошким тумачењем Рајићевог сна и процесом идивидуације у сну. Јунг ће сан схватити као спонтано самоприказивање актуелног стања несвесног израженог у форми симбола. Он има способност компензације, која води води психолошкој саморегулацији и уравнотежењу личности. Садржаји снова су у компензаторном односу према садржајима свести. Удвојени идентитет резултат је процеса идивидуације, процеса у коме свесни део личности, приказан кроз лик Рајића, мора прихватити садржаје колективно несвесног, чији је носилац Чарнојевић, кроз постепену интеграцију несвесних садржаја са циљем да се достигне њихова синтеза, односно уцеловљење личности. Својим сновима Рајић „коригује сваки једностран став свести и тиме доводи до уравнотежења личности, што увек има лековит ефекат“ (Жижовић 2013: 14), те ћемо Рајића у фрагментима који описују повратак дому наићи на следеће његове изјаве:

„али једно знам, да је наша срећа у лишћу“ (Црњански 2004: 128), „Миран сам и задовољан.“, „Задовољан и спокојан“ (Црњански 2004: 129), „Ми ћемо изумрети и доћи ће боље столеће, оно увек долази“, „Ја их (румене, благе пруге неба) свако јутро гледам и живим само за њих, за њих.“ (Црњански 2004: 134)

Међутим, ова игра удвајања може се пренети и на самог писца овог дневника. У дневнику писац често поред описа свог живота образлаже и своју поетику јер је и она, на неки начин, део његовог живота. Али са друге стране, писац се поетиком може служити при описивању свог живота тако да тај живот преводи у књижевност. Узајамно повезивање живота и поетике садржано је и у односу Рајића и Чарнојевића. (пр. Петковић 1996: 102) Отуда, у животу приповедача Рајића препознајемо

биографске елементе Црњанског, а у Чарнојевићевом²² суматраистичком поимању живота одлике поетике Црњанског. Према томе, иза удвојеног идентитет Рајића и Чарнојевића може се пронаћи идентитет само Црњанског, односно идентитет човека/ратника и идентитет песника „као две хипостазе истог лица“ (Петковић 1996: 102).

2.3.2. Замагљивање граница сан - јава, сан - сневање, Чарнојевић – Рајић

У опису атмосфере везане за сам сан присутан је мотив мутног. Кровови су мутни, Чарнојевићев глас је мутан, целе те ноћи сећао се „као кроз сан“ (Црњански 2004: 81). Мотив мутног може се, с једне стране, повезати са атмосфером успављивања, тоњења у сан, када се при преласку из будног стања у сан, границе реалног и сна померају, мешају, прожимају. Затамњује се диференција између реалног и имагинарног. Долазак Чарнојевића описан је следећим реченицама:

„Дошао је он...“ и „...брзо је нестао после...“ и „...као да је лебдео над земљом.“ (Црњански 2004: 75).

Сам помен традиције првоаприлске ноћи, која носи са собом дух неозбиљности, шале, имагинације, надовезује се на имагинарну, фантастичку потку сна. Поред границе реалног : имагинарног, затамњује се и граница сан : сневање. Сам Рајић каже да је „све било јако чудно“ и „мислио сам да сам заспао“, али када се тргао,

„видех га како стоји преда мном са свећом у руци“ (Црњански 2004: 81). „И као кроз сан осећао сам опет како ме држи за руку и завија нечим“ (Црњански 2004: 88).

Након сна о Чарнојевићу, Рајић постаје опседнут њиме, има константну потребу да прича о том сну, о том човеку, те ће се појављивати и у његовим сањарењима. Сан и

²² Многи књижевни критичари ће лик Чарнојевића тумачити као алтер-его Црњанског

сањарења почињу међусобно да се преплићу, прожимају, тако да ни сам сневач у неким тренуцима неће бити сигуран да ли сања или снева, да ли је у свету сна или јаве. Иако ће Рајић свет јаве видети као апсурд, „живот без смисла“ (Црњански 2004:5), његова сневања говоре другачије, говоре о његовој потреби за надом. Сан постаје медијум његове интимне и индивидуалне борбе против са апсурдношћу сопственог живота и света.

Међутим, мотив мутног, с друге стране, указује на затамњивање границе ја: други, на проблематизовање идентитета Чарнојевића и Рајића. Чарнојевићево појављивање праћено је мистичном атмосфером, почев од тога да је означен као

„један човек“, „један младић у свету“ (Црњански 2004: 72).

Затим користи и личну заменицу за 3. лице „он“ (Црњански 2004: 75), преко његовог брзог нестанка и утиска „као да је лебдео над земљом“ (Црњански 2004: 75). Употреба заменице „један“ у овој синтагми носи семантику неодређености, то је *неки, било који* младић, да би Црњански затим употребио личну заменицу „он“ којом се указује на лице о којем се прича, а није присутно у разговору, те атмосфера мистичног нестанка води ка томе да Чарнојевић бива доживљен као други, као странац, али упркос својој удаљености као неко близак попут брата. Чарнојевић је и брат, и странац, и овде, и негде у свету. Његово присуство на граничним местима сна у сну (тоњење у сан и буђење) као и Чарнојевићево лебдење над земљом ствара утисак свеприсутности, односно, указује на Рајићеву заокупљеност њиме. Рајић помоћу Чарнојевића открива свој идентитет, открива себе, те се самим тим „помера“, затамњује, односно, постаје „мутна“ граница између ова два идентитета.

2.3.3. Удвостручавање идентитета у *Хазарском речнику*

У роману „Хазарски речник“ сретћемо се са појавом тзв. парова који се сањају. Реч је о ликовима који живе сан другог лика, свог пара, односно сањају јаву свог пара. Сан мења њихов идентитет, те личност у тренутку преласка границе сан:

јава постаје онај други, преузимајући јаву другог, он заправо преузима туђ идентитет. За снове Аврама Бранковића Никон Севаст каже: „тај сан је потпуно завладао његовим животом, и он је почео да бива у сну двапут млађи него на јави“. (Павић 2004: 57) Он постепено у сну почиње да губи свој идентитет, како породични, тако и национални, да би се на крају деконструисао и његов лични идентитет.

„Из његових снова, заувек су ишчезли најпре птице, потом његова браћа па отац и мати“, (Павић 2004: 58)

„Потом су сви ликови и градови из његове околине нестали нетрагом“...

„Најзад је из тог туђег света снова ишчезао и он сам“. (Павић 2004: 58)

Тако се Аврам у сновима претварао

„у неког сасвим другог човека, чије га је лице сагледано у неком огледалу сна. ... У тим сновима Бранковић је најдуже сањао своју покојну сестру, али је она у тим сањама сваки пут губила по неки део својег, и добијала делове тела нове непознате и туђе“. (Павић 2004: 58)

Аврам Бранковић је у сну губио сопствени идентитет, сањајући јаву другог човека, понашао се као свог двојник, Самуел Коен.

„Кажу да у сну говори шпански, али му се то знање топи на јави. Недавно му је неко у сну певао једну песму на неразумљивом језику.“ (Павић 2004: 58)

И не само да се понашао као Коен, већ се „осећао потпуно као онај други што носи стаклене нокте“. (Павић 2004: 59) Аврам Бранковић живећи у свом сну јаву Самуела Коена постаје један хибридан, удвостручен идентитет (проблем полиглотије)²³, идентитет који сублимира постојање два идентитета, деконструисани идентитет сневача и ре(де)конструисани идентитет оног који борави у туђем сну.

Сан истовремено деконструира идентитет сневача, али га и ре(де)конструира стварањем новог „удвострученог“ идентитета. О томе сведоче и два Аврамова

²³Полиглотија код ликова знак је удвострученог, располућеног, деконструисаног идентитета.

презимена – Бранковић и Коренићи, као и његов стан у Цариграду који је „у пространој кули између кула Јороз Калеша и Караташ на Босфору“ (Павић 2004:41) и на чијем се првом спрату налази

„половина цркве посвећена мајци Ангелини... док се друга половина исте цркве налази у Ердељу, у постојбини Бранковићева оца.“ (Павић 2004: 41)

По Башлару кућа је „тело и душа“ (Башлар 1969: 33) и без ње човек би био „разбијено и расуто биће“ (Башлар 1969: 33), а подељеност Аврамове куће и расутошћу на два географска подручја Истанбул и Ердељ симболизује и подељеност тј. удвострученост његовог бића.

Према речима Коенове мајке сазнајемо да је осећала неку „чудну нелагодност“ (Павић 2004: 274) док јој син спава јер се у сну понашао као иноверац. Ноћу је у сну причао неким чудним језиком који на јави није знао и за који се утврдило да је био влашки. У сну је био вештији са сабљом него на јави. И када је прогнан из Дубровника, одлази јер је за то било крајње време. Његов прогон почео је од тренутка када је почео сањати Аврамову јаву и морао се једном суочити са својим двојником јер као Коен каже својој љубавници Ефросинији:

„Од детињства сањам ја да се бијем по мраку са сабљом и храмам у сновима. Сањам на једном језику кога не разумем на јави.“ (Павић 204: 297)

У тренутку убиства Аврама Бранковића, Коен пада у сан и сања његову смрт. Остао је податак да је Коен умро павши у тардему из које се није пробудио. Сан има улогу реконструисања Аврамовог идентитета, он постаје Деридин траг, присутно у одсутном, траг који брише себе, деконструише идентитет, а истовремено својимодсуством указује на извесно присуство.

Поред пара Аврам – Коен, постоји још један пар који се сања, односно пар који је њихова митска реинкарнација Исајло Сук и др Муавија. Муавија бива повређен током израелско-египатског рата и од задобијених повреда главе и тела остаје полно немоћан. Међутим, он се ноћу сели у тело Исака Шулца, човека који му

је нанео повреде. Из писама његове супруге Дороте Шулц сазнајемо да др Муавија живи у телу Исака кроз рану коју му је нанео.

„Између Исака и мене лежи и лежаће увек неки Сарацен зелених очију обраслих у браду. И одговараће на сваки мој покрет пре Исака...“ (Павић 2004: 324)

Исак губи део свог идентитета тиме што се у део његовог тела усељава Муавија, његово тело постаје носилац хибридног, двоструког идентитета јер у „његовом загрљају“ (Павић 2004: 324) нашло се „неко чудовиште зелених очију, које се буди ноћу, уједа безубим устима и напето је и кад Исак није“ (Павић 2004: 324). Бежећи од Муавије, Дорота открива

„још једна Арапинова уста“ (Павић 2004: 326). „... ако побегнем од једних његових уста, сачекају ме на другој страни Исаковог тела друга.“ (Павић 2004: 326)

Од тренутка када се Муавија вратио у Александрију и почео сањати своје снове, и то унатраг онако како је текло хазарско време, његов идентитет се двоструко удваја. Док сања своје одсањане снове, он живи у Исаковом телу. Кроз Исакову рану, помоћу туђег тела, он компензује своју полну немоћ и остварује контакт са женом. Туђе тело му омогућава да „реконструише“ свој делимично изгубљен идентитет. У исто време, његов идентитет се у Исаковом телу удваја, он има двоја уста, увек је будан и свеприсутан.

Ловци снова су били секта хазарских свештеника коју је основала принцеза Атех. За њих је карактеристично да „станују ... као у својој кући“ (Павић 2004: 63) у туђим сновима, да могу ловити јурећи кроз снове човека, ствар или животињу и да могу читати туђе снове. У запису једног ловца на снове пише:

„У сну се осећамо као риба у води. Повремено израћамо из сна, окрзнемо оком свет на обали, али опет тонемо с журбом и жудно, јер се осећамо добро само у дубинама“ (Павић 2004: 63)

Туђи снови су њихов егзистенцијални простор, простор у којем/кроз који конструишу своје идентитете и који обезбеђује њихово битисање. Најпознатији ловац на снове био је Мокадаса ал Сафер, љубавник принцезе Атех. По предању он је написао мушки део хазарске енциклопедије на древном хазарском језику.

Постоји више верзија Мокадасине судбине. Јеврејски извори тврде да је Мокадаса завршио у заточеништву због љубоморе хазарског кагана. Сваке године кроз снове му је Атех слала кључеве своје ложнице подмићујући демоне да неког другог подметну у Мокадасин кавез.

„Тако се Ал Саферов живот састојао делом из живота других људи, који су му позајмљивали по неколико својих седмица наизменце.“ (Павић 2004: 314)

У муслиманским изворима се наводи да је Мокадаса хазарски свештеник у женском манастиру. По легенди последња међу девицама које је оплодио била је Атех и она му је послала кључ своје ложнице. По овој легенди умро је заточен у кавезу. У хришћанским изворима Мокадаса се помиње као најчувенији читач снова који се домогао

„најдубљих продора у тајну ... да рони по сањама дубље но ико пре њега, све до Бога, јер на дну сваког сна лежи Бог“ (Павић 2004: 101).

Међутим, Мокадаси се десило да у једном тренутку више није могао читати снове. Атех сматра да је начинио грешку при повратку из читања сна и да је за ту грешку кажњен.

Узрок попостојања ових различитих предања о Мокадаси у свакој од три књиге *Хазарског речника* може се тумачити (не)постојањем његовог јединственог идентитета. Ловећи туђе снове и боравећи у њима он константно кроз њих (де)конст(р)итуише свој(е) идентитет(е) са циљем да улови тајну живота, односно да на дну снова пронађе Бога. Међутим, оног тренутка кад открије тајну живота, губи моћ лова, односно губи свој(е) идентитет(е). Једини начин на који може поново ре(де)конструисати свој идентитет је кроз љубавну везу са принцезом Атех.

„Тако се Ал Саферов живот састојао делом из живота других људи, који су му позајмљивали по неколико својих седмица наизменце.“ (Павић 2004: 314)

Поново уз помоћ другог и у туђем сну ре(де)конструише свој идентитет. О удвостручености његовог идентитета говори и један сачуван запис:

„При тим кратким израњањима на копну опажамо једно чудно створење тромије од нас, привикнуто да дише дише на други начин но ми То створење напољу, то смо такође ми, али ми кроз милион година“ (Павић 2004: 101)

Масудије по исламским изворима био чувени леутар и један од писаца Хазарског речника. Вештином лова на снове почиње да се бави од тренутка када му у сну умире цела породица. Пошто је му је у сну умрла друга жена, више није могао уснити ни један сан. Преостало му је једино да отпочне сопствени лов на снове. Међутим, оног тренутка када је у Коеновом сну видео Аврамову смрт, за њега се каже да је:

“освануо дрхтавих ушију и добио огромне нокте који су заударали“.
(Павић 2004: 216)

После овог открића и сам умире од ударца сабљом Аверкија Скиле. У изворима остаје забележено да је „трипут заборављао своје име и три пута променио занат“. (Павић 2004: 184)

У роману „Хазарски речник“ приказан је још један ловац на снове. У хотелу у Цариграду поред Исајла Сука и Муавије који се међусобно сањају, срећемо и г. Ван дер Спака који предствља реинкарнацију Масудија. И код њега је присутан удвојен идентитет што запажа и Вирџинија Атех и у својој изјави пред судијом каже:

„Спојте две лепе поле истог лица на фотографији и од лепог човека добићете монструма. Удвојте пола душе и нећете добити једну целу него наказне две половине душе. Стари господин је имао две леве половине лица.“ (Павић 2004: 379)

2.3.4. Ловци на снове у роману *Опсада цркве Св. Спаса*

У лику властелина Прибила из романа „Опсада цркве Св.Спаса“ уочавају се особине сличне хазарским ловцима на снове. Путницима, који су коначили у његовом двору, упадао је у сан,

„вешто преграђивао рукавце сневања, заметао путоказе... не би ли га, напакон, уморио, у бољем случају прогнао“ (Петровић 2004: 38)

и отимајући им сва блага из њихових снова и остављао их да живе осуђени на свет јаве. У његовим кулама са покраденим благом из туђих снова нашле су се и одежде краља Милутина, рајске птице, боје, гласови, нацрти, приче, стихови које је касније препродавао. Властелин Прибил свој идентитет конституише кроз снове људи чије је ониричка блага похарао. Међутим, за разлику од хазарских ловаца који у туђим сновима трагају за деловима Адамовог бића, те је њихова потрага онтолошке природе, властелин Прибил трага за ониричким благом које ће користити за трговину, те тиме значај самог лова на снове детронизује.

2.3.5. Демонске личности Павићевог и Петровићевог романа

Севаст Никон је по веровању било име под којим је у Овчарској клисури живео Сотона. И сам је тврдио да је у претходном животу био ђаво у јеврејском паклу, а у новом животу служи Сотону. Кружила је о њему прича да он

„није ни умирао него је дао да му псето лизне мало крви, ушао у гроб некаквог Турчина, ухватио га за уши и здерао му кожу, па је обукао.“ (Павић 2004: 110)

Бавио се зидним сликарством и на својим фрескама остављао је записе који ће му бити порука у будућој реинкарнацији јер демони не поседују моћ сећања. Од демонских особина можемо запазити и то да бежи од кресива, вечера после других, слика левом руком и уместо репа има нос, односно нема преграду у носу. Такође и у његовом лику видимо удвојеност јер „где год би сео, остављао је отисак два лица“ (Павић 2004: 109).

Фројд је у свом есеју *Једна демонска неуроза из седамнаестог века* анализирао, на основу приче из једног рукописа, неурозу сликара из 17. века који је био у рукама ђавола, а касније је ослобођен. У лику сликара који склапа пакт са ђаволом уочава се сличности са Никоном Севастом, а рукопис у коме се налази ова прича може бити „Хазарски речник“ из 17. века.

У лику гђе Ван дер Спак уочићемо сличности са Севастом Никоном. Обележена је једним недостатком - нема преграду у носу, леворука је и интересује се за зидни живопис. У лику њеног сина можемо уочити црту удвојености лика – има по два палца на свакој руци. Исти тај недостатак има и Коенова љубавница, Ефросинија. О њој је кружила прича по Дубровнику да је као девојка била Мора, а да је после удаје постала вештица. У разговору са Коеном она каже:

„Ја сам ђаво, име ми је сан“. (Павић 2004: 282)

У Петровићевом роману неколико ликова такође имају демонске особине. Алеман, у служби српског краљевства, одлази у снове властелину Прибилу како би му се осветио због крађе краљевих одежди. Властелин, иначе јако опрезан човек, због своје лаконости и похлепе није приметио да гост не једе и не пије, односно да је пред њим демонска личност. Из похода на Алеманове снове вратио се „згажене памети“ (Петровић 2004: 41)

У самом манастиру Жича непосредно пред њену опсаду наћиће се Андрија Скадранин, трговац временом, са својим слугом. За његов лик везује се појам неодређености/ променљивости, неодређених је идентитета, година, порекла, језика, вере, распореда путовања. У зависности од места боравишта мењао је свој идентитет.

„Једно је, опет, било сигурно, из Скадра није био родом, тамо су га знали као Андрију Пераштанина, у Перасту као Андрију из Призрена, у Призрену су мислили да је из Стона, и тако, уз друмове, гредом.“ (Петровић 2004: 53)

Може се приметити да ни у једном његовом представљању нема презимена, већ се идентификује по месту порекла које је варијабилно. Необичан је и његов изглед. Имао је упечатљиве црте лица, али нико у манастиру није умео да их понови,

храмао је на једну ногу, носио штап, за собом није остављао трагове трагове стопала, ретко је улазио у манастир, а све ово су типичне демонске особине. Волео је да се претерано гизди, а његова гардероба била је адекватна његовом идентитету/идентитетима, тачније и сама гардероба сачињена од трипут већег броја рукава и много дугмића симболично је указивала на многострукост и неодређеност његовог идентитета. Уз њега је увек ишао грбав, али окретан слуга супротне вероисповести од тренутне Андријине. Гротескни изглед његовог слуге такође доприноси непоузданости Андријиног идентитета и указује на присуство демонског. Да је реч о демонским ликовима потврђује и чињеница о умножавању новца који дарују манастиру, као и њихов занат – трговина временом односно препродавање хладних месеци из Русије Сицилији и обратно са циљем обезбеђивања вечног живота. За време опсаде Жиче успео је да скине прозор садашњег на даљину времена и отвори прозор будућег времена како би манастиру украо будуће године. У двадесетовековној равни романа срећемо још једног трговца временом – Андреаса фон Нахта, по образовању архитекте из Беча. Међутим и његово порекло је дискутабилно, у Бечу су мислили да је из Баден- Бадена, у Баден- Бадену је био угарски барон Андраш, у Балатону су га препознали као Андрејевића. Са собом је носио штап исписан необичним словима, монокл од мутног стакла, предугачак рендгот и гавраново перо у цепу уместо сата, а међу коферима и сушену тикву. У Краљевину Србију дошао је да прода будуће време у замену за приче и Ђурђу Тановићу, представнику Србије, продаје четири године, тачније период од 1914. до 1918. год. у замену за причу о лепоти његове ћерке Дивне. Не само неодређеност имена (Андреас, Андрес или Андрејевић), порекла (Беч, Баден- Баден, Балатон), занимања (трговац, архитекта, коцкар, племић), већ и само његово презиме (Нахт као нем. Nacht- ноћ) указује на демонске особине.

За оба ова лика карактеристично је исто занимање, умногостручен, проблематизован идентитет, необична појава (носе штап и необичну гардеробу) што доводи до закључка да је Андреас фон Нахт реинкарнација Андрије Скадранина. На то указује и сама морфолошка сличност њихових имена (Андреас – Андрија).

Ловци на снове и демонске личности немају своје личне идентитете односно туђи снови омогућавају конструисање њихових „идентитета“. Ловећи туђе снове они ловце делиће свог идентитета покушавајући да га склопе у целину. Међутим, њихов идентитет који се (ре)конструише кроз снове, истовремено се и деконструише кроз призму туђих снова. Ово (ре)конструисање идентитета кроз туђе снове временом доводи до потпуне деструкције идентитета. Самуел Коен у роману каже да попут хазарских ловаца на снове

„роним у подручја тамне стране света... али ми се може догодити да и моја душа тамо остане засужњена“. (Павић 2004: 292)

2.3.6. Писање *Хазарског речника* и идентитет

Отац Теокист Никољски приређивач је првог издања „Хазарског речника“. Био је „осуђен на добро памћење“ (Павић 2004: 351), а у манастиру Никољу радио је као помоћник писару и иконографу Никону Севасту²⁴ да би касније заједно ступили у службу Аврама Бранковића. Њих двојица ће заједно са Масудијем бити сведоци сусрета Аврама Бранковића са Самуелом Коеном на Дунаву. Већ тада је Теокист Никољски знао напамет оба примерка „Хазарског речника“, и Бранковићев и Масудијев, и чекао да се појави неко са трећим, хебрејским делом овог речника. Никон је спалио прва два примерка и није се више бојао да ће постојати могућност њиховог склапања у целину. У тренутку Аврамове смрти, појављује се црвенооки младић седог брка и у тренутку његовог пада, исписани папири испадају из његове торбе. Након завршетка битке, Теокист је покупио и хебрејски део речника, учи га напамет и одлази у Пољску да заврши посао који је Никон покушао осујетити. Штампару Даубманусу у Пољској продаје сва три хазарска речника и седа да запише оно што је знао напамет. Од тренутка када је завршио писање овог речника, Теокистова глад за памћењем прелази у глад за писањем. Теокист Никољски почиње

²⁴Такође, демонска личност на шта указује податак да је леворук.

да се претвара у Никона Севаст. Промену у његовом идентитету, преображај његове личности и процес демонизовања изазвало је писање „Хазарског речника“, ониричког речника Хазара, те је путем књиге сан постао медијум кроз који је дошло до промене идентитета.

Јоанес Даубманус, пољски штампар који је 1691. године одштампао првобитно издање „Хазарског речника“, рођен је под именом Јаком Там Давид бен Јахја и од детињства био је осакаћен тешком болешћу. Његову физичку наказност (једну руке вуче по земљи, а другом носи своју главу за косу) излечиће чувени видар. Међутим, физичку промену пратиће и психичка и промена идентитета. Јаком Там Давид враћа се кући здрав, прав, висок, али без осмеха на лицу и под другим именом, под именом свог добротвора Даубмануса старијег. Од тог тренутка његов идентитет се удваја – увек носи две капе, има много лица, а његов живот био је „дволичан као ердељски тањир с два дна“ (Павић 2012: 183). У његовом идентитету налазимо сличности са Хазарима односно са хазарским лицем. Пошто је одштампао „Хазарски речник“ Даубманус је одштампао један отрован примерак и сео да чита. Читањем овог речника, отров је деловао све јаче и Даубманус се кривио све више и више и тако се враћао у своје претходно стање.

„Сваки сугласник књиге погађао је по неки од органа његовог тела.“ (Павић 2012: 185)

У тренутку када се вратио на претходно стање, када је повратио свој првобитни идентитет, његова лева рука додирнула је земљу, а њему се поново враћа осмех на лице и он умире. У тренутку смрти рекао је реченицу коју је последњу прочитао у „Хазарском речнику“.

„Verbo caro factum est – Реч постаде месо.“ (Павић 2012: 186)

Павићев *Хазарски речник* покушај је реконструисања Даубманусовог речника, односно овај роман постаје симулакрум речника из XVII века. Роман задржава спољашњу сличност, али губи унутрашњу сличност, те Павић тако добија улогу аутора-демијурга. Међутим, Павићева поетика садржана је у речима демона Никона Севаста: „Истина је само трик“, па аутора можемо назвати и аутором-демоном.

Његова позиција располађена је на демијуршку и демонску, а располађеност/удвојеност позиције подсетиће нас на располађеност / удвојеност идентитета ликова. Овај роман структуриран као отворено дело, ступа у безбројне односе са другим делима, подложен је различитим начинима читања, те аутор, иако његов демијург, више не полаже право на њега. Аутор губи своју позицију, губи свој идентитет аутора и преузима идентитет једног од ликова романа, лик приређивача другог допуњеног издања *Хазарског речника* који се појављује у трећој временско-наративној равни романа *Хазарски речник*.

2.3.6. Хазари и снови

Хазари су као народ имали специфичан однос према сновима. Сан је имао статус култа. Наиме, простор сна је био простор слободе, једино су у сновима својих потомака њихови преци засужњени у прошлости добили привилегију промене и стекли „нешто мало привида живота“ (Павић 2012: 223) Имали су и способност праћења неке особе кроз снове, поготово припадници секте ловаца на снове.

У *Зеленој књизи* налазимо податак да је цео народ имао свог двојника као и његов владар, па отуда и подела на беле и црне Хазаре. Само име *hazar* на арапском је означавало белу и црну птицу заједно, те се претпоставља да су бели Хазари представљали дане, а црни ноћи. (Павић 2012: 160) Такође и река која протиче кроз њихово царство има два имена. Ове двојности није лишен ни појам времена, па се тако кроз четири годишња доба смене две године, од којих једна иде од будућности ка прошлости, а друга обрнуто.

У молитви принцезе Атех помиње се да свој идентитет често замењује мајчиним, и то не само пред другим људима, већ и у постељи свог драгог, све док не изгуби сопствени идентитет.

„У тренуцима страсти ја и не постојим више, нисам ја него она“. (Павић 2012:33)

Идентитет принцезе Атех је вишеструко проблематизован у самом роману, почевши од податка да има седам лица, преко тога да сваког јутра креира ново лице до тога да свој идентитет мења мајчиним. Исто важи и за Хазаре као народ за који је карактеристично тзв. хазарско лице које означава особину свакодневне промене лица, односно, изгледа. Такође у хазарској престоници постоји место где двоје људи при сусрету могу заменити своје име и судбину што указује на то да је проблематизован, неодређен, несталан лични идентитет национална одлика Хазара. Међутим, хазарско лице постаје и једно од поетичких и структурних начела овог романа који сваком читаоцу показује своје друго лице, односно, приликом сваког новог, у смислу другачијег, читања овог романа он ће нам открити своје ново лице.

2.4. Улога сна у структури романа

Сан у роману *Дневник о Чарнојевићу* јавља се само у једној епизоди за разлику од *Хазарског речника* и *Опсаде цркве Св. Спаса* где сан постаје посебанонтолошки свет, један од могућих светова, који постоји паралелно са светом јаве и који се међусобно прожимају и преплићу. Рајићев сан, такође, може се схватити као једна наративна равна, негде јаснија, негде пригушенија, смештена испод оне „главне“ равни. На структурном плану *Дневника о Чарнојевићу* не постоји преплитање ове две наративне равни, не постоји мешање ових двају светова, могућност транссветовних путовања које се јављају у друга два наведена романа. Међутим, ониричка наративна равна у роману *Црњанског* јесте семантички, структурални, поетски центар, оса овог романа која читавом роману даје другу димензију и мења суштинско, доминантно осећање овог романа (осећање апсурда и бесмисла).

2.4.1. Сан и структура романа *Дневник о Чарнојевићу*

Дневник о Чарнојевићу критичари су, што се тиче жанра, одређивали и као новелу, лирску прозу, да би се на крају усталио израз „лирски роман“. До овог проблема је дошло због саме фрагментаристичке структуре романа, неразвијене фабуле, присуства лирских елемената. Једним делом, узок дефрагментизације и хаотичности структуре романа лежи у чињеници да први издавач није хтео да штампа дело у целини, те је Црњански из огромног рукописа насумице одабрао делове текста за штампање, а остатак рукописа спалио. Касније је Винавер нека поглавља испрметао и роман је тако објављен. Са друге стране, Црњански се као и остали писци авангарде залаже се за преврат у начину компоновања романа, што се огледа у фрагментизацији, померању граница књижевних жанрова, али и деконструисању граница између поезије и прозе.

Иако је у питању фрагментарна структура, у самом роману могу се уочити две наративне равни, равни јаве и сна. Ове наративне равни су у основи суматраистичке поетике Црњанског у којој се слике непосредно видљивог света повезују са „досад непосматраним везама“. Наративна раван сна појављује се у само једној епизоди, једном фрагменту романа. Овај фрагмент Црњански је објавио као одломак будућег романа у часопису „Мисли“ 1920. године под насловом „Сан“²⁵, а у питању је писмо у коме Рајић свом пријатељу описује један свој сан. Ова наративна раван заузима свега десетак страна романа, она представља семантички и поетички центар романа. Иако (привидно) маргинализована у односу на наративну раван јаве, ова раван је та која омогућава другачије сагледавање смисла читавог романа, која врши прекодирање перспективе виђења света кроз суматраистичке везе.

Сама наративна раван сна има структуру двоструког сна, сна у сну, те су границе сна и јаве, као и јаве и сањарења мутне, померене. И управо на тим местима улома, на тим рубовима сна и јаве дешава се удвајање идентитета Чарнојевића и

²⁵Видети детаљније у „Случај *Дневника о Чарнојевићу* М. Црњанског“.

Рајића. Удвојена структура наративне равни омогућила је конституисање удвојеног идентитета, односно, психолошки уцеловљење личности. Новица Петковић истиче да Црњански овим поступком уноси једну новину у српску књижевност, али не поступком удвајања сна или удвајања лика путем сна, већ је новина функција коју је тај поступак добио у роману. Описи који су дати у наративној равни сна, које износи Рајић, имају један другачији, суматраистички смисао. Они не потичу од Рајића, већ су то описи његовог ониричког двојника који ће се у његовом сну и представити, не као Чарнојевић, већ као суматраиста. Наративна раван сна постаје поетичко средиште самог романа.

Иако је у наративној равни сна вредност сна²⁶ на неки начин хипостазирана, гледајући роман у целости схватамо да је вредност наративног поља јаве хипостазирана. Однос ове две наративне равни указује на суматраистичку концепцију света коју млади Црњански износи у свом роману. Епизоде наративне равни јаве се такође повезују на основу „досад непосматраних“, другачијих веза, преплићу се епизоде из различитих периода Рајићевог живота, слике рата са сликама хармоничне природе (небо, шуме, лишће) и епизодама из болничког живота. И управо у тако приказаној слици света лишеног сваке логике, каузалитета, хронолошких и просторних одредница могао се појавити Чарнојевић, младић, који истовремено и нема идентитет (суматраиста) и има више идентитета (ждера, пробисвет, бивши морнарки часник). Он Рајићу у сну указује на могућност другачијег сагледавања света, на космичку повезаност свега на свету. Суматраистички концепт света има много сличности са светом сна, тако да спајање и прожимање ова „два света“ лишених било чега логичког, рационалног, ствара лабаву композицију романа.

Роман има форму дневника, форму за коју се може рећи да омогућава фрагментарност, а да све фрагменте, дневничке белешке повезује лице које их записује. Међутим, у овом роману класична форма и сва поетичка начела дневника као књижевног жанра су деконструисана. Просторне и временске одреднице се губе

²⁶ Мисли се на тренутке у Рајићевом сну када се њему самом чини да је заспао.

или се помињу успут јер оне постају небитне у дневнику контемплација једног болесника, његових сањарења и снова. Читаве епизоде и пасажии се смењују брзо и изненадно, па је сама композиција дела јако „лабава“. Реченице често имају велику самосталност, тако да изгледају као да су „одсечене од књижевног организма“ (Милошевић 1966:28), детаљи се осамостаљују на рачун целине што све указује на једну другачије успостављање целовитости дела у коме се види сукоб са традицијом, али и један вид распадања литературе.

У једном тренутку у сну док пише о Чарнојевићу, Рајић записује:

„Он је опет живео на небу, живео у води, на земљи није био, ње се није сећао“ (Црњански 2004: 90).

Након буђења из сна о Чарнојевићу, Рајић ће о себи писати.

„Био сам изгубио везу и смисао људских дела и успомена. Све се то измешало у мени. Ко зна шта је живот.“ (Црњански 2004: 99)

На основу ова два цитата закључујемо да се обојица одричу реалности, одричу се земље, први је се не сећа, док је други у некој врсти конфузије. Живот на небу и у води указује симболично на живот у слободи, ослобођен од стварности и историје. „Пред небом са којег су изгнани предмети родиће се имагинарни субјект из којег су изгнана сећања.“ (Башлар 2001: 205) Небо поседује могућност повезивања онога што је далеко и што је у непосредној близини, а вода представља симбол прочишћења душе. Чарнојевићев начин живота указује на бег од сећања, од стварности, жељу за прочишћењем и слободом, за стварањем имагинарног света у коме је све повезано. За разлику од њега, Рајић не проналази смисао у стварном свету, не проналази везу између света у коме је некада живео и у коме тренутно живи. Међутим, сан ће утицати на самог Рајића. У његовој свести се боре две концепције живота, две слике света, мешају се и стварају конфузију. Она се се преноси и надефрагментарност и „хаотичност“ композиције. Идентитет лика доводи се у везу са композицијим романа, односно „конструише се у повезаности са идентитом фабуле“ (Рикер 1992:148). Међутим, ово, на први поглед, хаотично

компоновање фрагментарних епизода Рајићевог живота представља инкорпорирање поетичког концепта суматраизма у структуру самог романа-дневника.

2.4.2. Сан и структура романа *Хазарски речник*

Сан има вишеструку улогу у структури овог романа. Каганов сан и његово тумачење може се сматрати неком врстом (семантичког) заплета, иницијатора радње овог романа. Основу овог романа чини хазарска полемика чији је повод био управо тумачење поменутог сна. Структура и форма романа биће одређене хазарским схватањем снова, појавом реинкарнације снова, али и формом њихове енциклопедије, свете књиге „Хазарског речника“.

Код Хазара је присутан специфичан однос према самом времену. Сматрају да је у почетку истовремено створена и прошлост и будућност, да су све ствари и збивања била измешана, све је било синкретично. Хазарски бог соли је ограничио ту врсту самовоље и поделио време, раздвојио прошлост и будућност. Кроз четири годишња доба смењују се две њихове године, при чему оне теку у супротном смеру, једна из будућности у прошлост, а друга обратно.

„Обе при том мешају дане и годишња доба као карте, па се отуда мешају зимски с пролећним и летњи са јесењим данима.“ (Павић 2004: 162)

Поред ове двојности времена постоји још једна специфичност, њихов појам будућности се везује за простор, а не за време, односно долази до преплитања и мешања просторно- временских одредница. Отуда и могућност да се личности селе из једног у други сан и да је Хазари могу пратити.

Границе између света сна и јаве нису више одвојене, оне се замагљују и

„у таквом часу преграда између мисли и света постаје порозна, пропушта човечије мисли на слободу...“ (Павић 2004: 186)

Уколико се упорним вежбањем посматрања нечије душе овладате

„тренутак тог отварања можете пратити све дубље и дубље у сан и у њему можете ловити као у води отворених очију“ (Павић 2004: 188)

2.4.3. Три временске равни у роману

У структури романа можемо уочити три временске равни. Прва раван одговара хазарском добу (VIII, IXвек) и тиче се Хазарске полемике и односа принцезе Атех и Мокадасе ал Сафера као писаца првобитног Хазарског речника и чувалаца хазарске историје и културе. У Хазарској полемици срећемо представнике трију вера: хришћанске - Ћирила, исламске - Фараби Ибн Кора и јеврејске - Јехуда Халеви. Другу раван романа чини средњовековни период где се у бици на Дунаву срећу Аврам Бранковић и Самуел Коен, пар људи који се сања и који проучавају и пишу своје верзије Хазарског речника. Том састанку присуствује и њихов ловац на снове Масуди, као и демонска личност Севаст Никон. Трећу временску раван представља двадесетовековни слој романа где се у Цариграду срећу проучаваоци хазарског питања др Исајло Сук, др Дорота Шулц и др Муавија. Улогу њиховог ловца на снове има гдин Ван дер Спак, а његов син представља демонску личност. Оно што повезује сва три састанка јесте један сан. Хазарском кагану је анђео у сну рекао:

„Господу су драге твоје намере, али не и твоја дела“ (Павић 2004: 272)

Овај сан је довео до хазарске полемике у којој су учествовали представници трију вера и након преобраћања Хазара у неку од тих вера (сваки представник тврди да је он победио у полемици), они нестају са историјске сцене. Састанак Аврама, Коена и Масудија на Дунаву, а затим састанка Сука, Шулцове и Муавије у Цариграду представља митску обнову састанка представника трију вера у Хазарској полемици. Аврам, Коен и Масуди се баве проучавањем природе сна и сакупљањем података о Хазарима како би реконструисали првобитни Хазарски речник са циљем да открију најдубљу истину, истину о смрти. Сук, Шулцова и Муавија се баве проучавањем хазарског питања и судбине Хазара након полемике.

2.4.4. Повезивање временских вертикала

Може се приметити да у свакој временској равни срећемо и демонске личности са сличним особинама. У хазарском слоју романа срећемо шејтана Ибн Хадраша који одузима пол принцези Атех, у средњовековном слоју присутан је Севаст Никон који ће спалити листове Хазарског речника и у двадесетовековном слоју романа срећемо породицу Ван дер Спак и њиховог сина који убија др Муавију. У све три временске равни романа демони имају задатак да осујете рад на писању речника и да онемогуће комуникацију, а самим тим и размену информација људи који се баве проучавањем хазарског питања. Демони не могу умрети, они се само селе из једног тела у друго, па тако у лику гђе Ван дер Спак можемо приметити особине Севаста Никона, обоје су леворуки, интересују се за зидно сликарство и имају телесни недостатак – немају преграду у носу, што је демонска особина. Њен син има такође телесни недостатак – има по два палца на свакој руци и он је митска реинкарнација Коенове љубавнице, Ефросиније. Гдин Ван дер Спак је реинкарнација шејтана Ибн Акшанија јер се обојица баве свирањем и имају више од десет прстију. Такође по једном предању Ибн Акшани није умро, већ је једног јутра 1699. године у Цариграду заронио главу у воду и када је извадио главу из воде био је у истанбулском хотелу, а била је 1982. година.

Временске равни се повезују и на тај начин што су поједини ликови у роману митске реинкарнације ликова из претходних временских равни романа. Наиме, сви ликови који имају неке од демонских особина, иако не припадају демонском свету, поседују моћ бежања кроз снове и срећу се са истим особама у будућим животима. Тако је Вирцинија Атех реинкарнација принцезе Атех и једина која чува свој лични и национални идентитет (представља се као Хазарка у суду). Улогу повезивања временских равни имају и предмети, па тако кључ од своје собе који је принцеза Атех ставила у уста, проналази у тренутку буђења Исајло Сук у XX веку, а власништво је Вирциније Атех.

Временске вертикале овог романа повезују и ликови састављача/писаца/приређивача овог ониричког речника. Првобитни састављачи овог ониричког речника – принцеза Атех и Мокадаса ал Сафер везују се за хазарску раван романа. У другој временској равни сретнемо Теокиста Никољског и Даубмануса. У Даубманусовом лику препознајемо хазарске одлике, те се може рећи да је он митска реинкарнација принцезе Атех. Хазарско лице је особина која их доводи у међусобну везу. Трећу временску раван чиниће сам Павић, као приређивач реконструисаног издања „Хазарског речника“, али и његов читалац јер је улога склапања речника у целину пренета на читаоца, те он може у овај речник „учитати“ нова значења и тумачења речника.

2.4.5. Реинкарнација као структурални поступак

Постојање временских вертикала постиже се понављањем истих догађаја и истих ликова у различитим временским одредницама света јаве. Појам цикличности и понављања може се повезати и са појмом реинкарнације. Хазари су веровали да су сви снови одасањани и да се могу реинкарнирати кроз векове различитим сневачима. По њиховој хијерархији, сан је старији од сневача што указује на високо вредновање истог.

У одредници Масуди Јусуф објашњава се појава смрти као нешто што се наслеђује унатраг, иде уз матицу времена. Начини умирања се реинкарнирају тако што родитељи умиру по обрасцу смрти њихове деце. По предању Мокадаса ал Сафер умро је на 10 000 начина јер је имао исто толико деце. Аврамове смрти успео је да прочита Масуди. Бранковић није умирао од ране нанете копљем, умирао је од стрела које су га убадале док је висио на каменом стубу (Мокадасина смрт), затим је умирао дечачком смрћу, затим умире дављењем јастуком борећи се да разбије јаје (смрт Исајла Сука). У тренутку када се Коен пробудио, он се буди, у ствари, у

сопствену смрт. У основи појаве реинкарнације смрти уочавају се нешто измењени трагови Сондијевог фамилијарно несвесног²⁷, па све наведене ликове романа повезује итанато-тропизам, односно, начини наслеђива који се манифестују у избору врсте смрти.

Свет сна омогућава „когзистенцију физички могућих и немогућих фикционалних ентитета (особа, догађаја) у јединственом фикционалном домену“ (Долежел 2008: 195). Управо ова могућност сна као једног „хибридног“ света у књижевном делу омогућава јунацима да беже кроз снове, „да једни излазе из историје и улазе у снове, други из снова прелазе у стварност“ (Палавестра 1991: 243), да исте јунаке препознајемо у различитим временским вертикалама књижевног дела. Све ово је могуће у свету сна, као и због различитих хронолошких одредница у односу на свет сна. Тачније хронолошке одреднице јаве престају да важе у свету сна јер у том свету „време не значи апсолутно ништа“ (Палавестра 1991: 243).

2.4.6. Структура призме као интерпретативни, поетички и онирички модел

Могућношћу реинкарнације снова, као и понављањем „истих“ ликова у различитим временским периодима, омогућава се постојање три различите временске равни романа, те је структура овог романа дата у знаку броја 3 (три религије, три књиге, три временске равни) и може се представити тространом призмом чију основу чини равнострани троугао (пр. Делић 1991). Свака књига овог романа представља једну страницу ове призме, док доњу основу чини средњовековна раван, горњу – двадесетовековна, а призма је пресечена још једном равни – барокном. Делић истиче да призма може расти у висину, или продирати у дубину уколико се нађу нови извори или аутори, те тако овај роман постаје отворено

²⁷ По Сондијевој теорији фамилијарно несвесно чува трагове предака који путем форме латентних рецесивних гена живе у нама и утичу несвесно на наше изборе. Код Хазара овај процес дат је у обрнутом смеру, па се начин смрти везују за начине смрти свог потомства. Обрнут редослед оваквог наслеђивања кореспондира и за хазарским схватањем протицања времена, од будућности ка прошлости.

дело. Роман добија структуру геометријског тела, те на тај начин књижевност показује да може бити и реверзибилна уметност. Принцип призме Делић користи као интерпретативни модел, док Ала Татаренко сматра да је то и базични принцип конструкције и поетички модел. Бочне површине призме представљају три слоја поетике, доња основа је само дело дато у текстуалном облику, а горња –дело дато као потенцијални хипертекст. (пр. Татаренко 2013: 189) Фигура троугла има симболичко (једнакостранични троугао укореењен је у слици света), ауторско (три аутора) значење, али односи се и на троугао који чини однос аутора, текста и читаоца.

Принцип призме као структурални принцип може се довести у везу и са структуром несвесног, јер у питању је структура романа, који је и онирички речник, те ће три равни призме представљати три слоја несвесног – индивидуално, фамилијарно и колективно несвесно. Горња основа призме указивала би на окренутост ка свесном, односно, ка трагању за историјском истином о Хазарима, а доња на укореењеност у архаичне, митолошке дубине, односно, на присуство архетипских слика. Ониричка призма представља везу свести са колективним несвесним, а сам роман у својој структури повезује научни и онирички дискурс, историјске изворе и митове, легенде, предања, форму лексикона са формом сна.

2.4.7. Роман-лексикон као онирички лексикон

Већ сам поднаслов романа одређује да је роман *Хазарски речник* дат у форми романа-лексикона. Спајањем жанровских карактеристика два типа прозног текста, оба жанра бивају деконструисана, како структура романа, а самим тим и веродостојност речника. Павић ће у једној својој приповеци романе упоредити са разбијеним огледалима који када се понове прикупе и сложе, њихови фрагменти не дају целокупну слику света. Разбијање структуре романа на три књиге, на три врсте историјских извора, уместо целовитог сагледавања историјске судбине Хазара, ствара утисак још веће хаотичности и расцепканости.

У структури Павићевог романа-лексикона налази се још један лексикон, *Liber Cosgi*. У питању је покушај реконструкције ониричког лексикона кога је приредио и штампао Даубманус 1691. године. Реконструисани речник успео је задржати донекле структуру Даубманусовог речника, па се састоји од три глосара. Међутим, глосари нису задржали своју првобитну структуру јер се распоред лексичких одредница променио приликом прекодирања одредница са грчког, јеврејског и арапског језика на српски. Такође, нису могли ни задржати претходне хронологије, већ су сви описани догађаји смештени у данашње хронолошке одреднице.

Реконструисани онирички лексикон представљаће ергон овог романа. На парергону романа налазимо Павићеве напомене о историјату, склопу, начину коришћења ониричког речника, сачуване одломке из предговора уништеном издању из 1691. године, Appendix I, Appendix II и завршне напомене о користи речника. Текстови који претходе ониричком лексикону говоре о Даубманусовом ониричком речнику, док текстови који следе након лексикона указују да Даубманусов речник има свој подтекст у речнику хазарских ловаца. Интертекстуална повезаност Павићевог романа са хазарским предлошком огледа се у поштовању структуре тог речника, у постојању мушке и женске верзије речника. Композиција Павићевог романа доводи се у везу и са хазарским диптихом на коме су осликани леви и десни, женски и мушки Адамов палац. У Appendixu II дат је извод из судског записника који расветљава убиство описано у ониричком речнику, а главни сведок убиства је Вирцинија Атех, те садржај парергона осветљава и надовезује се на онирички речник дат у ергону уметничког дела.

Павићев *Хазарски речник* покушај је реконструисања, не само Даубманусовог ониричког лексикона, већ и покушај реконструисања „новог“ Адама, те структура ове антропоморфне књиге задржава двоуполност ониричког лексикона ловаца снова (мушки и женски примерак), а додаци речнику носе латински назив appendix (део тела, продужетак) указујући на телесност структуре првобитног речника. Павићев, „нови“ Адам спаја у себи хришћанске, хебрејске и исламске црте. „Своју бесмртност обезбеђује одсуством фиксираног почетка и краја дела,“ (Татаренко 2013: 204) а додир женског и мушког палца оствариће се кроз додир односно сусрет два читаоца

овог романа. Овај „нови“ Адам својом структуром подсећа на „хазарско“ лице, те ће читалац при сваком новом читању видети једно од његових лица.

2.4.8. Лавиринт романа – лавиринт снова

Хазарски речник поред тога што је писан у форми лексикона подељен је на три књиге – Црвену, Зелену и Жуту књигу, те тако лавиринт овог романа сублимира у себи и три подлабиринта – хришћански, исламски и хебрејски. Структура лавиринта подсећа на структуру сна састављеног често од фрагментарних слика, различитих праваца и рачвања сна, али и на само тумачење сна као на улазак у лавиринт несвесног, на тумарање и тражење правог значења као правог пута за излазак из лавиринта. Оно што повезује, на плану структуре, три подлабиринта овог романа су четири одреднице: Атех, Каган, Хазари и Хазарска полемика. Овај роман-лексикон писан је у мушкој и женској верзији, те тако дискурс романа бива подељен на мушки и женски дискурс, а (привидни) излазак из лавиринта омогућиће сусрет мушког и женског читаоца. Првобитно штампан у мушкој и женској верзији, овај роман у XXI веку добија своје андрогино издање. Објављена је женска верзија романа, а мушка верзија се даје на увид у Предговору. Дискурс андрогиног романа који у себи сублимира мушки и женски дискурс, гради дискурс лавиринта унутар лавиринта јер мушки помињањем цитата тог дискурса бива инкорпориран унутар дискурса женског примерка.

Дискурс Павићевих романа представља посебан романескни виртуални свет. Непостојање временских ограничења, брисање хронолошких одредница, али и просторних одредница одлика је Павићевог дискурса. У роману Хазарски речник виртуалност се постиже брисањем граница између двају светова – јаве и сна. Свет сна као свет фикције, привида омогућава ликовима да сањају јаву друге особе, да живе у туђим сновима, да се реинкарнирају и поново појављују у другој временској равни романа преузевши нов идентитет. Онирички свет постаје безграничан и безвременски свет, виртуални лавиринт поучавалаца хазарског питања, ловаца на

снове и демона. Оно шта спаја све ове ликове јесте потрага / скривање истине о Хазарима, потрага/ уништавање „Хазарског речника“, али свет овог романа је свет фикције, свет виртуалног. Свака књига овог романа нуди своје истине о судбини Хазара и о њиховом речнику, понајчешће „истине“ које су дијаметрално супротне. Потрага за истином увела је како ликове романа, тако и читаоце у лавиринт дискурса.

И не само појединачно дело, већ и читав књижевни опус Павића може бити сагледан као дискурс лавиринта. Оном пажљивом, радозналном читаоцу, кога захтева Павићево дело, неће промаћи многе међусобне интертекстуалне везе у његовим делима. У роману *Кутија за писање* кроз судбине јунака запажају се интертекстуалне везе са Павићевим приповеткама *Веџудов прибор за чај* и *Стезник*, а сама кутија је реплика писаћег стола из приповетке *Отровна огледала*. Такође, Евина сестра читајући оглас залепљен на књижари „Шекспир“ у којем младић са својим примерком *Хазарског речника* тражи девојку са женским примерком, решава да на тај начин пронађе свог новог љубавника. (Лили Т и Ефросинија Лукаревић). На тај начин успоставља се интертекстуална веза и са романом *Хазарски речник* у чијој напомени је писац саветовао читаоце да се власници мушког и женског примерка сретну у свом граду и упореде своје примерке. У роману *Последња љубав у Цариграду* препознајемо ликове из приповетке *Коњи светог Марка*. Укључујући јунаке својих приповедака у нове романе, алудирајући на места и ситуације из претходних романа, Павићеви романескни дискурси ступају у један бахтиновски дијалог креирајући нови хипертекстуални дискурс лавиринта. Али, не само то. Сваки текст је изграђен од мозаика цитата и настаје путем апсорбовања и трансформације другог текста и захваљујући томе функционише на одређен начин у књижевности. У рукавцима Павићевог дискурса лавиринта сублимираће се мотиви и дела из српске књижевности (*Сеобе, Гробница за Бориса Давидовича*, Венцловићева прича *Инорог* у роману *Последња љубав у Цариграду*; стихови Г.С. Венцловића и *Слово љубве* деспота Стефана Лазаревића у роману *Звездани плашт*), али и из дела светске књижевности (Хомерова *Илијада*, *Замак укритених судбина* Итала Калвина). На тај начин дискурс његових романа сажима у себе не само дела српске, већ и светске

књижевности, традицију, митологију стварајући један дискурс лавиринта у коме постоји целокупно човечанство.

2.4.9. Клепсидра у роману или читање снова унатраг

Претходник Павићевог *Хазарског речника*, Даубманусово издање имало је уграђену клепсидру у својој структури. Овај пешчани сат био је невидљив, те је читалац требало ослушквати књигу и када би шуштање песка утихнуло, почињао би да је чита у обрнутом смеру, ка почетку. Овакав начин читања упућује читаоца на поновно враћање на почетак, поновно читање и састављање фрагмената у целину, али истовремено указује и на принцип нелинеарног и реверзибилног читања као јединих правих принципа читања оваквог дела. Оно може метафорички говорити и о потреби читања у кључу различитих традиција које су често контрадикторне, по мишљењу Але Татаренко. Међутим, може се повезати и са начином тумачења, ишчитавања, одгонетања снова где се порука несвесног понекад открива тек читањем сдесна на лево.²⁸

2. 5. Сан и структура романа *Опсада цркве Св. Спаса*

2.5.1. Простори сневања и структура романа

Свети Симеон ће при сусрету са царицом Фелипом говорити о недогледном простору сна заједничком за све рукавце сневања. На једном другом месту у роману помиње се да у простору сна постоје рукавци сневања, путокази, слепе стазе и глуве незнани у којима би се сневач могао да се изгуби, да буде уморен у неком теснацу сна или протеран из сопственог сна и осуђен на живот у несаници. У недогледном простору сна могу се ненадано укрстити путеви сневача из различитих крајева и

²⁸Фројд је у својим студијама о сновима забележио неколико таквих примера.

хроноса реалног света. Тако се у простору сна могао и десити сусрет царице Фелипе и Св. Симеона који је живео пре ње, њена љубав са соколаром Љубеном који ће живети у наредном веку, а дете које рађа оставља на чување жени која живи седам векова у будућности. Сви ови сусрети могући су јер хронолошке одреднице не важе у свету сна у коме појам времена није релевантан.

2.5.2. Три историјска догађаја – три временске равни

Структуру романа прожимају дешавања везана за три историјска догађаја важна за православни хришћански свет: опсада и пад Цариграда и крсташки ратови(1204), опсада манастира Жиче (крај XIII века) и обнова Жиче оштећене бомбардовањем Србије (крај XX века). У свету сна Петровићевог романа ове три временске равни повезиваће међусобне судбине оних који су уточиште покушали пронаћи у свету сна. Тако ће се царица Фелипа (1.временска раван) срести у сну са тројицом дијака који су упутили ка манастиру Жичи (2. временска раван) и њима поверити бригу о свом тек рођеном сину кога је требала родити у будућем времену. Седам векова унапред сретћемо се са орнитологом Богданом (3. временска раван) кога су у сну чувала и учила тројица дијака. Богдан живи са Дивном, својом женом, у простору сна бежећи од Андреаса фон Нахта. Богдан и Дивна представљају митску обнову љубавног пара Љубена и Фелипе. Дивна ће као и Фелипа носити своју трудноћу у сну где ће је чувати тројица дијака.

У свакој временској равни сретћемо и демонске личности. Приликом опсаде Цариграда на палубу брода Енрика Дандола, млетачког дужда, пење се човек са сушеном тиквом увијеном у црно платно. Како би освојио Цариград, центар православља, склапа пакт са ђаволом. Приликом опсаде Жиче у манастиру ће се наћи Андрија Скадранин, демонска личност, која ће отворити прозор будућег времена и на тај начин украсти Жичи будуће време. Целу двадесетовековну раван романа прожима присуство Андреаса фон Нахта, још једне демонске личности, трговца временом и причама. Човек са сушеном тиквом на дуждевом броду, Андрија

Скадранин са сушеном тиквом око врата и Андреас фон Нахт са сушеном тиквом међу коферима су реинкарнација једног истог лика, односно реинкарнација ђавола. Демонске личности имају способност вечног живота, те као и у Павићевом роману, и овде их срећемо током целог романа само са различитим именима. Оне имају улогу повезивања временских равни романа и конституисања демонске вертикале на плану унутрашње композиције романа. Интересантно је напоменути да се они појављују увек у судбоносним и тешким тренуцима за православну веру.

Поред демонских личности, временске равни роману повезује и један фантастичан предмет чудотворне моћи – анђеоско перо. Њега на дар добија Св. Сава од никејског цара, Теодора Ласкариса приликом додељивања аутокефалности српској цркви. Ово перо Св.Сава је оставио игуману манастира Жиче у наслеђе. Ово перо припадало је скитском плашту од птичјег перја које је власнику пружало неограничену моћ, вечни живот и способност управљања целокупним временом (прошлим, садашњим и будућим). Узрок опсаде Цариграда била је потрага Енрика Дандола за тим плаштом, а такође и узрок опсаде Жиче била је потрага кнеза Шишмана за анђеоским пером. Приликом рушења манастира, перо се из браде игумана диже у куполу цркве и држи неко време цркву у ваздуху. Приликом обнове оштећеног манастира из једног од древних уломака скривених у темељу понове ће узлетети анђеоско перо и стати под куполом Жиче.

Оно што ће довести у међусобну везу ова три временски удаљена догађаја јесте преплитање и прожимање ониричког са наративним токовима јаве. Повод сваког од ових историјских догађаја јесте превласт над предметима фантастичких моћи које своје порекло везују за свет сна као простор фантастике. Писањем постмодерног романа који подрива званичне верзије историјских догађаја, аутор себи даје моћ писања које је кадро да се супротстави „властелинима историје“, препознајући улогу постмодернистичког аутора у ликовима малених дијака и приповедача зачетих и рођених у ониричком свету.

2.5.3. Девет чинов ађеоске хијерархије као композициони елемент

Роман *Опсада цркве Св Спаса* композиционо је подељен на девет књига. Свака од ових књига носи назив по чиновима ађела у небеској хијерархији.²⁹ Ових девет чинов деле се на три јерархије: највишу, средњу и нижу, а у свакој од њих су по три чина. Број три налази се у основи ове небеске хијерархије, али се преноси и на саму структуру романа коју ће чинити три временске равни, па ће се на тај начин небеске хијерархије као слике земаљских хијерархија (пр. РКТ 2009: 19) инкорпорирати у структуру романа.

Прву, највишу и Пресветој Тројици најближу хијерархију, сачињавају:

Серафими – ађели најближи Богу, окружују Божје престоље, сваки од њих има шест крила, „двјема заклањаше лице“ (од страха да ће видети Бога), „двјема заклањаше ноге, а двјема лећаше“ (Исаија, 6, 1-12). Они пламте пламеном љубављу према Богу и друге „распаљују“ таквом љубављу, па отуда им и назив Огњени.

Херувими – богомудри и многоочити, сијају светлошћу богопознања и знања тајни Божијих, просвећујући друге. Њихово име на јеврејском значи- велико разумевање или изливање премудрости, па се тако преко њих другима шаље премудрост и даје просвећење очију разума за боговиђење и богопознање.

Престоли – богоносни ађели, богоносно по благодати и свом служењу. Преко њих се пројављује правосуђе Божије и повезује се Божији са престолом земних судија, помажући тако владарима да изричу праведан суд.

Средњу хијерархију чине:

Господтсва – господствују над ађелима нижим од њих, а они сами су слободни. Они изливају силу благоразумног господарења и мудрог управљања властима на

²⁹Распоред ађела у небеској хијерархији описао је Свети Дионисије Ареопагит у књизи *О небеској Јерархији*.

земљи како би добро управљале над повереним областима. Они уче владати осећањима, смиривати у себи непристојне жеље и страсти, потчињавати тело духу.

Силе – испуњавају вољу Свевишњег одмах и са лакоћом и чине превелика чудеса која изливају на богоугоднике како би они могли чинити чудеса, исцељавати и предсказивати будућност. Оне помажу и људима који су оптерећени ношењем неког послушања, које им је наложено.

Власти – анђели који имају власт над ђаволима. Они укроћују демонску власт, одбијају искушења која ђаволи приређују људима. Учвршћују и подвижнике у духовним подвизима, а онима који се боре са страстима помажу да победе ђавола.

У најнижој хијерархији налазе се следећа три чина:

Начала – Они началствују, старешинују нижим анђелима упућујући их на испуњавање божанских наређења. Њима је поверено управљање васељеном и чување свих царстава, кнежевина, земаља, народа, језика јер сваки царство, народ или племе има као свог једног анђела из овог чина. Они поучавају људе да одају поштовање сваком старешини, али исто тако они изводе достојне људе на важне положаје и подучавају их да на та места не ступају из себичних разлога, из користољубља и славољубља, него ради служења Богу и умножења свете славе Његове.

Архангели су велики благовесници. Они благовесте велико и преславно. Њихово служење састоји се у откривању пророштва, просвећењу, познавању и разумевању Божије воље, које добијају од виших чиновна, а коју треба саопштити нижим чиновима, а преко њих људима. Св. Григорије Двојеслов говори да они укрепљују у људима свету веру, да им просвећују ум светлошћу познавања Јеванђеља и да им откривају тајне благочестиве вере.

Анђели су најнижи у небеској хијерархији и најближи људима. Они јављају људима мање тајне и намере Божије, поучавају људе да живе врлински и и праведно по Богу, а чувају и сваког верујућег човека. Врлинасте придржавају да не падну, а пале

подижу и никада нас не остављају, па макар и сагрешили, јер нам свагда желе помоћи само ако ми то сами пожелимо. (пр. Арх. Јустин Поповић)

Успостављање анђеоске вертикале није само на плану спољашње композиције романа, већ се она доводи у везу са унутрашњом композицијом. Улоге коју наведени анђеоски чиновници имају у небеској хијерархији преносе се и на значења догађаја у роману. У књизи „Херувими“ дата је епизода заслепљености Стефана лепотом Ане Дандоло и млетачки утицаји на њега. Симеон, Сава и Вук покушавају, и у сну, и на јави, да га просвете, да га врате на прави пут. Међутим, до његовог просвећења и спасења доћи ће тек након Савиног преузимања братовљеве борбе са грехом на себе. Оно што је Сави помогло у тој унутрашњој борби са грехом јесте мисао о Богу.

У књизи „Силе“ дата је епизода о непознатом приповедачу који има задатак да тка приче о величини српског краљевства и тако брине о опстанку свог народа. Међутим, проблем настаје након што је грчко посланство однело у своје царство прегршт прича, те је војсци која креће да помогне опседнутој Жичи неопходна прича која се завршава победом, али у оставама није остало ништа слично,

„Ниједно се преостало казање није тицало манастира под опсадом. Све и да сам имао времена – нисам могао да сплетем причу која би пружила макар овлашну наду. Што сам проналазио није указивало да се великоименити браниоци уопште могу домогнути капије Спасовог дома. Очај ми се уселио у разум. Добро сам знао да силни господар ни за час не би одложио поход. Тако се одлучих, кренућу и ја – да барем развијем икакав напредак.“ (Петровић 2004:229)

Свете Силе помажу људима који су оптерећени ношењем неког послушања, те у овом случају штите непознатог приповедача краља Милутина.

У књизи Власти дате су епизоде у којима се говори о крађи Андрије Скадранина, демонске фигуре, манастира Жиче. У садржају његове торбе било је украдено време које је следовало манстиру,

„време без којег је било јасно да крунидбена црква све српске и поморске земље, у више наврата, задуго бити пуста.“ (Петровић 2004:258)

Међутим, Власти, чији је циљ да не допусте ђаволима да нашкоде људима колико би хтели, заштитиће манастир и око Ђурђевдана 1293.године Јевстатије Други и ђакони пронаћи ће уломке жичких видика.

„Расути на све стране, погажени, напрсли, без једне или обе бочне стране, у осоју прожети влагом и мемлом, у присоју утитрали од јаре, затрављени или затиснути лањским листовима, жировима, шишкама и плевом, они су се срва тешко запажали. Ипак, полагаано, делићи видела, већ према времену, стадоше да се сабирају у изломљено приповедање. ... Сви су се делови, међутим, гледано споља, са друге стране, завршавали у некада Савиној катихуменији. (Петровић 2004:260)

Архиепископ Јевстатије Други наредиће да се отворе укопи поред темеља цркве и у њеном поду и да у скривнице положи пронађене видике јер ће можда његовом роду затребати једног дана како би боље разабрао прошло, садашње или будуће време.

Анђели из реда Власти имају задатак и да учвршћују добре подвижнике у духовним подвизима и трудовима, па ће тако штити и све вернике окупљене у манастиру Жичи у време опсаде. Добро затворивши врата оба храма како тама у њих не би ушла, окупљени верници бранили су манастир непрекидним појањем, паљењем воштаница и расветљавањем лица верника, али и сваког дела храма где би се тама могла тискати. У истој књизи, само у XX веку, Богдан се бори против демона трудећи се да исправи укривљена видела прозора, али и брине о приповедању јер реч има пуно значење тек онда када се пише пером одређене птице. Богдан, свестан свог подвига, упорно наставља да сакупља пера птица. Међутим, анђели небески појавиће се у овом роману и као ликови који ће помагати манастиру у опсадним тренуцима, па ће у тренутку одвезивања канапа храма и бегства дохијара Данила, а самим тим и одвајањем храма Св. Теодора од саме Жиче, реаговати власти из небеских висина.

„Из неба, болно, запишташе власти. Све што је остало – спусти се, за још десетинухвати висине, у све уже, ноћне вирове.“ (Петровић 2004: 274)

У књизи Начала анђели ће се активно укључити у радњу романа. Са опадањем манастира Жиче, кога од непријатеља није делило ни тридесетхвати, верници шаљу своју децу са страторима на мазгама не би ли их спасили. Цикавац је уграбио једну батару, али из небеса су се појавила начала, која су преотела децу и вратила их страторима. У читавај тој пометњи отац Пајсије позива своје пчеле да спасе речи српског језика јер је улога Начала да чувају царства, кнежевине, народе, племена и језике. Отац Пајсије дозива своје пчеле говорећи им следеће:

„Крунослава, Велика, Анђуша! Хајдете, у певницу, вреднице! На вама је да спасете макар речи Србаља! ... „Берислава, Богужива, Благиња, спасавајте народне молитвице, свака клико може да понесе! Иконија, Спасенија, Богдаша, летите на листове Четворојеванђеља! Купите суште речи, добродетелке!“ (Петровић 2004: 279)

Роман се завршава књигом Анђела, односно, епизодом крштења Дивниног и Богдановог сина у манастиру Жичи, који је у фази реконструисања због оштећења насталих од последњег труса. Приликом те обнове перо анђела је узлетело и застало под куполом Жиче.

Небеске хијерархије слика су земаљских хијерархија, а њихови међусобни односи треба да буду узор људским односима. (пр. Гербран, Шевалије 2009: 18) Уједињење светих анђела, односно Сабор ангела, добило је назив по њиховом удруженом, једнодушном и једногласном слављењу Свете Тројице. Псеудо-Дионисије Ареопагит истиче да анђелима припада функција открочења; „степенима властитог уређења тај ред предводи људске хијерархије, да би се на одређен начин спроводило духовно уздизање ка Богу, преобраћење, причешћивање и сједињење, а истовремено и процесно кретање самог Бога, који према пресветом распореду дословно надарује својим даровима и просветљује све хијерархије доводећи их у заједништво са собом. Зато теологија анђелима намењује бригу о нашој хијерахији... (пр. Гербран, Шевалије 2009: 18) Јунг ће истаћи сродност неких садржаја људског несвесног и лика Христа. У свом делу *Ајон* он повезују *imago dei*, односно, слику

Божју која је утиснута у људску душу, са Христосом. Ова слика Божја представља архетип Сопства. Јеротић ће за Јунгов појам Сопства рећи да у потпуности одговара библијској идеји „срца“ као средишта спиритуалног Ја. Наиме, он верује да су на путу индивидуације неопходне трансцендентне снаге, које постоје у нашем несвесном, како би се интегрисали разбијени делови личности. Трансцендентне снаге помажу у откривању Сопства које мири свесно и несвесно. На исти начин у православљу се поставља Христос у центар поменуте интеграције. Према томе, „Христос није само негде „на небесима“, већ је пре свега у нама“. (Јеротић 2007: 52) Пројектовање небеске хијерархије на земаљску хијерархију, успостављање вертикалне духовне осе путем анђеоске хијерархије као композициони поступци у овом роману доводе се у везу и са пројектовањем несвесног на свесни део личности, као и на процес интегрисања несвесног и свесног кроз индивидуацију, али и на интегрисање света сна, као израза несвесног, са светом јаве кроз дискурс романа.

2.5.4. Број четрдесет као композициони елемент

Структура романа поред подела на девет књига односно девет анђела небеске хијерархије, подељена је и на четрдесет дана који се односе на трајање опсаде манастира Жиче. Символика броја четрдесет је вишеструка и честа је у хришћанству. Број четрдесет симболизује слутњу, припрему, искушење или казну. Тим бројем библијски писци обележавају главна збивања у историји спасења; њиме су означене узастопне Божје интервенције, које једна другу најављују.“ (Гербран, Шевалије 2009: 125) У *Библији* Давидова, као и Соломонова владавина трају четрдесет година, савез са Нојем је склопљен пошто је прошло четрдесет дана од потопа, Бог позива Мојсија када му је било четрдесет година. Толико је дана Мојсије боравио на врху Синаја. Исус је ученицима проповедао четрдесет месеци, а указивао се својим мученицима четрдесет дана пре вазнесења. Овај број везује се и за аспект казне и искушења у хришћанству, па је четрдесет дана трајао дажд као казна грешном човечанству у *Постању*. Неверни Израелци осуђени су да лутају пустињом

исто толико дана. Исус је савладао искушења којима је био изложен четрдесет дана и ускрсно је након четрдесет сати проведених у гробу. Такође, број четрдесет означава и завршетак једног циклуса који не тежи понављању, већ радикалној промени. Број четрдесет у овом роману симболизује искушења хришћана и њихове вере у Бога кроз векове, дијакхронијски представљене кроз опсаду крунидбеног манастира Жиче, кроз опсаду Цариграда и рат у Југославији деведесетих година. Међутим, у овом роману број четрдесет симболизује и крај једног историјској, културолошког, верског циклуса опсаде и прелазак на један нов почетак на шта указује и назив последњег поглавља романа *Конац или почело*.

2.5.5. Литургијско и ониричко време : историјско и хронолошко време као композициони елементи у роману *Опсада Цркве Св. Спаса*

У првом поглављу романа дата је слика мноштва људи окупљених у манастиру Жичи у време Васкршње Литургије пред крај XIII века. Сама Литургија представља служење, позив на делатност, по узору на Христа. Отуда и сама Црква као сведочење Христа и његовог царства јесте Литургија. (пр. Шмеман 2009: 103). По речима Св. Симеона Солунског Христос је „свуда присутан свештенодејствовањем и Причешћем“ (Св. Симеон Солунски 2009: 56), тако да се иста Литургијска Служба врши и на небу, и на земљи. У Литургији се проповеда Тајна Христовог Оваплоћења и Страдања и изображава се све што је у вези са Његовим Очовечењем и Распећем, па свака Литургија у ствари слави Васкрсење Христово. Међутим, она је већа и од проповеди, и изображавања Тајне Христове, јер је она „Тело и Крст Христова, то јест Сам Христос у сједињењу и заједници са Телом Својим – Црквом верујућих, за које ова Заједница – Причешће – јесте вечни живот“. (Св. Симеон Солунски 2009: 57) Евхаристија као Заједница и Причешће је сједињење Бога и човека, наше обожење, просветљење, одагнавање свега непријатељског, даривање сваког добра. Ништа ту више није људско, него све бива Божанско јер није човек тај који дејствује, већ је то Христос у Духу Светоме кроз свештеника, човека, а Хлеб и Чаша током

Евхаристије постају Тело и Крв Христова. Кроз чин Евхаристије човек је стално са Богом, али и Бог је са људима јер се ради тога и оваплотио. Господ нам је предао ове Тајне да будемо сједињени са Њим и кроз њега. Служење Евхаристије може се метафорички схватити као путовање, и то путовање Цркве у димензију Царства Божијег. На тај начин човек улази у васкрсли живот Христа Евхаристија је „анафора“, уздицање наших приноса и нас самих, али то је и узношење Цркве у небо. (пр. Шмеман 2009: 111) . Шмеман ће улазак у присутност Христа упоредити са уласком у четврту димензију. То није бежање из света, већ „долазак на раскршће са којег се реалност света може видети много потпуније“ (Шмеман 2009: 104). Литургија почиње као одвајање од овога света, а сам Исус после свог васкрсења није био препознатљив, јер он није био више део овог света, ове реалности. Препознати Га, ући у ту радост присутности, бити с Њим, значило је преобразити се у другу реалност.

Последње поглавље романа носи поднаслов *Конац или Почело* јер на самом дну таме, у немогућности радости, „хришћанство објављује и буди мисао о новој, свеобухватној радости, и са овом радошћу оно преобраћа Крај у Почетак“ (Шмеман 2009: 102). Роман тако прати једну кружну линију која почиње од атмосфере сједињења, хармоније и радости у Васкршњој Литургији у манастиру Жичи преко напада кнеза Шишмана на манастир и опсаде самог манастира, преко његовог узношења ка небу снагом молитве верника до пада манастира и крађе видика до укопавања пронађених видика и поновног њиховог проналаска и повратка анђеоског пера у куполу цркве приликом реконструкције, као и крштењем детета, односно, уласком новог члана у Свету Заједницу.

Литургија у себи антиципира истовремено и доживљаје догађаја вере који су се десили у прошлости, а које су везане за Христов живот и оне везане за искуство Будућег Царства, за догађаје у будућности. Сам чин литургије „сабира“, повезује прошлост и будућност, обе временске категорије уједињењем губе своје дистинктивне карактеристике. Литургијски доживљај прошлости и будућности, губљење хронолошког поимања времена и стапања у једно подсећа на ониричко

време које у себи може објединити и дођаје из прошлости и антиципирати будуће догађаје.

И прича као таква сажима се и скраћује идући од првог ка последњем дану опсаде манастира. Четрдесети дан опсаде обележиће само једна реченица.

„Од свега ништа није остало, ни да се приповеда“ (Петровић 2004: 305)

Радивоје Микић у оваквом наративном поступку откриће симбол левка. „Тако се остварује оно што је велики идеал свеколике модерне књижевности, а што би се, за ову прилику, могло назвати потребом да и сам облик добије своје значење, да изгуби семантичку неутралност. Пошто свака прича постепено цури за тај процес, нема адекватнијег симбола од левка, справе која омогућава да се он оствари“. (Микић 2003: 289) Међутим, последња књига овог романа „Анђели“ већ својим насловом „Конац или почело“ симболично указује на поновно успостављање приче, на шта указује и завршавање романа трима тачкама. Хришћанска вера упркос свим искушењима остаје „жива“ вера, а њено време, „субјективно, поунутрашњено и литургијско, у којем се одиграва заједница са Богом, јесте кружно и паралелно“ (Алексић 2013: 334) објективном, историјском времену. Кружно време, попут ониричког³⁰, стоји насупрот закона линеарног, историјског времена, у коме је дошло до човековог пада, отуђења од ближњих и Бога.

2.5.6. Онирички свет и фрагментарност романеског света

Главни наративни ток о опсади манастира Св. Спаса истовремено прате и наративни рукавци који говоре о опсади и паду Цариграда, о Немањинима, рату у Југославији, као и о поновном оштећењу манастира и његовој обнови сливајући се тако у једну врсту сагласја које твори апокрифно-ониричку верзију српске историје.

³⁰Заједничке црте кружног /литургијског и ониричког времена су цикличност, поунутрашњеност, нелинеарност, супротстављеност историјском, хронолошком времену.

Свет сна омогућио је деконструисање линеарне структуре романа, преплитање и укрштање реалних и ониричких догађаја, понављање истих ликова у различитим временским равнима кроз поступак митске обнове, преплитање реалног и фантастичног, као и деконструисање хронолошких, просторних одредница. Фрагментарна структура романа оличена је кроз метафору изломљених никејских видика на цркви Св. Спаса који онемогућавају правилно сагледавање временских токова, већ дају калеидоскопску слику сва четири времена. Сама деконструисана структура романа симболично говори о (не)могућности ре(де)конструкције видика српског народа, који, иако су поново пронађени, и даље су измешани и поломљени. Фрагментарна структура романа симболичка је слика српског друштва, које од опсаде Жиче, па до краја XX века осуђено на честе „опсаде“, на распарчаност и разједињеност, на трагање за сопственим изломљеним видицима и покушаје склапања фрагмената у целину, на уцеловљавање, на спајање несвесног и свесног, божанског и земаљског.

3. САН У РОМАНИМА *ДНЕВНИК О ЧАРНОЈЕВИЋУ, ХАЗАРСКИ
РЕЧНИК* и *ОПСАДА ЦРКВЕ СВ. СПАСА* :

ИСТИНА ИЛИ ОБМАНА ?

3.1. Филозофски преглед појма истине

3.1.1. Појам истине у античкој филозофији

Питање истине је једно од средишњих питања не само науке о књижевности, већ и филозофије и естетике. Платон питању истине приступа из језичке и онтолошке перспективе. По њему је “реч основни елемент у сазнавању истине, инструмент којим именујемо ствари и сазнајемо о њима.” (Квас 2001: 10) Наиме, биће се изражава гласовним средствима помоћу именица као безвремених и статичних назива и глагола као ознака саме радње. Суштина бића бива изражена када се глаголи повежу са именицама. Исказ који говори о стварима какве јесу је истинит, а онај који говори о стварима какве нису је лажан исказ. Међутим, у *Држави* истина уметности је релативизирана јер уметничко дело је знак који подражава предмет, а не идеју, уметност не кореспондира истини Бића. Истинско знање проналази се у свету идеја, а не у чулном свету. Истинито је лепо, а лепота припада свету идеја који је вечни и непролазни. Песничко дело (књижевност) не може постојати као лепо, а самим тим није ни добро ни истинито. Подражавајући слике предмета, оно је удаљено од истине. Платон у свом миту о пећини разликује две истине, једну, мању, која се односи на перцепирање чулне стварности и другу, већу, која спознаје свет форми и идеја. Овакав однос према истини у *Држави* условљен је схватањем да је морална свест нераскидивно повезана са политичком свешћу, па је тако оно што је добро и истинито и правично. Појам правичности не везује се само за људску душу већ и за државу као организовану заједницу људи. Међутим, када у првом плану нису државни интереси, Платон ће за песнике рећи: „јер песник је нарочито биће: он је лак, крилат и свештен, и не може певати пре него што буде понесен заносом... Јер они то не говоре занатски него божјом снагом“ (Платон 1970: 11). Песник се предаје божанској истини и казује нам је. Он је свештен, врач, божји слуга. Он учествује у самом Бићу, изнутра га ствара и обликује откривајући људима истину Бића. Може се закључити да Платон уводи две врсте истине: божанску која се исказује у заносу и људску која се везује за ум.

Аристотел сматра да и научни и песнички дискурс долазе до истине само на различите начине и да је сваки облик дискурса прилагођен различитим областима људског живота. Песништво има увид у универзалну истину и њу преноси путем мимезе. Међутим, да би песништво остварило идеал универзалности и истинитости мора да буде строго логички организовано. Као пример овако организованог дискурса наводи фабулу трагедије.

3.1.2. Појам истине у филозофији XX века

Карл Јасперс, чувени немачки психијатар и филозоф прве половине XX века, уметност дефинише као шифру бића која се треба дешифровати да бисмо преко ње допели до „појављивања обухватне истине свега постојећег“ (Зуровац, 1986: 19). Таква уметност невидљиво чини видљивим тако што прониче у све појаве бића, те се може назвати и метафизичком. Метафизичка уметност је увек на рубу неизрецивог јер жели видети пратемеље својих фикција и митова. Јасперс појам истине доводи у везу са појмом саопштивости. Она је неодвојива од саопштивости, она се показује у временском постојању кроз саопштавање, а кретање у комуникацији је уједно очување и тражење оног истинитог (Јасперс 2000: 59) јер ја сам произилазим из битка са другима. Истина зависи и од начина комуникације у којима се јавља, па не постоји истина једне врсте, истина „није једна ни једина“ (Јасперс 2000: 59). Постоји само релативна истина, истина која се мења јер је и само постојање променљиво. Сама истина није догматска него је комуникативна, па стога може да буде „само постајућа“ (Јасперс, 2000: 73). Она подразумева радикалну отвореност воље за комуникацију што са собом носи не само преображај човека коме се саопштава, већ и човека који саопштава. Истина „није довршена и код садашњег довршења стално остаје такође и отворена“ (Јасперс, 2000: 75). Јасперс говори да је у извору Једно, истина, била у облику који је за човека недоступан. Али Једно је изгубљено и оно у својој расутости треба да се задобије кроз комуникацију. Обухватно се не може спознати као такво „јер ниједан човек није све , јер ниједна схватљива истина није

читава истина. Тоталитет нам увек остаје скривен“ (Зуровац, 1986: 34) „У сваком од начина обухватног појављује се другачија истина.“ (Зуровац, 1986: 34) Истина обухватног бића се истовремено скрива и открива у симболима, тако да расветљавање себе самог у разумевању симбола води разумевању истине. „Свеобухватна истина трансцендира границе људског света према оном трансцедентном које је основа свега постојећег“ (Зуровац 1986: 33) „Мир битка истине у трансценцији јесте граница на којој на тренутке може да засветли оно што је без пукотина Све.“ (Јасперс 2000: 81).

Мартин Хајдегер, немачки филозоф који ће својом филозофијом одлучујуће утицати на формирање филозофских праваца постмодерне, видео је у уметности откривање битне истине, а то је истина бића. Биће је извор сваке битне истине чији се траг види у делима мислилаца и уметника. Они у својим делима трагају за тајном бића „која кроз све просијава и нама се појављује свуда, али се нигде потпуно не открива и не исцрпљује“ (Зуровац 1986: 77). Човек је способан да се отвори за свет, за друге, за себе, али та отвореност заснова се на темељу отворености за биће. У сусрету човека са бићем које се одиграва преко бивствујућег могуће је истинско отварање света, па се стога истина може схватити у сусрету човека и бивствујућег у бићу. Хајдегер помиње и изворну истину коју је човек у стању да открије и разуме, али он не може бити извор те истине. Сама трансценденција је изворна истина. У обостраној отворености, човека свету и света човеку, омогућава се сусрет са са бивствујућим. Хоризонт који се отвара при том сусрету је сам чин трансценденције. Ово отварање је догађање нескривености, човек је способан да види оно што се појављује и да схвати смисао тога. Изворна истина се зато може мислити у раскривености и бића и отворености бивствујућег, па самим тим истина не припада човеку, он је не ствара, већ обитава у њој. Човек сам по себи је изворна истина.

Пут до Бића води кроз изворну нескривеност, али све што произилази из скривености прожето је неком тајном. Откривање бивствујућег праћено је једном игром прикривања и откривања. Истина је „нескривање“ као начин излажења из скривености. Оно што је „изашло из скривености“ јесте *das Seiende* бивајуће које се открива као овакво или онакво бивајуће, али оно што је остало скривено, што измиче

откривању и у чему се налази Истина јесте бивајуће у целини. Ово бивајуће у целини које се као такво скрива у свему је тајна, не-истина. Тај Корен Бића, та целина, која је скривена, услов је откривања делова Бића. Зато Хајдегер и каже да се Биће скрива док се открива у Бивајућем. Истина тако претпоставља не-истину јер свака октривеност претпоставља истовремено и скривеност. Човекова отвореност бивствујућем, које му се показује излазећи из своје скривености, као и његово приближавање бивствујућем истовремено доводи до скривања бивствујућег у целини. Што појединачно бивствујуће постаје јасније, то бивствујуће као такво навлачи своје тајне велове, те је истина увек прожета извесном тајном која потиче од „изворне не-истине као пре-егзистирајуће суштине сваке истине“ (Зуровац 1986: 116). Истина може бити комплетна само у целини бића.

Гадамер повезују истину у духовним наукама са интересима сила јер у тим наукама као критеријум важи не само разум него и ауторитет. Оне долазе у опасност да „сматрају истинитим оно што одговара интересима сила. Други који су оличење моћи постају стручњаци који су ауторитети.“ (Гадамер 1996: 52) Изопачење и манипулисање истином Гадамер сматра обележјем нашег времена.

3.1.3. Истина књижевности

Корнелије Квас у својој студији „Истина и поетика“ износи пет модела истине³¹ које заступају теоретичари, који бране истину књижевности, а то су: миметички (књижевно дело подражава стварност, карактере, универзалне истине), епистемолошки (књижевно дело успоставља посредну везу са истином уколико у себи носе знања о чулној или парадигматској стварности), етички (књижевно дело доноси моралне истине или морално знање), модел аутентичности (искреност аутора ознака је истинитости) и фигуративни модел истине (књижевно дело

³¹Квас ову поделу преузима из Р. LamarqueiS. Н. Olsen*Truth, Fiction, and Literature*, str 12-14, не придржавајући се у потпуности нити назива, нити садржаја модела истине

рефигурише истину стварности). (Квас 2011: 21) Последње наведени модел књижевне истине покушава да помири ставове теоретичара деконструкције и постструктурализма који неутрализују истину у књижевности јер је књижевност фикција са ставовима оних који тврде да постоји. Рикер ће говорити о метафоричности књижевног дела која се успоставља денотацијом првог и другог реда дискурса. Денотација првог реда дискурса омогућава исказивање истине стварности, а денотација другог реда је фиктивна референцијалност и она омогућава ослобађање дискурса у циљу поновног сазнавања стварности. У књижевном делу „дискурс развија своју денотацију другог реда захваљујући обустављању денотације првог реда“ (Рикер 1981: 520) и на тај начин рефигурише истину стварности.

Антички теоретичари разликују две квалитативно различите равни истине песништва (књижевности):

1. чињенична (историјска) истина и
2. парадигматска (универзална) истина.

Ову поделу даће и Велек и Ворен у својој *Теорији књижевности*, али ће затим књижевност означити као лаж гледајући је и из перспективе историје као и филозофије. Чињеничка истина присутна је у исказу који кореспондира са објектом какав је заиста у стварности. Парадигматска истина односи се на исказ који кореспондира са објектом, који припада сложеној стварности. На овај начин логика и онтологија односно мисао и Биће се приближавају, а „речи и искази који кореспондирају и истовремено формирају (сложену) стварност самим тим постају парадигматични“ (Квас 2011: 77).

3.1.4. Статус истине у књижевности XX века

Почетак XX века у уметности, као и у књижевности, доноси дух побуне, оспоравања, рушења традиције, утврђених мерила, начела. Тежи се

деперсонализацији уметности, разбијању целовите структуре, фрагментизацији, хибридизацији књижевних жанрова. Обесправљивање разума и логике има за циљ стварање „спонтаних производа духа“ који ће проширити границе стварности и који ће тежити ослобођењу духа и бескрају. Авангарда пропагира синтагме попут „нове стварности“, „новог човека“, „нове осећајности“, а у таквом „новом“ свету и појам истине је другачије кодиран. Тежи се откривању „врховне истине“ која се може постићи кроз излаз из историје, кроз враћање и регенерисање и поновни улаз у првобитно и неискварено. Флакер ће овај повратак на неисторијско, изворно назвати „нултом тачком културе“. Враћање на прапочетке било је могуће само ослобађањем подсвести, те подсвесно добија превагу над свесним, а писци авангарде (поготово надреалисти) истину ће тражити у стањима попут сна, пијанства и лудила у којима је долази до раскида са свесним „ја“.

Постмодерна наставља процес који је започет у авангарди. Логоцентрични систем је деконструисан, целина као таква више не може опстати. Велш каже да „постмодерна почиње где целина нестаје“ (Велш 2000:51). Лиотар ће то исто потврдити речима „Рат целини – активирајмо разлике“ (1988:67). Целина губи своју вредност оног тренутка када су се делови осамосталили. Постмодерна пропагира слику света која је распарчана, разбијена, мозаична. Не постоји више један свет, већ више светова. Онтолошки плурализам нуди и плурализам истина, јер сваки део целине има своју истину. Не може се више говори о универзалној истини јер је она истина целине и јер одговара јединственој стварности, али се више не може говорити ни о великој причи, о метанарацији. „Једина истина је да нема апсолутне истине.“ (Кембел 2005: 408). Она престаје да буде светиња, а уместо ње постоје делимичне, релативне, локалне истине.

3.2. Однос сна и истине

Пре Фројда психологија је сматрала да снови немају никаквог смисла и да их не треба тумачити. Фројд уводи сан на велика врата у психологију и ствара базу за

његово научно проучавање. По његовој теорији снови су извор информација о несвесним процесима, они су „краљевски пут у несвесно“. Сан види као загонетку коју треба одгонетнути јер је манифестни сан само материјал за откривање латентних мисли сна у којима је скривена његова загонетка. Сан се по Фројду не треба тумачити у целини јер су латентне мисли садржане, не у целини, већ у асоцијацијама. Сан је дат у форми загонетке зато што цензура не дозвољава да се латентни садржај сна појави у првобитном облику у манифестном сну јер је као такав потпуно неприхватљив за свесни део сневачеве личности. Јунг ће отићи даље од Фројда и у тумачењу снова и у проучавању несвесног. Психичком, као и несвесном делу човекове личности Јунг признаје потпуну реалност као и телесном и свесном делу човекове личности, те стога закључујемо да као што постоји стварносна (материјална) истина, постоји и ониричка. За разлику од Фројда, он сматра да су снови део природе и да немају „намеру да обмањују, већ настоје да нешто изразе на најбољи могући начин“ (Настовић 2000: 371). Манифестни садржај сна не тумачи као фасаду која нешто скрива од сневача већ као „јасно дефинисану поруку несвесно, која тачно каже оно што мисли, па макар то било неугодно и неприхватљиво свесном делу личности“ (Настовић 2000: 372). Привидна нејасноћа сна потиче од симбола, саставног дела сна, који „откривају скривајући и скривају откривајући“ (Gurvitch пр. Настовић 2000: 372). Јунг истиче да се у том смислу „истинска тајна никада не скрива, само говори скривеним језиком“ (Јунг 1984: 373) мислећи притом на ствари и стања која су позната по наговештајима, али у својој бити непозната. Овакво тумачење „истине“ може се упоредити са Хајдегеровим виђењем истине. Општа функција сна је у успостављању психичке равнотеже човека, равнотеже између свесног и несвесног дела личности. Сан садржи несвесну надопуну садржаја свести чиме се успоставља компензаторни однос између свесног и несвесног. Међутим, о компензацији се може говорити како на личном, тако и на архетипском новоу, те несвесно продукује садржаје које се могу односити на појединца, али и на „друге, чак и за многе, можда, за све“ (Јунг 1984: 376). Архетипови се не манифестују само у форми сна, већ су присутни и у форми митова, бајки, легенди, али и у великим уметничким и научним делима. Они сачињавају „опште, за цело човечанство типичне наслеђене форме опажања и схватања“

(Настовић 2000: 344). Несвесно као целокупност свих архетипова сублимира у себе сва човекова доживљавања, све до његових прапочетака, а све са циљем да једним „невидљивим“ путем одреди индивидуални живот појединца. Сан тако има пресудну улогу на путу индивидуације јер човек може бити потпун, смирен, срећан тек када свесно и несвесно живе „у миру“ односно када је процес индивидуације довршен. На основу Фројдових и Јунгових учења може се закључити да сан говори сневачу истину, фројдовски замаскирану и цензурисану, односно симболичку и архетипску у Јунговом смислу.

По Лакановом мишљењу истина није у Ја, већ у несвесном. „Дискурзивно Ја, управо зато што је дискурзивно, никада до ње не може допрети.“ (Јевремовић: 103) Истина је код Лакана схваћена као провала, као догађај другости и то другости несвесног, неизреченог, одсутног. Та Другост увек проваљује у монолитни свет субјекта који говори, субјекта који мисли да схвата, зна, који ужива у различитим идеологијама. Међутим, Лакан као и Хајдегер мисли да не говори човек, већ он бива говорен, код Хајдегера говорен од стране говора, а код Лакана говори Оно (Фројдово „das Es“). „Несвесно је структура, структурисано као језик“ (Јевремовић 2000: 68). Говор је догађај истине, те је стога човек наративно биће, биће причања. Субјект који говори је у век у потенцијалном расцепу између свесног и несвесног, између присутног и одсутног. Несвесно субјекта може се упоредити са неизреченим текста. Субјект се, иако говори, суочава са ћутањем, са потребом да савлада отпор, да савлада немост. Немост настаје као последица немоћи говора да каже нешто битно, да искаже истину као такву јер је сама димензија истине мистериозна. Истина ће се „појавити“ тек као наличје отпора. У тексту, истина се промаља као оно „још-увек-не“, као оно за шта се треба изборити, „на оно неизречено што почива у рупама беседе“ (Јевремовић 2000: 73, уп. Лакан 1966: 190). Она је негде другде, на месту Фројдове друге сцене. Као и у тексту, и у темељу самосвесног бића је одсутност, празно место, место око којег се све конституише. Човек је на тај начин творевина дискурса и кроз реч као акт говора другог, али и кроз ћутање, немост као рупу у неизречено у тексту.

3.3. Проблематичност тумачења снова : проблематизовање „истине“, односно, (Де)кодирање истине

Тумачити сан значи открити његов скривени смисао, односно, истину коју он жели саопштити сневачу. Стари Египћани су сан доводили у везу са писмом. По њиховом веровању, Бог је човеку даровао писмо као што му је удахњивао снове. Задатак тумача био је само да црпе, исто као и снови, „из тропичне и културолошке ризнице“ (Дерида 2007: 222). Хијероглифски код као такав носи у себи одлике сановника, Traumbucha. Пошто је сан саткан попут писма, „врсте ониричке транспозиције одговарале су сажимањима и премјештањима који су већ обављени и записани у хијероглифском саставу. Тако сан манипулира елементима из хијероглифске ризнице, слично као што би записано говор црпио из језика.“ (пр. Warburton у Дерида 2007: 223) Њихово тумачење снова темељило се на симболичности хијероглифа.

Фројд сматра да се при тумачењу снова треба путем методе слободних асоцијација декодирати, дешифровати текст сна односно манифестни садржај сна како би се дошло до латентних мисли сна, односно, до динамичког језгра сна. Сан не треба тумачити као целину, већ само поједине делове његове садржине.

Он сматра да се сан „премјешта као изворно писмо, упризорујући ријечи, а не покорвајући им се“ (Дерида 2007: 223), мислећи притом на модел писма који је несводљив на говор, већ садржи пиктографске, идеограмске и фонетске елементе, као и хијероглифи. Фројдово психичко писмо није пуко кодирано писмо, већ се оно претвара у метафору и не да се читати на основу било каквог кода. Психичко писмо у себи носи масу елемената која су настајала током индивидуалне и колективне историје, па тако сваки сањач ствара властиту граматику сна. Тумачење истог садржаја сна може бити различито јер оно зависи од особе и од контекста. Фројд ће писмо сна упоредити са кинеским писмом јер симболи сна често имају вишеструка значења, те се једино у контексту могу исправно „прочитати“. Дерида, на основу овога, долази до закључка да одсутност сваког исцрпног и непогрешивог кода значи

да разлика означитељ:означени није радикална у психичком писму. Несвесно производи властите означитеље, односно, производи њихову означљивост, те они престају бити означитељи у правом смислу.

Вербални израз који се затиче у сну „чува“ своје тело израза, оно се не брише пред означеним или не допушта прелаз са означитеља на означено као што је случај у свесном дискурсу. Вербално тело се не да превести у други језик, прекодирати. Управо је то оно што сам превод испушта. „У том је смислу – будући да тијело означитеља твори идиом за сваку сцену сна - сан непреводив.“ (Дерида 2007: 225) Разлог те немогућности лежи у томе што унутар психичког апарата не постоји однос пуке транскрипције за описивање прелаза мисли путем предсвесног у свесно. Психичко/ониричко писмо „превазилази“ фонетско и враћа говор на своје место. Оно заобилази глас јер садржај сна бива дат као сликовно писмо чији се знаци „морају појединачно пренети у језик мисли сна“ (Фројд 1979: 280). Сан је фигуративна загонетка, истиче Фројд, али тај ребус није композиција дескриптивних цртежа већ „значањски ланац сценске форме“ (Дерида 2007: 232). Он на тај начин сажима сам дискурс, „он је *економија говора*“ (Дерида 2007:232). Фројд препоручује да је исправније сан упоредити са писмом, него са језиком, али у оба случаја постоје елементи који нису одређени за читање, тумачење, него служе само као одредници који осигуравају разумљивост других елемената.

За разлику од њега, Јунг сматра да се сан мора посматрати и тумачити као целина и не прави разлику између манифестног и латентног садржаја сна. За њега је сан природни феномен који нема потребу да се камуфлира иза манифестног садржаја. Сан се мора схватити као оно што јесте јер се ту не ради о томе „да у сну видимо нешто друго него што он стварно представља и изражава, већ морамо да научимо да другачије видимо, односно да видимо *целину*“ (Jung, *Kinderträume*1987, пр. Настовић 2001: 359). Истина у сновима бива виђена као целина, као означитељ без означеног. На основу ова два тумачења може се закључити да истина у сну бива кодирана двоструко - фрагментарно и у целини, односно, до истине несвесног долази се уколико се манифестни садржај сна правилно дешифрује, уколико решимо загонетку сна, и онда је сан истина.

Лакан ће упоредити истину субјекта са истином дискурса. Истина по њему није у Ја, већ у несвесномјер сваки логос, дискурс изневера саму ствар, изневерава Θεός. Несвесно субјекта јесте и несвесно текста, дискурса. Димензија истине је мистериозна. Дискурзивно Ја не може допрети до истине. Дискурс се реферира спрам самог себе, означитељ нас води другом означитељу стварајући на тај начин мрежу означитеља који круже око ствари, око Θεός, око белине текста, пукотине дискурса. „Знање као истина – одређује шта треба да буде структура онога што се назива тумачење“ (Лакан 2009: 319), али истина се као и знање може увек упола рећи. Тумачење сна је одгонетање загонетке сна, давање смисла функцији загонетке, али „функција загонетке – то је полу-из-рицање“ (Лакан 2009: 319).

3.3.2. Поетичка истина и сан у *Дневнику о Чарнојевићу*

Поетика авангарде темељи се на суштинским раскидима субјективности и објективности, јединке и друштва, стварности и привида, спољашњег и унутрашњег света (Марино 1998: 44). Тежи се ослобађању фикције од стварности и стварању једне нове „надстварности“ која настаје као последица упадања ирационалног у рационално. Сан (као и лудило) јавиће се као један од израза ирационалног, као израза несвесног који се супротставља законима логике, каузалности. Како би лакше превазишли антиномију сањање – будно стање уводи се сањарење као прелазни стадијум између ова два стања. Егзистенција се за надреалисте „претвара у сањање у будном стању“ (Марино 1998: 192) тежећи ка томе да се избришу границе ониричког и свесног што ће Маринети дефинисати у *Манифесту* (1932) речима: „Верујем да ће се у будућности та два стања, привидно тако противречна, стање сањања и стање реалности, разрешити у некој врсти апсолутне реалности, надреалности“ (Бретон 1932: 127). Оно о чему су надреалисти говорили, о чему је Маринети писао, Црњански је већ покушао остварити у свом роману *Дневник о Чарнојевићу* (1920/21). У једном од разговора са Буњцем 1982. године Црњански ће прокоментарисати:

„Видите, у *Дневнику о Чарнојевићу* има нешто око чега се сви сад боре. Сада се појављују људи и боре се и Вучо и Матић и Марко Ристић, сви се боре око тога ко је зачетник надреализма. Е па лепо, у мојој књизи *Дневнику о Чарнојевићу*, који је још 1920. године штампан има један сан. Па, лепо тај сан је надреализам. Ја бих могао да кандидујем себе, па да држим говор како сам ја био тај.“ (Тешић 2009: 359)

Међутим, вратимо се проблему истине. Постојање две наративне равни, чије границе некада нису јасно дефинисане, довешће до двоструког кодирања истине, кодирања преко света јаве и преко ониричког света. По Јунговом мишљењу сан је психолошка реалност и тиме само друга форма реалности равноправна са материјалном, па је тиме ониричка истина такође једна од форми истине.

3.3.3. Стварносна и ониричка истина

Подтекст света јаве овог романа чине: Први светски рат (преплитање догађаја из рата са болничким данима војника Рајића) и сећања на догађаје из његовог детињства. Онирички свет везује се за Чарнојевића, суматраисту, за Рајив сан, за описе неба, мора, далеких острва, за (не)повезаност свега што постоји на овом свету. Оно што ће повезивати, али истовремено и замагљивати границе јесу ликови Рајића и Чарнојевића, односно идентификација Рајића са Чарнојевићем, човеком који му је више него брат, у чијој мајци препознаје и своју мајку, који учи из његових књига, да би у тренутку када „као у неком огледалу видео над мојом главом сам своје лице“ (Црњански 2004: 81) дошло до потпуне идентификације. У појединим тренуцима ни сам Рајић неће бити сигуран да ли сања или је будан, границе стварног и ониричког света бивају замагљене.

„Све је то било тако чудно, али ја сам мислио да сам заспао , но се тргох и видех га како стоји преда мном са свећом у руци и шапуће ми светлећи ми у лице „небо, небо“. (Црњански 2004: 82)

Померање границе сна и јаве унутар ониричке наративне равни имплицираће у неким тренуцима неразликовање стварног од сневаног. Ала Татаренко је запазила да у овом роману долази до „брисања граница реалног и фиктивног у тексту“ (Татаренко 2008: 20), да би се потом реално претворило у књижевно, а књижевном се дао статус реалног. На једном месту у роману Рајић ће напоменути да пише оно чега се нерадо сећа истичући књижевни карактер свог записа. „Фикционално искуство замењује стварно“ (Татаренко 2008: 22), односно, ониричка истина замењу стварносну истину. Стварносна истина означена је ликом Петра Рајића док је ониричка означена ликом Чарнојевића. Рајић услед лудила рата више није у стању да пронађе смисао у реалном свету, те ће у појединим тренуцима рећи:

„чини ми се да сам луд; али још чешће да су други луди“ (Црњански, 2004: 98).

О егзистенцијалним питањима не размишља само Рајић, већ и Чарнојевић само на један другачији начин.

„Не није више знао шта је добро, а шта зло, нити је знао зашто толико говрое о животу, није се мешао у препирке, и није више веровао ни у шта, до у неке плаве обале на Суматри. Тамо је била његова судбина. Осећао је да је његов живот само румене једне биљке ради на Суматри. И он се смешио мирно.“ (Црњански 2004: 90)

За разлику од Рајића који каже да више није сигуран ни у шта, који схвата апсурдност стварности, који је „суочен са расцепом између носталгије за апсолутом и света какав јесте“ (Милошевић 1996: 23), Чарнојевић је „с оне стране добра и зла“ (Милошевић 1996: 23), ослобођен од окова стварности, одрођен од земаљског, окренут небу, заговорник једне друге животнопоетске концепције, заговорник суматраизма. Рајићева свест не жели да прихвати стварносну истину као такву, па ће у својим писмима често изражавати своју егзистенцијалну запитаност.

„Грех? Живот? Ко зна шта је то.“ (Црњански 2004: 100)

Неколико редова потом наилазимо на поновна преиспитивања:

„Живот, грех, ред, закони, границе, све су то тако мутни појмови за мене. Ја томе нисам крив.“ (Црњански 2004: 100)

Међутим, након ониричког сусрета са Чарнојевићем он ће стварносну истину заменити ониричком. Иако ће се од прве реченице па кроз цео роман повремено, попут блеска, јављати одјек стварносне истине - реченица „Јесен, и живот без смисла“ (Црњански 2004: 5), као рефрен овог лирског романа, она ће након Рајићевог буђења добити другачији смисао.

3.3.4. Сан као процес индивидуације

Јунг је сан дефинисао као „спонтано самопредстављање, у симболичкој форми, актуелне ситуације у несвесном“ (Јунг 1984: 82). Кроз сан се одвија комуникација свесног и несвесног са циљем да несвесно даје информације о ономе шта је потребно сневачевом свесном делу психе често указујући на сневачеву једностраност у одређеном тренутку или периоду, али и указујући на могући правац који би сневача усмерио ка већој целовитости или ка целовитом приступу животној ситуацији у којој се налази. Процес индивидуације, који је „основа постојања јединке, или посебности“ (Н. Schmit, *Philosophisches Wörterbuch*, 294 пр. Јакоби 2011:80), не везује се само за свесни део психе, већ се проширује и на несвесни део психе односно на складну игру несвесног и свесног дела личности. Овај процес тежи „достизању синтезе свих делова аспеката свесне и несвесне психе“ (Јакоби 2011: 85). Он се манифестује као „процес сазревања душе и тежи ка целовитости личности кроз максимално проширење поља свести, што представља постепену интеграцију несвесних садржаја спремних да постану свесни јер душа је поље свих борби развоја“ (Јакоби 2011:33). Јунг истиче да „није потребно знати истину, већ је потребно искусити истину... наћи пут ка унутрашњим, можда немашним, ирационалним искуствима“ (Јунг, *Seelenprobleme der Gegenwart*, str. V, пр. Јакоби 2011: 158).

3.3.5. Рајићева индивидуација

Петар Рајић свој роман-дневник почиње реченицом: „Јесен, и живот без смисла“ (Црњански 2004: 5) Размишљајући у болници о сопственом животу записује своје успомене, своје контемплације.

„И пун успомена, ја их пишем поносно, као Казанова за оне, који су горели у пожару живота, и који су сасвим разочарани.... ја пишем много шта чега се нерадо сећам.“ (Црњански, 2004: 6)

Рајић ће записивати много тога чега се нерадо сећа: успомена на детињство, догађаје из младости, ратне, болничке дане, али и своје снове и сањарења. Овај роман делимично је и дневник Рајићевих снова, снова које сања док лежи у болници у време Првог светског рата. У тим сновима појавиће се Чарнојевић као архетипски лик. Наиме, архетипски ликови се појављују у сновима уколико „свест постане сувише једнострана, изађе у слепу улицу или се заглави“ (Јакоби 2011: 148). Овакви снови често се јављају у кризним животним ситуацијама са којима човекова свест није у стању да се избори. Тада је нашем Ја потребна помоћ да би се изборило са потешкоћама, потребно је суочавање са ликовима и догађајима који ће му, у симболима, показати и указати на начине понашања у таквим ситуацијама. Чарнојевић се јавља као архетипски лик у Рајићевим сновима, као његов онирички двојник. Ала Татаренко ће за однос Чарнојевић – Рајић рећи следеће: „Тек сада ми се чини да је такав „двојни“ одговор Црњанског био заправо једини могући: у лирском „ја“ јунака присутни су и Рајић, и Чарнојевић. Према суматраистичком поимању ствари, међу њима постоје везе „досад непосматране“. Они су исто, а различити.“ (Татаренко 2013: 46) Чарнојевић и Рајић су заиста исто, а различити, они су означитељи несвесног и свесног дела психе, који иако су различити теже целовитости личности. Често се име Чарнојевића повезивало са самим писцем Црњанским користећи се игром речи чарно – црно. Међутим, име Чарнојевић, користећи се језиком снова, може се довести у везу и са несвесним виђеним као

тамном дубином човекове психе. Улога архетипских ликова у сновима је да говоре „гласом природе који је увек водио човека“ (Јакоби 2011: 149) и да су „извор древног знања које недостаје нашој осиромашеној данашњој свести.“ (Јакоби 2011: 149) Чарнојевић, суматраиста, загледан у небо, опседнут њиме, морепловац, који свет посматра досад непосматраним везама је управо онај глас природе о коме говори Јунг, он је глас истине која долази из колективно несвесног и коју Рајић треба да освести у себи и да је искуси. Чарнојевићева опседнутост небом и даљинама, далеким острвима, његов „лет“, односно, одлепљеност од тла, од земље, у смислу опозиција земља:небо, доле:горе, близу:далек, указује на трагање за архетипом смисла које се постиже тек када освестимо у себи садржаје колективно несвесног³². Чарнојевићев животни етеризам, суматраизам, „оптимизам“ опонент је Рајићевом песимизму и егзистенцијалном апсурду, па стога се овај однос Рајић – Чарнојевић можемо схватити и као однос „ја“ и Сенке³³, лика и одраза у огледалу³⁴. Сенка расте паралелно са Ја и представља потиснути, непознати део наше душе. Ја и Сенка представљају архетипске мотиве који се јављају као близанци, односно, као различита браћа и у митологији (Аполон и Дионисије) и у књижевности (Каин и Авел, Дон Кихот и Санчо Панса). Стога не чуди да је Рајић Чарнојевића доживљавао као брата, али и више о тога, као део себе.³⁵ Овакви парови супротности творе целовитост и приписује им се исцелитељска моћ јер је освешћивањем Сенке омогућена целовитост човека којој се тежи. Да Рајић пролази кроз једну етапу на свом путу индивидуације, указује и следећа реченица: „Будим се зором и читам Дантеа“ (Црњански 2004: 98) Помињање Дантеа је алузија, највероватније, на читање „Божанствене комедије“ која се у психолошком кључу може тумачити и као Дантеов процес индивидуације. Овај процес као процес развоја и сазревања душе Јунг назива лавиринитским путем јер су несвесно и свесно у сталној наизменичној игри. Стога и не чуди што ни сам Рајић често није сигуран да ли сања или је будан,

³² Космичност се у сновима јавља као знак колективно несвесног.

³³ Јунг је појам Сенке схватио у негативном контексту. Чарнојевић се може упоредити са фигуром Сенке јер га карактеришу као пијаницу, ждери, пробисвета, односно, има елемената који указују на дејство деструктивних несвесних садржаја, али су они у овом роману маргинализовани.

³⁴ Управо се и техником огледала успоставља удвајање ликова у роману.

³⁵ Више о овоме у поглављу „Сан и карактеризација лика“

да ли је то он сам или Чарнојевић, штоу његовом сну долази до померања граница сна, јаве и сневања. Све је то део процеса индивидуације младог Рајића, па ћемо при крају романа читати Рајићеве мисли, које ће у многome подсећати на Чарнојевића и које ће указати да је Рајићева унутрашња борба на неки начин завршена, а самим тим и једна етапа у процесу индивидуације.

„ ... али једно знам, да је наша срећа у лишћу. По један жути лист, по један клепет голубијих крила или ласти на води, биће ми доста да не будем ни весео ни тужан, и никад ми неће пасти на ум да верујем у шта друго до у јабланове.... Не, ја волим по један жути лист, румени шумарак један и небо више него људе.“ (Црњански 2004: 128)

Када се из болнице, из туђине, вратио у свој завичај пише:

„Лежаћу по цео дан у трави и гледаћу небо. Сваки дан ће имати нову боју. И те боје умириће моје очи, а ја сам миран кад ми се смире очи“. (Црњански 2004: 128)

У процесу индивидуације у првом реду је „реч о индивидуалном доживљају смрти и поновног рођења кроз борбу и патњу, кроз свестан и непрестани напор да се прошири поље човекове свести и на тај начин постигне већа унутарња слобода“ (Јакоби 2011: 105) Да је процес индивидуације главног јунака овог романа завршен доказ је и реченица којом Црњански завршава овај роман.

„Али ако умрем, погледаћу последњи пут небо, утеху моју, и смешићу се:“ (Црњански 2004: 135)

На Рајићев пут индивидуације симболично ће указати и промене годишњих доба у овом роману. Роман почиње сликом јесени којој писац даје „изразито повлашћено место,“ (Татаренко 2008:15) као и бојама жутој и руменој. Затим долази зима која је везана за боравак у болници у Кракову и за Пољакињу. И управо ће му она донети у болницу три зумбула која ће држати у прозору. Један је „ружичаст и тих“ (Црњански 2004: 66) , он је „мио, миран“ (Црњански 2004: 66) и он вене, други је бео, сећа га на бледа лица која је љубио и он је „сузан и плах као јагње“ (Црњански 2004: 66) и трећи је румен и о њему не може ништа да каже. Ала

Татаренко ће ружичасти зумбул повезати са главним јунаком³⁶ кога су у завичају назвали „фрајлом“ који је попут Игњатовићевог Шамике. И тај мио и тих јунак вене, он као такав не може опстати у лудилу рата. То је некадашњи Рајић. Бели зумбул који се налази у средини је можда је најбоља слика главног јунака „јунака у сталној промени“ (Татаренко 2008: 12). Он је блед и плах, он симболизује Рајића у садашњем тренутку, Рајића на путу промене. О руменом зумбулу он не може ништа рећи. Румено је боја суматраизма, румени су корали трешње, потоци, небо, цвеће, али румено је још „увек изван“ (Татаренко 2008: 12) Рајића и можда зато о њему он не може ништа рећи. Не може јер су ти садржаји још увек неосвешћени, још увек се није завршио процес индивидуације. Румено се као придев везује и за Чарнојевића, суматраисту, који је за њега још увек енигма. Пролеће ће га подсетити на ране дане младости, на сестре Изабелу и Марију, на приморје, а лето се везује за његову жену, Мацу, али памтиће га по кишима и блату као да је јесен да бисмо опет стигли до јесени, али јесени коју ће Рајић дочекати у завичају, јесени која се не везује за егзистенцијални апсурд, већ јесени која доноси мир, загледаност у небо и благи осмех. Круг је затворен и једна етапа на путу индивидуације је завршена. Рајић је дошао до спознаје, до стварносне истине преко ониричке истине чији је гласник био Чарнојевић.

3.3.6. Индивидуациони пут Хазара

Говорећи о индивидуацији, Јунг указује да процеси колективног несвесног могу утицати и на однос индивидуе са друштвеном групом, али и са читавом заједницом. Међутим, никада се није изјаснио о могућности постојања индивидуационог пута неког народа или читавог човечанства. Јеротић указује да ми не знамо да ли неки народи следе одређени индивидуациони пут, како би га Хегел себи представио. (Јеротић 2007: 64).

³⁶ У овој студији главни јунак, по овој ауторки, јесте син Егона Чарнојевића.

Упркос сумњама у психолошку оправданост постојања индивидуационог пута неког народа, покушаћемо да сан хазарског кагана схватимо као почетак индивидуационог пута Хазара као народа. У претходном поглављу анализирали смо каганов сан и дошли до закључка да је у питању сан важан не само за кагана, већ за читаву заједницу. Из тог сна сазнајемо да је равнотежа свесног и несвесног нарушена на рачун сила рация и да је кагану, али и Хазарима као народу неопходно да зарони у дубине несвесног и прихватити га како би измирила и уцеловила Сопство. Каганово буђење у сну указаће на буђење потребе за духовним садржајима. Схвативши на који пут га сан наводи, каган сазива полемику не би ли кроз дискусију представника трију религија схватио која би најбоља била за Хазаре. Током њиховог индивидуационог пута дошло је до покрштавања Хазара, они су се окренули духовном, али су притом заборавили да чувају свој национални идентитет. Приликом полемике принцеа Атех је била једина која се побунила против покрштавања Хазара, па је по једном веровању била кажњења одузимањем пола и заборављањем својих песама. Од хазарског језика шејтан јој се оставио у сећању само воћку „Ку“, воћку као симбол Логоса, симбол суштине. Након Хазарске полемике, њихов индивидуациони пут „наставиће“ се у ониричком свету. У двадесетовековној равни романа сретћемо конобарицу под именом Вирција Атех. Поред израелског пасоша она ће се изјаснити као Хазарка, те можемо закључити да се пут индивидуације Хазара од покрштавања преко историјског нестанка до проналаска егзила у простору ониричког света романа завршио. И као да сама деконструисана, распарчана у одреднице речника, структура романа и метанаративност приповедања осликавају лавиринт њиховог индивидуационог пута. Може се направити и паралала између Вирциније Атех као Израелке, односно, Хазарке. Оба народа повезује суров индивидуациони пут, живљење у егзилу, али за разлику од Хазара који су изгубили свој језик и идентитет, јевреји су то сачували.

3.3.7. Индивидуациони пут Срба у роману *Опсада цркве Св. Спаса*

Пут индивидуације Срба као народа започеће управо са Немањићима, кроз Савин сан о четири никејска прозора. Добивши на поклон ове прозоре, српска црква истовремено добија и своју аутокефалност. Утемељење у религији, у православљу указује на могућност уцеловљеног духовног вида, јер никејски прозори симболично говоре, не о реалном времену, него о евхаристијском времену. Опсада манастира Жиче, краја будућег времена манастира, али и разбијени видици осталих прозора наговестиће долазак тешких времена за Србе, помршеност и опседнутост њихових видика, духовно слепило, отуђење народа од цркве. Међутим, етапа индивидуације која је трајала вековима полако се завршава. Реконструисање манастира, проналазак изломљених видика, повратак анђеоског пера под куполу Жиче указују да српски народ поново проналази своје видике у православљу. Индивидуациони пут приказан у овом роману завршава се крштењем Дивниног детета, још једног детета које је плод ониричке трудноће и које ће бити кадро да се супротстави властелинима историје.

3.3.8. Ониричко-онтолошка истина *Хазарског речника*

У овом роману истина је кодирана двоструко – путем ониричког света и света јаве. Кодирање истине путем реалног света биће детаљније обрађено у наредним поглављима. Пре него што се пређе на проблем кодирања истине путем ониричког света, требало би обратити пажњу на културолошки значај сна за Хазаре.

Сан је за Хазаре од суштинског значаја, он је „светиња виша од јаве“ (Трашевић 2003: 49). Хазари су сам појам сна схватили другачије односно сматрали су га неупоредиво дубљим од јаве. У роману се о хазарском схватању сна каже:

„Они сматрају да постоје у животу сваког човека чворишна места, делићи времена као кључеви. Сваки од Хазара имао је отуда и свој штап и у њега

током живота као у рабош урезивао стања бистре свести или тренутке врхунског испуњења живота. Сваки од тих белега на рабошу.... називан је сном.“ (Павић 2004: 369)

Хазари су сматрали да су снови људске природе и да потичу од Адама претече који је мислио на начин на који људи сањају. Он је у ствари био биће целог народа, веровало се да је први потоњи човек, старији брат Христов, а млађи Сотонин. У сновима Хазара сачувани су делићи Адамовог бића, тачније по једно од слова азбуке који се у људским сновима комбинују и заједно сакупљени оваплоћују тело Адама претече. Писци Хазарског речника труде се да пишући речник реконструишу његово тело и дођу до најдубљих истина и светог (са)знања које је већини људи недоступно. Писање Хазарског речника започели су у IX веку хазарска принцеза Атех и њен љубавник Мокадаса ал Сафер, ловац на снове. Свако од њих састављао је свој примерак речника, а тек склопљени мушки и женски примерак чинио је целину. Принцеза Атех, њен љубавник Мокадаса као и остали чланови секте ловаца на снове имали су способност да улазе у туђе снове, шаљу поруке, мисли или предмете. И Хазари су као народ веровали у могућност бежања кроз снове. Личност се могла селити из једног у други сан, Хазари су је могли пратити кроз снове и писати житија која ће скупљена у целину сачињавати Хазарски речник. Веровали су у моћ реинкарнације снова. Пошто су сви снови одсањани, исте снове могу сањати разне личности кроз векове. У оваквој хијерархији сан је био старији од сањача. Кроз сан су се могли пренети различити предмети кроз векове. Принцеза Атех имала је способност да пренесе предмет особи коју сања, те је тако једном ставили кључ своје собе у уста, да би се у XX веку др Сук пробудио са тим истим кључем у устима.

„Није се он толико чудило откуд му кључ у устима. Шта све човек не стрпа током живота у та једина уста која има? Тако је ономад после једне пијанке извукао из ждрела крмећу њушку заједно са брњицом.“ (Павић 2004: 123)

Павић у свом роману за однос сна и „Хазарског речника“ каже: „Речник и снови склапали су се у природну целину“ (Павић 2004: 203). Ова неодвојивост „Хазарског речника“ од снова указује на то да је природа ове истине ониричка.

Тежња Хазара за реконструисањем тела Адама Кадмона може се тумачити као једна врста откровења Бића. Тако је писање односно реконструисања *Хазарског речника* један од покушаја оваплоћења Адамовог тела, а самим тим и откровења истине, те би тако романкао уметничко дело био покушај откровења ониричко-онтолошке истине.

Да би се дошло до истине, по хазарском веровању, неопходан је додир два прста, мушког и женског. Ловци на снове не могу досегнути читаво тело, нити га представити у својим речницима, али се сваки део освојен у речницима могао покренути и оживети пошто би се извршио додир два прста и на тај начин су се пратећи Адама могли „повући у висине, ближе Истини“ (Павић 2004: 19) Али, поменули смо већ да сваки могући „додир“ бива унапред осујећен од стране демонских личности чиме се симболично указује на дејство сила моћи, на њихово расветљавање сваког мрачног места, у овом случају – сна.

Сваки покушај реконструисања *Хазарског речника* води до приближавања Бићу, до приближавања истини, али сваки пут када се ликови романа буду нашли надамак истине, у свакој од три временске равни романа, уз проучаваоце хазарског питања наћи ће се и демонска личност, сила моћи која ће онемогућити склапање речника у целину и досезање до истине Бића. Свако приближавање Бићу, односно, оваплоћењу Адамовог тела као целине је покушај реконструисања, досезања до истине. Међутим, ова истина на чијем смо сталном домаку и која сваком „ловцу“ измиче може се упоредити са Хајдегеровим схватањем истине Бића која се појављује свуда, али се нигде потпуно не открива и не исцрпљује јер истина никада није потпуна откривеност, већ се открива само у фрагментима. Истина у себи носи тајновитост јер истина може бити комплетна само у целини бића које све обасипа својом истином и истовремено прожима својом тајном. „У појављивању биће чува своју тајну која остаје тајна чак и када се појављује“ (Зуровац1986: 116)

3.3.9. Истина малених дијака у роману *Опсада цркве Св. Спаса*

У поглављу “Одметнути приповедачи, тиранија властелина историје“ говори се о односу двају врсти приповедача – властелина историје и малених дијака. Малени дијаци свесни значења сваке речи уређивали би и преправљали записе властелина историје радећи одменути на маргине приче и трудећи се да забележе истину о историјским догађајима. Властелин историје имао је моћ креирања историје, али уколико би проценили да ни ломача не би могла да сагори неко приповедања, били су кадри да спале градове, раселе области, униште народе или их држе под опсадом поготово оне склоне бајкама. Једини који су могли да се супротставе тиранији властелина историје била су деца зачета и рођена у ониричком свету. Таква деца могла су „казивати приче кадре да се супротставе деспотској владавини“ (Петровић 2004: 182). Истина на овај начин бива повезана са ониричким светом, свет јаве није у стању да искаже истину, већ она потиче из ониричког. Рођења овакве деце дочекивана би са стрепњом од властелина историје, демона, нечастивог, али и са надом „у нови, бољи род“ (Петровић 2004: 182). Борба за истину војује се казивањем прича. Према томе, истина не постоји сама по себи, као чињеница, она се казује, она је увек текстуализована. Треба приповедати причу са надом у бољи род- род који ће казивати истину, који ће се изборити са властелинима историја. Прича је изнад/ изван истине.

Међутим, историјска истина, било она коју су записали на маргинама малени дијаци, било она коју се креирали властелини историје, текстуализована је. У причама је смештена ризница човековог историјског искуства. Она је "облик историјске свести који се непрестано обнавља и допуњава“ (Палавестра 1991: 94). Али ову опозицију прича - истина треба увести и категорију истинитости. Прича се конституише као дискурс у коме уплива има имагинација, фантастика, натприродне силе, за разлику од историје која треба подразумевати заснованост на чињеницама, научним, истинитим и проверљивим доказима. Али у цитату се помиње историјска свет која се мења, обнавља и допуњује. Долази се до једног парадокса. Ако је нешто истинито, оно се треба афирмисати као кохерентно и непроменљиво. Ролан Барт

наводи да "појам историјске чињенице изазива одређено неповерење" (Барт 2009: 43) код њега јер "нема чињенице по себи"(Барт 2009: 43). Чињеница губи свој легитимитет са интервенцијом језика. Чињеница тако постаје само "оно што је достојно да буде забележено, што је достојно сећања"(Барт 2009: 43). Она не постоји сама по себи већ је само "појам у оквиру дискурса" (Барт 2009: 43), само "копија једног другог постојања које је смештено у стварности" (Барт 2009: 43). Ако историјске чињенице зависе од саме приче и од оног ко прича, може се сумњати у њену веродостојност, те долазимо на праг схватања историје као једне врсте идеологије.

3.4. Истина – неистина – заблуда

Хајдегер каже да је оно што је истинско / истинито , било то ствар или став, оно што је слагалачко. У овом смислу истинитост и истина значе слагање и то у двојаким смислу – „сагласност ствари с оним што се под том ствари унапред подразумева, и, с друге стране, сагласност оног-што-се-у-исказу-има-на-уму са ствари“ (Хајдегер 2003: 164). Ова двојна природа слагања ствари са сазнањем и обратно присутна је и у традиционалној дефиницији истине: *veritas est adaequatio rei et intellectus*. Према овом моделу схватања истине, неистинитост става значила би несагласност исказа са ствари, али суштинско боравиште истине није у исказу. Суштина истине има трајност и темељ у човековој слободи. Лаж, обмана, превара, привид – све врсте неистине - приписују се човеку. Неистина је супротност истини, те људско порекло неистине потврђује суштину истине „по себи“ која борави „изван човека“, коју метафизика сматра непролазном и вечном. Ако се ἀλήθεια (истина) преведе као „нескривеност“ она упућује на истину као разоткривање бивствујућег, при чему се бивствујуће не губи у својој разоткривености , већ се напротив испољава у ономе што јесте и како оно јесте. „Остављање-на-миру, односно слобода, јесте по себи из-лажуће, ек-систентно. Разматрана с обзиром на суштину истине, суштина слободе показује се као изложење у разоткривеност бивствујућег.“ (Хајдегер 2003:

171) Ек-систенција, укорееена у истини као слободи, јесте из-ложење у разоткривеност бивствујућег као таквог. Ек-систенција историјског човека везује се за човекову запитаност о бивствујућем односно о првом искушењу нескривености. „Само ек-систентни човек је историчан.“ (Хајдегер 2003: 173) Истинитост није обележје исправног става, већ је „разоткривеност бивствујућег посредством које отвореност су(т)ствује“ (Хајдегер 2003: 173). Истина и неистина припадају једна другој, неистина потиче из суштине истине јер ек-систентна слобода као суштина истине није човеково својство, већ човек ек-систира само као својина те слободе. Разматрајући истину као разоткривеност, скривеност би онда упућивала на не-разоткривеност односно на не-истину. „Ту-бивствовање – уколико- ек-систира – чува прву и најширу не-разоткривеност, праву не-истину. Права не-суштина истине је тајна“ (Хајдегер 2003: 176) Хајдегер ће говорити о неистини као скривању и као блудњи. Блудњу види као отворену област за свако опирање суштинској истини, као темељ заблуде. Блудња потпуно влада човеком доводећи га у заблуду, али истовремено има удела и у могућности да човек не допусти да буде доведен у заблуду, искуствујући саму блудњу и не схватајући погрешно тајну ту-бивствовања. „Разоткривање бивствујућег као таквог јесте, у исто време и само по себи, скривање бивствујућег-у-целини. У истовремености разоткривања и скривања влада блудња. Скривање оног што је скривено и блудња припадају почетној суштини истине.“ (Хајдегер 2003: 179)

3.4.2. Колаковски: истинито – лажно

Колаковски истиче да је немогуће из човековог духа избрисати жељу да се зна „шта је »одиста истинито«, истинито без квалификација, истинито неовисно од нашег мишљења и опажања, практичних обзира и корисности“ (Колаковски 1992: 28) упркос немогућностима излаза у покушајима да се дође до апсолутног у логичком дискурсу. Оправдана употреба појма истина или веровање да се истини може приписати нашем сазнању неодвојива је од претпоставке постојања апсолутног

Духа. „Без Бога не би било ни трајне основе за разликовање истине од заблуде.“ (Колаковски 1987: 114) Колаковски се надовезује на Декартов закључак да само таква истина која нам се посредством Бога указује као јасна и разветна има право на аподиктичност. Идеја истине није могућа без апсолута, она упућује на непогрешиво, свеобухватно сазнање, али човеку није дато да поседује такво знање будући да је човеков ум расцепљен између идеје апсолутне истине и фактичности релативне истине за коју је једино способан. Човеку није дато да зна где лежи истина и како да је разликује од заблуде јер само знање о постојању Бога не казује нам да је нешто истинито. По Колаковском читава филозофија тежи ка полагању права на истину и прецизност, али „не постоји свеобухватни језик, а постоји исто толико могућих језика колико има углова из којих се Биће и Ништавило могу посматрати“ (Колаковски 1992: 79), односно, бесконачно много. Уколико бисмо се везали за неки посебан језик, онда би он био обдарен привилегованом когнитивном вештином, а ако би постојао један језик који има статус апсолутног, тада не би било упутно говорити о реалности на коју упућују други језици или би то био божански апсолутни језик, али такав језик је немогућ и у томе лежи ужас метафизике. Колаковски филозофију види као митостваралачку делатност усмерену на питања егзистенције, суштине бића, на питања која остају изван односа истине и лажи.

3.4.3. Жак Лакан: скривање / откривање истине

Лакан за несвесно каже да је дискурс Другог. „Несвесно значи да у човеку станује означитељ.“(Лакан 1989:20) Регистар истине ситуира се у заснивању интерсубјективности, ситуира се „тамо где субјект не може ништа да проникне осим саму субјективност која Другог конституише као апсолут“. (Лакан 1989: 7) Лакан се надовезује на Хајдегерову идеју о томе да се истина „у ономе у чему се највише крије највише уистину нуди“ (Лакан 1989: 9). Лакан ће психоанализу, а самим тим и тумачење сна, видети као да се успоставља у некој лажи и помоћу ње видимо настајање димензије истине, при чему се „лаж као таква и сама поставља у ту

димензију истине“ (Лакан 1986: 148). Свака теорија је затворена, тежи самореферентности. Она је њен идеал, њена жеља. Истина је у овом случају мање битна, битан је привид, фантазам о вери у сопствену могућност идиличног уређења спољашњег и унутрашњег света. Човек теорије, и поред тога што мисли о свачему и запажа свашта, превиђа истину. Она му измиче. Измиче јер се он губи у сопственим у-ображењима. Тежиште је на нарцистичкој инвестицији дискурзивног, на ничеанској вољи за моћ. (Јевремовић 2000: 43). Стога је свака теорија слепа за истину, затворена, некомуникативна.

Свака теорија користи се својим језик, а он нас заобилазним путевима увек враћа себи. Језик не познаје другост, односно, други језик, он је затворен у себе као и теоријски дискурс, те нас и сваки језик затвара у сопствени свет. Човекова стварност одређена је језиком. Сваки искорак из сопственог света, искорак у други језик је само привид јер је $\Theta\acute{\epsilon}\alpha$ празно место око кога се конституише говор, говор човека, говор теорије. „Све је у привиду, привид постаје све“. (Јевремовић 2000: 49) $\Theta\acute{\epsilon}\alpha$ је недостижна, немогућа и једино што нам преостаје јесу речи, односно означитељи, те се зато сваки дискурс и реферира спрам себе самог. Референтност је увек циркуларна, а означитељ нас може довести само до другог означитеља јер никаквим означитељем се не може достићи оно $\Theta\acute{\epsilon}\alpha$. (пр. Јевремовић 2000: 49)

3.5. Хазарски речник: лов на истину - потрага за Бићем

Хазарска принцеза Атех била је позната као заштитница секте хазарских свештеника, ловаца на снове. Они су умели читати туђе снове, јурити кроз њих задату дивљач, да станују у њима као у својој кући, а један од најчувенијих ловаца, Мокадаса ал- Сафер, „успео је да се домогне најдубљих продора у тајну ... да рони по сањама дубље но ико пре њега, све до Бога, јер на дну сваког сна лежи Бог“ (Павић 2012: 63). Ронећи по туђим сновима ловци на снове извлаче делове Адамовог бића, слажу их у целине, у хазарске речнике, са циљем да све те књиге заједно састављене оваплоте на земљи тело Адамово. Ловци на снове никада нису сигурни у

ком тренутку прате свога претка јер уколико га прате, када је у успону, онда се приближавају Богу, а уколико је он у паду, онда се удаљавају. Знакови који ће ловцима на снове указати да је Адам у успону су парови људи који се међусобно сањају. Ти знакови ће указати ловцима на снове да је Адам на путу ка другом ступњу лествице разума и да их може повући „у висине, ближе Истини“ (Павић 2004: 191). Ловци на снове представљају у ствари ловце на истину за којом трагају по сновима јер су човечји снови део људске природе која потиче од Праадама, односно у сновима се налазе трагови Адама/ Апсолута/ Бића. Нису само ловци на снове једини који лове / трагају за истином у овом роману. Истраживачи хазарског питања, како они из барокне равни романа (Аврам Бранковић и Самуел Коен), тако и они из двадесетовековне (Исајло Сук, Муавија) наставиће трагања хазарских ловаца кроз снове са циљем да реконструишу „Хазарски речник“. И они ће као и сви састављачи „Хазарског речника“ бити ловци на истину. Њима ћемо придружити и самог Павића као једног од састављача односно реконструктора Даубманиусовог „Хазарског речника“, али и сваког читаоца Павићевог *Хазарског речника* јер ће Павић задатак (у)лова (на) истину/е оставити читаоцима у аманет са поруком да ће „сваки читалац склопити своју књигу у целину, као у партији домина или карата и од овог речника добити као од огледала, онолико колико у њега буде уложио, јер се од истине и не може добити више но што у њу ставите“ (Павић 2012: 27). Такође, ловом на истину бавиће се и демонске личности присутне у свакој временској равни романи. Осујеђујући рад састављача речника и проучавалаца хазарског питања рад састављача и научника односно ловећи оне који трагају за истином и они постају на један индиректан начин ловци на истину.

3.5.2. Адам као биће Хазара

У „Зеленој књизи“ *Хазарског речника* под одредницом „Масуди Јусуф“ налази се и повест о Адаму Руханију, огромном човеку величине континента који би настао састављањем свих људских снова. Овај небески Адам анђеоски је предак

човека, андрогино биће, трећи разум света који због самољубља постаје десети анђеоло и који је због тога у вечитој тежњи да се докопа себе самога. Праадамова тежња да се докопа самог себе, да се докопа Апсолута, успева само на тренутке, али поново пада и тако остаје у вечитом лутању између десетог и другог ступња лествице разума јер је разоткривање бивствујућег у исто време и скривање бивствујућег-у-целини.

У „Жутој књизи“ под одредницом „Коен Самуел“ дат је запис о Адаму Кадмону, хазарском прачовеку који је и у јеврејским изворима приказан као андрогино биће. Веровали су да сваком човеку припада по једно слово и да оно представља део Адамовог тела на земљи. У сновима се слова комбинују и оживљавају Адамово тело. Хазари су разликовали два језика, два писма – божје и људско, онирички и дневни алфавет. Адамово тело је присутно у нашем бићу, наизменично испуњавајући или напуштајући га у зависности од тога да ли је небеска азбука у надирању или у узмаку. Самуел Коен ће попут ловаца на снове, трагајући по туђим сновима, сакупљати слова и своја и оних који су их пронашли пре њега и покушаће да састави књигу која ће чинити тело Адамово на земљи.

Оба записа указују на чињеницу да је хазарски Адам Рухани/Кадмон схваћен као биће народа, да су човечји снови божанског порекла јер се у њима налазе делови тела/ небеска слова, те ће и Самуел Коен рећи да из туђих снова извлачи „искре божје“ и да је покушај састављања хазарског речника покушај оваплоћења Адама односно Бића / Апсолута. *Liber Cosgı* односно *Хазарски речник*, збирка ониричких записа ловаца на снове, хазарска енциклопедија постаје тако „Књига- Бог“³⁷.

³⁷ Када су Павића питали где је Бог у *Хазарском речник*, он је одговорио да је његов роман Књига-Бог.

3.5.3. Ониричко (де)конструисање Адама

Полазећи од тога да су хазарски ловци у сновима ловили истину, да је сам Адам представљен као Биће хазарског народа, као Апсолут и да је *Хазарски речник* „Књига – Бог“ можемо закључити да је за Хазаре истина ониричке природе. Сан као остатак Адамовог у човеку, као Хајдегеров битак бивствујућег траг је истине, истине која је неодвојива од битка. И та истина, Хајдегеров „истинито-битак казује откривајуће-битак“ (Хајдегер 2007: 259) односно „пушта да види биће у својој откритости“ (Хајдегер 2007:259) у тренутку када Адам Рухани постаје трећи разум света односно када су слова небеске азбуке од којих је сачињено тело Адама Кадмона „ у надирању“ (Павић 2012: 200). „Истинито-битак као откривајуће-битак један је начин битка тубитка“ (Хајдегер 2007: 261), па ће се тако и онима који буду ловили снове у једном тренутку открити истина јер „ко уме да их чита заједно (слова небеске азбуке), имаће их и имаће део тела (Адама Кадмона) у себи“ (Павић 2012: 225). Ловци на снове трагаће у сновима за „правим даном“ (Павић 2012: 135) који ће им омогућити „истинско буђење из сопствене јаве“ (Павић 2012: 135), које води стању у коме је човек још буднији него на јави, стању у коме се биће приказује у својој откритости.

По Хајдегеру, „тубитак јесте у *истини*“ (Хајдегер 2007: 261) ако он као откључен откључује и открива , али устројености битка тубитка припада и западање јер оно што је „открито и откључено стоји у модусу искривљености и закључаности“ (Хајдегер 2007: 262). Биће које је управо открито истовремено је и искривљено, биће се показује у модусу привида, па тако „оно пре тога открито поново тоне натраг у изокренутост и прикривеност“ (Хајдегер 2007:262). Адам Рухани у тренутку када је био тећи разум света, када му се истина открила, у исто време десило се да залута, да се удаљи од истине занет собом, као што ће и слова небеске азбуке Адамовог тела након успињања кренути у стање опадања. У „Одломку из Басре“ шејтани ће поручити ловцима на снове да ће оног тренутка (крајем XX века) када Адамово тело-књига буде на узлазној путањи, тада ће се Адамова држава сна приближити творцу и тада ће морати убијати ловце на снове, а чувеном хазарском ловцу на снове

Мокадаси ал-Саферу у тренутку када је ловећи снове стигао све до Бога, десило се то да више никад није могао да чита снове. Самуел Коен оставиће запис у коме исказује своје страховање да ронећи по сновима, трагајући за истином може му се догодити да остане и заробљен у њима. И Масудију, ловцу на снове, десило се да када је био на прагу великог открића, када је био на домак истини, да га је музика одвела у заблуду. Хајдегер ће темељ заблуде видети у блудњи. Она потпуно влада човеком доводећи га у заблуду, али истовремено има удела и у могућности да човек не допусти да буде доведен у заблуду. „Разоткривање бивствујућег као таквог јесте, у исто време и само по себи, скривање бивствујућег-у-целини. У истовремености разоткривања и скривања влада блудња.“ (Хајдегер 2007: 263) Тубитак исто тако јесте и у истини, и у неистини јер уколико је откључен, он је такође и закључан и зато тубитак мора себи увек изнова да осигурава откритост. По Хајдегеру: „За биће истина (откритост) увек мора тек да се избори. Биће се отима од прикривености“ (Хајдегер 2007: 263). Пут откривања истине задобија се само у разумевајућем разликовању пута откривања/прикривања односно истине/неистине и одлучивању за један од њих. Адам ће се након приближавања истини, након откривања истине, залутати на путу истине/неистине, запасти у стање блудње, али блудња истовремено има и удела у могућности да човек не допусти да буде доведен у заблуду, по Хајдегеровим речима, те ће се и Адам вратити небу, односно, на пут истине. Али након искушења блудње, Адам ће пасти на десети ступањ лествице разума и вечно ће тежити да се дочепа себе самога, односно да се приближи истини и

„у томе на тренутке успева, али поново пада“ (Павић 2012: 135).

Адам ће наставити своје сизифоско лутање од трећег до десетог ступња лествице разума, у наизменичној откривању/скривању бића, а ловци на снове ће наставити да (де)конструишу његово тело, али

„у најбољем случају ће склопити врх прста или младеж на куку.“ (Павић 2012: 164)

Посао „срицања“ Адама тек је у зачетку и књига која треба да оваплоти његово тело једним својим делом је у сновима умрлих одакле се не може извадити, па се тако нити ловцима на снове, нити проучаваоцима хазарског питања, ни самом

Павићу, па ни нама читаоцима истина не може оваплотити у својој целовитости. Самуел Коен ће записати да ронећи у снове попут хазарских ловаца „покушава“ да из њих извуче „искре божје тамо заточене“ (Павић 2012: 200) како би саставио Адамово тело. Израз „искре“ метафорично указује на природу истине, истине која откривајући се, истовремено се и скрива. Тоталитет истине нам увек остаје скривен, а Адамово тело остаје деконструисано.

3.5.4. Речник Хазара или дискурзивни лавиринт истина – заблуда

По хазарском веровању овај онирички речник схваћен је као књига, односно, тело конституисано од ониричких алфабета односно делова тела који уцеловљени отеловљују првобитног Адама. Он указује на тежњу Хазара, али човека за уцеловљењем истине која је распарчана, расута, деконструисана, али истина којој се тежи је ониричке природе, расута по туђим сновима јер истина је увек у другоме, у несвесном.

Као што је истина субјекта односно Адама у Другоме, у несвесном, у туђим сновима, тако је и истина дискурса *Хазарског речника* у несвесном текста односно у оном неизреченом тескта. „Отуда се истина и не може схватити непосредно као лаж, него само из упоређења истине и лажи. Уз поређење белина и слова наше *Књиге*. Белине *Хазарског речника* обележавају прозачна места божанске истине и имена (Адама Кадмона).

„А црна слова између белина – места где наши погледи не продиру дубље од површине.“ (Павић 2012; 225)

Белине *Хазарског речника* су Лаканова $\theta\epsilon\omicron\varsigma$, празна места, рупе око којих се дискурс конституише, али $\theta\epsilon\omicron\varsigma$ нам остаје недостижан и преостају нам само речи, односно, мреже означитеља где нас један означитељ води другом означитељу и тако никада нећемо достићи празно место, односно, место истине. „Сваки дискурс

изневерава саму ствар, θεος“ (Јевремовић 2000: 57), а димензија истине нам остаје мистериозна.

Белине *Хазарског речника*, празно место, Лаканов θεος око кога се конституише дискурс јесте истина о судбини Хазара након верског преобраћења. Дискурс романа конституисан је кроз хришћански, јеврејски и исламски дискурс о судбини Хазара. Сваки од ових дискурса конституише сопствену/е верзију/е истине о судбини Хазара, сваки дискурс претендује да завлада истином, да докаже да су Хазари прешли у њихову религију. Међутим, ниједан од њих не може допрети до истине, већ око ње плете мреже означитеља где нас један означитељ води другоме означитељу. У „Црвеној књизи“ под одредницом „Хазарска полемика“ као историјски извор за наведени догађај наводи се *Житије Светог Тирила* које је сачувано „у такозваном рукопису Московске духовне академије и у верзији Владислава Граматика из 1469.године“ (Павић 2014: 105), а затим се наводи други извор који је јако оштећен и у облику је легенде о покрштању Кијевљана у X веку и трећи извор је Даубманус и његов *Lexicon cosri*. Сваки од ових извора нуди опет своју верзију догађаја Хазарске полемике и покрштавања Хазара, а заједничко им је само то су Хазари прихватили хришћанство. Дискурс се реферира спрам себе сама и сваки означитељ нас води другом означитељу, односно, један историјски извор или житије упућује на други документ, на рукопис или верзију стварајући тако мреже означитеља, али „никаким означитељем нећемо достићи θεά“ (Јевремовић 2000: 49). Павићева наративна стратегија јесте преиспитивање, откривање (не)могућности дискурса да искаже истину.

Трагање за истином, било метафизичком, било чињеничном, историјском, усуд је човеков, усуд Адамов, усуд свих јунака овог романа, самог Павића, као и нас читалаца. Оног тренутка када се будемо приближили истини, када нам се „учини“ да нам се открила, залутаћемо или у нечијим сновима као Мокадаса или у ониричком дискурсу *Хазарског речника* и схватићемо да се истина скрила од нас јер човеку није дато да схвати тоталитет истине.

3.5.5. Историјска (не)истина у *Хазарском речнику*

У овом роману „истина“ се кодира двојачко – преко ониричког света као онтолошка и преко историјског подтекста као историјска истина. Историјска истина, која претендује на статус научне, једнообразне, јединствене и проверљиве истине, бива дестабилизована већ самом композиционом поделом романа на три различите религијско-историјске књиге које долазе до три различите верзије Хазарске полемике и три различите истине. Свака религијско-историјска књига истиче своју превласт у датој полемици, једино хазарска страна нема своје историјске изворе. Њихова историја, исписана на кожи хазарског посланика, алегорија је непоузданости и непостојаности историјских извора.

Међутим, и сами исторелигијски историјски извори имају више варијаната о току саме Хазарске полемике слажући се једино у вези са исходом полемике. Као хришћански извори наводе се: *Житија Св. Тирила* из IX века, а сачувано у рукопису Московске духовне академије и у верзији Владислава Граматика из 1469. године. Други хришћански извор је јако оштећен, дат је у облику легенде о покрштавању Кијевљана у X веку, али у његовом подтексту се назире документ који првобитно говори о хазарској полемици. Поред очигледних анахронизама присутних у овом извору, истиче се присуство наноса и редакција из X и каснијих векова, чиме се алудира на непоузданост овог документа. Трећи извор је Даубманус, али овај извор нуди две верзије догађаја. Наиме, у питању је расплет саме хазарске полемике. По првој верзији, принцеза Атех је кагана одвратила од Јеврејина и утицала да се одлучи за став Константина Философа, док друга верзија говори да је каган, прихвативши Константинове разлоге, напао Грке и пошто их је победио, затражио је од грчког цара једну принцезу за жену. Услов грчког цара је био да пређу у хришћанство. Исламски извори се не слажу по питању тачног времена ове полемике. Димаски у својој фантазмагоричној забелешци пише да се тачна година не зна, али Ал Бекри тврди да су Хазари прихватили ислам 737. године по Иси и да су у почетку Грци имали предност, да би на крају Фараби ибн Кора придобио кагана за себе протумачивши му његов сан. Хебрејски извори о овом догађају су противречни и

оскудни што аутор истиче и у самој одредници. Време самог догађаја се не зна, а долази и до мешања и прожимања догађаја јудаизације Хазара са самом хазарском полемиком. Најраније сведочанство, преписка хазарског кагана Јозефа са Хаздајем ибн-Шапрутом, датира из X века и говори о расправи на двору кагана која се одиграла око 731. године. Други извор је одломак јеврејског писма из рукописа каирске синагоге нађеног 1912. године у Кембриџу у коме се наводи да је до јудаизације дошло и пре хазарске полемике, која се догодила у време византијског цара Лава III (717-740). Најзначајних јеврејски извор је књига Јуде Халевија *Al Khazari* који као годину полемике узима 740. годину и наводи значај опадања арапског утицаја, изазваног сукобом две династије, као кључног момента у процесу јудаизације Хазара. Испод одреднице везане за Тирила, Павић у списку важније литературе наводи библиографију радова сакупљених у делу Иљинског, монографију Дворника, али и Даубманусово издање *Хазарског речника*, које је уништено. Навођењем међусобно контрадикторних исторелигијских историјских извора, истицањем непоузданости истих било на плану форме (оштећен рукопис, сачуван у преписима, рукопис палимпсест) или на плану садржаја (фантазмагоричан, близак легенди) истиче се у први план „пукотина“ историографских текстова чиме се њихова поузданост дестабилизује и оспорава, пародирајући на тај начин историјску истину, као и њену документарност.

Павић у „Претходним напоменама уз друго, реконструисано и допуњено издање“ истиче да је његов роман, у ствари, реконструисано издање Даубманусовог речника *Liber Cosri*, штампаног у 500 примерака 1691. године, које ће све уништити инквизиција. Од свих примерака инквизиција није уништила само отровни са позлаћеном бравицом и помоћни са сребрном о чему сведоче парнице за наслеђе пруске породице Дорфмер, да бисмо нешто касније сазнали да су и та два примерка уништена, сваки на свом крају света. Међутим, он ће одломке несачуваног речника допуњавати данашњим сазнањима о Хазарима. Овим подацима подривају се не само историјски подтекст дела, већ и читав подтекст романа *Хазарски речник*.

3.5.6. Павићев *Хазарски речник* као симулакрум

Хазарски ловци снова састављали су хазарски речник са циљем оваплоћења тела/небеске азбуке Адама Кадмона/Руханија на земљи. Оваква врста представе, репрезентације Адама полази од принципа еквиваленције знака и стварног. Знак може указивати на дубину смисла, може се замењивати за смисао где Адам служи као подлога за ту замену. Међутим, до оваквог оваплоћења кроз додир мушког и женског никада није дошло. „Хазарски речник“ постојао је само као симулакрум Адама, симулакрум који „није нестваран, него опонашајући привид, који се никад више не размењује за стварно, него се мења у себи самом, у једном непрекидном кружењу“ (Бодријар 1991: 9). Симулакрум нема за циљ да прикрива истину, него истина прикрива да је нема. Они нису знакови који прикривају, већ знакови који крију да нема ничег, по речима Еклезијаста.

Павићев *Хазарски речник* као реконструисано и допуњено издање Даубманусовог речника *Liber Cosri* из 1691.године представља још једну симулацију - симулацију симулакрума. Стварно се мења његовим знацима, оно се производи и може да се репродукује. Симулакрум је само споља сличан, што нам потврђује и Павић у својим напоменама где каже да је *Хазарски речник* сачувао неке одлике првобитног издања као што су – постојање три књиге, читање на безброј начина, могућност дописивања, постојање одредница, конкорданса и натукница, а изнутра битно различит од ствари, те ће се, у овом случају, одломци несачуваног речника допуњавати данашњим сазнањима о Хазарима. Преплитање и мешање два дискурса (ониричког и књижевног, историјског и књижевног) води ка бесконачном низању симулација што ће резултирати „бесконачним“ начинима читања и тумачењима истине о Хазарима. У процесу симулације долазо до укидања свих референцијалних односа, знак више нема никакве везе са стварним, негира се као вредност, а стварно се замењује својим знацима, одвраћа од сваког стварног процеса својим оперативним двојником остављајући још место симулираном стварању разлика. (пр. Бодријар 1991: 6) Симулација поставља питање постојања истине јер дискурс сималкрума није ни истинит, ни лажан.

Поступак симулације уочава се и унутар романескног дискурса, те се ликови и историјски догађаји понављају на различитим временским равнима, а „у сваком понављању делује нека демонска разлика“ (Аћин 1978: 242). Историјски догађаји повезани су по једном другачијем временском принципу на догађаје који су хронолошки удаљенији, али зато могу функционисати као симулакрум догађаја о којем је реч. Сусрет Аврама Бранковића, Самуела Коена и Масудија на Дунаву, као и сусрет проучаваоца хазарског питања у цариградском хотелу функционишу као симулакруми Хазарске полемике, догађаја који представља основу овог романа, али и прекретницу у историји Хазара. Ова понављања предочавају се у сличности дивергентних догађаја као продуктивна мрежа разлика. Ово Ничеанско вечно враћање односи се на то да свака ствар постоји само по томе што се већно враћа, али сваки пут са извесном разликом, те свака ствар постаје симулакрум бескрајног низа симулакрума. Међутим, ово бескрајно низање симулакрума „не завршава се у незнању смисла, него исто тако неком импровизацијом смисла, несмисла, неколико симултаних смислова који се поништавају“ (Бодријар 1991: 161).

3.5.7. Начини симулације истине, односно, стратегије обмане

У процесу симулације нестаје метафизика, нема више огледала бића и привида, нема стварног и његовог концепта, „стварно“ се производи и може се репродуковати безброј пута. Оно не мора бити рационално. Бодријар ће то „стварно“ назвати надстварним пошто је укинут однос стварног и имагинарног. Сам романескни дискурс као врста надстварног и симулације труди се да „прикрије да стварно више није стварно“ (Бодријар 1991: 16), труди се да спаси принцип стварности. Начини на које се то покушава постићи можемо сагледати како на плану форме, тако и на плану дискурса.

Самим избором форме „романа-лексикона у 100 000 речи“ датог у поднаслову романа, односно, форме лексикона као научне форме, која подразумева истинитост података, жели се симулирати истинитост. Она се још симулира и коришћењем

фуснота, навођењем цитата из других књига, коришћењем различитих слика које све заједно треба да документују стварност и истинитост симулакрума. Међутим, и сама форма лексикона се само симулира у овом роману. Она не дозвољава понављање истих одредница различитог садржаја као што је то овде случај са одредницама – Атех, Хазари, Хазарска полемика и Каган. У фуснотама ћемо као историјски извор пронаћи и уништено издање Даубманусовог речника, чиме се сам научни принцип ове форме обесмишљава.

Самом напоменом на почетку романа да је *Хазарски речник* реконструкција уништеног примерка једног другог речника, Даубманусовог, писац указује читаоцу на своју стратегију симулације истине, односно, обмане читаоца. Такође, писац истиче да сваки читалац треба сам склопити књигу у целину и да ће од речника, од истине, добити онолико колико је у њега/њу буде уложио. Међутим, када говори о склопу речника, каже да је читалац који би могао да ишчита скривени смисао књиге одавно ишчезао, указујућу тако да је овај роман само покушај симулације истине, а да су Павићеве напомене читаоцу стратегије њихове обмане.

На плану дискурса истина се симулира навођењем података из историјских извора, али њихова међусобна контрадикторност указује на још једну приповедачку стратегију обмане. Поред контрадикторности историјских извора, они су често делимични, уништени, па самим тим и недовољно поуздани. Они који су целовити садрже у себи фантазмагоричне елементе. Још једна стратегија којом се служи дискурс симулакрума јесте коришћење легенди, које саме по себи представљају мешавину историјско-библиографских података са фантастичним догађајима.

3.6.1. Однос приче и историје у роману *Опсада цркве Св. Спаса*

Једно поглавље у роману *Опсада цркве св. Спаса* носи назив "Сусрет приче и историје". Наиме, реч је о сусрету туђинца и краља Милутина на његовом путу у циљу одбране манастира Жиче који је био под опсадом Бугара. Сусрет приче и

историје метафорично је приказан кроз сусрет и разговор краља Милутина и туђинца. Краљ Милутин, владар друмова и државе, метафора је саме историје која је под контролом моћи. Странац са штапом и сушеном тиквом метафора је саме приче. Странац нема своје име, његов положај је незнатан, неприметан за историју. На његов позив историја се не би ни осврнула. Туђинац саопштава владару да нема приче у којој би се он могао домоћи Жиче и помоћи монасима јер

"причу ваља имати, а не пролазни венац славе. Друмска кучина можда и јесте твоја, али свега осталог ја сам владар." (Петровић 2004: 187)

Аутор наглашава надмоћ приче над историјом јер се историја конституише кроз причу о неком догађају. Све на свету обезбеђује своју егзистенцију самом причом. "Ништа на овом свету није постојало, нити ће икада озбиљно постојати, а да претходно није подробно исприповедано." (Петровић 2004: 180) У *Књизи Постања* сама реч је она која конституише светлост.

"Одрастворене речи - би светлост" (Петровић 2004: 180).

У причама је смештена ризница човековог историјског искуства. Она је "облик историјске свести који се непрестано обнавља и допуњава" (Палавестра 1991: 94). Али у ову опозицију прича:истина треба увести и категорију истинитости. Прича се конституише као дискурс у коме уплива има имагинација, фантастика, натприродне силе, за разлику од историје која треба подразумевати заснованост на чињеницама, научним, истинитим и проверљивим доказима. Али у цитату се помиње историјска свет која се мења, обнавља и допуњује. Долази се до једног парадокса. Ако је нешто истинито, оно се треба афирмисати као кохерентно и непроменљиво. Ролан Барт наводи да "појам историјске чињенице изазива одређено неповерење" (Барт 2009: 43) код њега јер "нема чињенице по себи" (Барт 2009: 43). Чињеница губи свој легитимитет са интервенцијом језика. Чињеница тако постаје само "оно што је достојно да буде забележено, што је достојно сећања" (Барт 2009: 43). Она не постоји сама по себи већ је само "појам у оквиру дискурса" (Барт 2009: 43), само "копија једног другог постојања које је смештено у стварности" (Барт 2009: 43). Ако историјске чињенице зависе од саме приче и од оног ко прича, може се

сумњати у њену веродостојност, те долазимо на праг схватања историје као једне врсте идеологије. Малени дијаци, „обични људи предани говору, посвећени писању, свесни значења сваке речи“ (Петровић 2004: 181) бивали су одагнати и доспевали су једино до неке рубне приче коју су могли преправити и уредити у часовима владарева непажње. Дискурс малених дијака постаје дискурс воље за истином, истином која је до повести могла допрети једино са позиције маргине. Међутим, уколико би писање малених дијака било примећено, они би били протеривани, а њихове приче „проглашене апокрифним, прећуткиване, поткрадане и отимане за неке важније догађаје, а не тако ретко и спаљиване“ (Петровић 2004: 181). Ако би након тога властелини историје проценили да приповедање не може сагорети ни највећа ломача, онда би спаљивали целе градове и области, затирали државе, а неке народе држали под чврстом опсадом како би контролисали историју. Такви народи су били они који су склони бајкама, који имају своје „велике приче које се испредају, понављају и варирају; ствари које се једном казују и чувају јер се у њима слуги некаква тајна или богатство“ (Фуко 2007: 17). Критеријум истинитости дискурса се мења, те истина више не лежи „у ономе што је дискурс чини, него у ономе што је говорио“ (Фуко 2007: 12), истина се помера са ритуализованог, делотворног и праведног чина исказивања у сам исказ, ка његовом смислу, форми, његовом објекту, његовом односу ка референту“ (Фуко 2007: 12). Владајући дискурс који је изазивао страх и поштовање, али који је заговарао правду и сваком додељивао његов део нема више статус истинитог. Тај статус добија дискурс који је повезан са вршењем моћи.

Једине приче кадре да се супротставе деспотској владавини властелина историје биле су приче деце рођене у ониричком свету. Њихове мајке, које су занеле у ноћи пуног месеца, своју трудноћу носиле су само у сну и у њему су рађале своју децу. Онирички приповечи очекивани су „са зебњом од властелина историје, нечастивог и демона“ (Петровић 2004: 182), али и са надом у нови и бољи род. Онирички свет је тај који може изнедрити приповедаче кадре да се супротставе властелинима историје, да се супротставе утицајима идеологије, да дискурс моћи прикажу као лажан и да конституишу дискурс истине као такав.

3.6.2. Опсада цркве Св. Спаса : опсада приче

Иако се у самом роману *Опсада цркве Св. Спаса* говори о неколико историјских догађаја временски удаљених, средишњи догађај овог романа, на шта указује и сам наслов романа, јесте опсада манастира Жиче од бугарског владара Шишмана. Вишеструка симболика цркве, манастира у православљу и српској култури може се повезати са самим приповедањем. Црква је жива књига и речити споменик српског господства, у теолошком смислу она је богочовечански организам, али Жича је и седиште архиепископије, па симболизује и културну и политичку независност. Као архитектонски објекат манастир/црква у себи садржи различите историјске трагове и слојеве времена, те је, такође, и један својеврсни палимпсест.

Причу о опсади цркве прати и прича о властелинима историје и њиховим опсадама приповедања и народа у циљу контролисања историје. Ове две приче, два наративна тока биће повезана анђеоским пером – пером фантастичних моћи којим се пише историја, али које представља везу неба и земље, које може подићи цркву од земље. Бугарски кнез Шишман креће у свој поход на Жичу како би задобио анђеоско перо које се чува у овом манастиру, како би постао један од властелина историје. Опсада манастира праћена је и „опсадом“ приче. Пар дана пред опсаду краљ Милутин дарује грчко посланство Андроника II Палеолога причама из своје ризнице тако да они односе више од половине прича, а за добру причу потребно је доброделање неколико поколења. Малени дијак зато и упозорава следећим речима: „Нису многи народи нетрагом нестали што су имали одвише непријатеља, већ стога што није било ничега да се сатвори о њима. Вавеки умире само онај о коме нема никаква помена. Сваки други наставља да постоји онако како се у њему приповеда“ (Петровић 2004: 228). Међутим, у тренутку опсаде Жиче војска краља Милутина креће у помоћ манастиру, али без приче која се завршавала победом. Малени дијак никако није у опустешној ризници могао наћи, нити сплести причу која би пружила и најмању наду. Оно што је проналазио од прича, није уопште указивало да се могу домоћи капије манастирске. Малени дијак креће у поход заједно са војском не би ли

у путу исплео барем какву причу. У току саме опсаде кнез Шишман ће у грозници наређивати:

„Главно је Жичу освојити! Она је чвор који треба пресећи како би се сво српско време расуло у недоглед. Треба свући одозго ту њихову причу, развући што је вредно, остало спалити до потпуне ћутње!“ (Петровић 2004: 241)

Моћ Жиче јесте у њеној причи. Четрдесетог дана опсада, дана када је Жича освојена, аутор закључује следеће:

„Од свега није више ништа остало, ни да се приповеда.“ (Петровић 2004: 305)

И рат у Босни биће праћен одсуством, опсадом приче. Богдан ће Дивни рећи да напољу нема:

„Ништа за причу, а све мање за препричавање.“ (Петровић 2004: 234).

На лицима избеглица које ће Богдан тих дана сретати на улицама града усне су се померале „у некакву шапат-причу, у нем говор“ (Петровић 2004: 237). Историја себе конституише кроз причу, тако да су све историјске опсаде истовремено и опсаде прича.

3.6.3. Историја као креација, као обмана

У роману *Опсада цркве св. Спаса* проблематизује се питање самог аутора историјске приче, историографа. Аутор каже:

"Одметнути приповедачи сачинили су простор историје". (Петровић 2004: 181).

Треба објаснити сам термин "одметнути приповедачи повести". Аутор романа дефинише их као личности које не памте своје рођење, беже испред смрти, а њихов

живот се своди само на измишљање. За свој опстанак се боре постојањем у некој повести. У почетку постанка света они су се трудили да бирају своје повести у складу са критеријумом корисности потомству. Временом њихов нарцизам и егоизам инкорпорирају се у саму повест, губи се везивна нит са брижљивошћу одабира повесности и њене корисности. Повест постаје простор и начин обезбеђивања сопствене егзистенције, продужетак битисања. Приповедачи су жудели да сачине што већу историју не марећи о њеном значају за човечанство. Одметнути приповедачи стари су колико и човечанство, можда су починиоци и првог братоубиства. Разлог томе по аутору је да име је изгледа свет постао мали, па су почели да се шире ван своје човечанске мере. Између приповедача долази до бојева све у циљу заобијања надређеног положаја властелина историје. Властелин историје није био само онај који креира историју, већ онај који успоставља дискурс моћи. Хроничар Никита Непознати једини је који је забележио пропаст Цариграда жртвујући зарад свог заната и сопствени живот. Његове записе ће касније искористити Никита Хонијат, ромејски историчар, у својој *Историји*. Наводе се његови описи, његова грађа, али у списку сведока догађаја нема његовог имена. Аутор се наово иронично обраћа констатацијом да име одређује судбину човека (Непознати). "Историја је садржана од прећуткивања имена" (Петровић 2004: 179), гласи ауторов коментар.

Историја као креација властелина историје, као контруисани дискурс од стране центара моћи, не може бити више дискурс Истине. Истина као таква више не постоји, она је приказана као једна врста обмане, те се деконструишу и Историја, и Истина, тако да постмодерна прокламује постојање пулралитета, постојање историја, истина.

3.6.4. Апокрифна историја Петровићевог романа – још једна врста обмане

У роману *Опсада цркве Св. Спаса* у први план се истиче пукотина дискурса, немоћ дискурса историје да буде истинит, да буде под опсадом центара моћи, а

дискурс истине преузима дискурс приче, и то приче малених дијака и ониричких приповедача. Дискурс истине своје упориште налази у ониричком свету. Међутим, сама прича/е о опсади Цариграда, Жиче, о рату у Босни и обнови Жиче проткана је читавим слојем елемената фантастике (ониричке, демонолошке, фантастике чуда), конституишући једну другачију, апокрифну верзију тих догађаја. Задирући у „мрачна места“ историје (психу и сан историјских личности), интегришући историју и фантастику, користећи анахронизме, у први план се истура „шав између историјске стварности и фикције“ (Мекхејл 1996: 115) и креира се апокрифна историја.³⁸ Она историјске догађаје попут пада Цариграда, опсаде манастира Жиче и рата у Југославији описује на један фантастичан начин, као последицу деловања демонских сила, као борбу за предмете фантастичних, натприродних моћи. Описи историјских догађаја често су прожети разним чудима и чудесним догађајима. Читаоцу се тако нуди једно ново виђење историје, једно ново тумачење историјских догађаја које осветљава српску историју из другог угла, али се тиме истовремено и подрива званична верзија историје. Напетост између ове две верзије историје „индукује неку врсту онтолошког треперења међу овим световима“ (Мекхејл 1996: 115), треперења између истина или обмана. У једном тренутку апокрифна верзија успева да замрачи званичну, али у другом моменту постајемо свесни фантазмагоричности апокрифне верзије.

Ревидирајући садржај званичне историје, демистификујући њен идеолошки подтекст, овај роман ствара једну ониричку, апокрифну историју, једну историографску метафикцију „која увек делује унутар конвенција да би их срушила“ (Хачион 1996: 20). Историјска „истина“ у овом роману је двоструко кодирана – преко дискурса историје и преко дискурса приче. Међутим, сваки дискурс настоји да завлада, претендује на статус господара и до тога долази или насиљем, или завођењем, по Лакановом мишљењу. Дискурс историје настоји да завлада насиљем. Оспоравањем овог дискурса, дискурс приче жели да завлада, да добије статус

³⁸ Придев апокрифно указује на нешто што је ванканонско, што тумачи одређене догађаје на другачији начин у односу на канон, у овом случају, на званичну историју. Личности и теме описане у апокрифима интерпретиране су на нешто другачији начин, често маштовитији, али из неког разлога нису доспеле у канонске текстове. (пр. Јовановић 2005: 11)

истине, али дискурс приче све време заводи, креира привид истине, јер истина је оно трауматично, неизрециво, те је поретку дискурса иманента немошћ. Међутим, ту немошћ треба пунити, или премостити нарацијом, говором око рупе, око празног места истине, али дискурс је немоћан да искаже истину и самим тим је осуђен на завођење, на стварање мреже означитеља који круже око празног места, око неизреченог текста, око његових белина, пукотина. Дискурс историје и дискурс приче бивају доведени у Лаканову опозицију означитељ – означитељ, где ће означитељ упућивати, не на означено, већ на другог означитеља, док „значење неће бити у функцији означеног, него у функцији двају низа означитеља“ (Јевремовић 2000 :114).

4. САН И ИДЕОЛОГИЈА

У РОМАНИМА *ДНЕВНИК О ЧАРНОЈЕВИЋУ*, *ХАЗАРСКИ РЕЧНИК* И
ОПСАДА ЦРКВЕ СВ. СПАСА

4.1. Дефинисање појма идеологије

Термин идеологија настаје крајем XVIII века и ствара га група филозофа окупљених око Антоана Дести де Трасија. У моменту настанка овај термин је означавао науку о идејама. Де Траси је сматрао да ће идеологија служити за откриће сваке идеје, а не само идеје политичке врсте, те да ће због тога постати краљица наука. Међутим, временом се овај појам све више везивао за политички дискурс. Идеологијом као појавом највише ће се бавити марксисти.

У Марксовом и Енгелсовом делу *Немачка идеологија* сама идеологија бива схваћена као чиста илузија, чист сан, односно, ништавило. Читава њена реалност је изван ње, одређена је историјом друштвених формација, начином производње и класним борбама које се у њима одвијају. Идеологија постаје имагинарна конструкција чији статус може да се упореди са статусом сна пре Фројда (имагинаран, празан). Она за Маркса представља имагинарни колаж, чист сан, сачињен од остатака реалности конкретне историје конкретних материјалних индивидуа. (пр. Алтисер 2015: 46) Идеологија нема своју историју, али у њој има историје, она је „само бледи, празни и изокренути одраз реалне историје“ (Алтисер 2015: 46). Алтисер ће Марксов став да идеологија нема своју историју повезати са Фројдовим ставом да је несвесно вечно, односно, да нема историју, те ће за идеологију рећи да је вечна, да је „свеприсутна у својој непроменљивој форми кроз целокупну историју“ (Алтисер 2015 :48). Проучавање снова у књижевности пратиће и проучавање деловања идеологије на човека, на књижевност, као и на читаво друштво.

4.2. Суматраизам – поетичка идеологија

Ако се улога поетике посматра у вези са оним што је присутно у колективној свести разних кодификација (кодекса, родова нарација) и уколико делује као веза и

подстрек уметничкој пракси, онда се сама поезика приближава идеологији, као скупу схватања и идејних опредељења једне друштвене групе. Кроз садржај Рајићевог сна у *Дневнику о Чарнојевићу* дате су одлике иманентне поезике Црњанског, па стога овај сан можемо назвати и авангардним манифестом суматраизма, а сам роман постаје тако роман-поетика. У темељу Црњанскове поезике и метапоезике налази се ониричка слика света. Ова слика повезује и Црњансков етеризам, суматраизам и хиперборејство. (пр. Петковић 1996: 9) Кроз лик Чарнојевића, могућег Црњансковог³⁹ алтер-ега, представља се поетски програм суматраизма. Онирички свет указује за шта се залаже суматраизам - за свет проткан суматраистичким просторно-временским нитима, свет хармоније, слободе, свет руменог дрвећа, далеких острва, плаветнила мора у којима налази један „нови“, „виши“ смисао, свет у коме све зависи од нечије осмеха; док свет јаве указује чему се противи - противи се лудилу јаве, лудилу рата, болестима, животу без смисла. Кроз свет јаве оличен је конзервативни поредак, логоцентрични систем целине, старо друштво, култура, норме које одбацује. Онирички свет представља поетско-идеолошко језгро овог романа, ониричку „субверзију“ као његово темељно начело. „Стварање“ се за писце авангарде изједначава са „побуном“, стварати јесте побуна односно сањати јесте побуна, побуна против владавине рачиа, логоса, хроноса, линеарне, затворене структуре, традиционалних поетских начела, традиционалне синтаксе, ортографије. *Дневник о Чарнојевићу* је роман поезике ониричког, роман побуне Хипноса против Хроноса. Интертекстуалним везама повезан са збирком песама *Лирика Итаке* и манифестом *Објашњење Суматре* овај роман чини једну поетску „целину“, приказује један модел света и уметности, али и њиховог читања. Чарнојевићев суматраизам нема само улогу личне компензације, већ представља шири аспект, представља колективни однос према времену у којем је настао. Јунг ће епоху једног времена повезати са душом појединца, па песник оном неизрецивом свога времена даје израз, омогућава да иза речи зазвучи прареч. Уметност константно ради на васпитању духа времена стварајући фигуре које су му највише недостајале. Црњански у сновима тражи ону праслику у несвесном која на

³⁹Семантичност имена (према црно и чарно) анализирана је у поглављу о карактеризацији самог лика.

најподеснији могући начин може компенzirати мањкавости и једностраности духа времена, трага за сликом Суматре, у свој њеној полисемичности и симболици.

Јасмина Лазић ће Црњансков одабир форме сна оценити као најбољи експонент исказивања поетичких постулата јер се њоме уједно руше предходни клишеизирани начини изношења поетичких начела, али истовремено даје се могућност да се кроз удвајање лика наратора изнесе стваралачко промишљање и преврат у односу на дотадашње поетике и програме. (пр. Лазић 2015: 266) Ониричка форма је једна од кључних формалних равни за успостављање суматраистичког метатекста. (пр. Лазић 2015: 284) У портрету Чарнојевића као бившег морнара уочава се симбол песничког стваралаштва као лутања и пловљења светом до Полинезиједа би се на крају вратио у свој завичај. У лику морнара препознају се митска обележја Одисеја чиме се указује да је колевка песништва и књижевности, али и Црњанскове поетике, хеленска књижевност. Њу сматра златном прошлoшћу на шта нам у сну указује златно дугме Чарнојевићевог морнарског капута. Тај црни капут ће Рајић упоредити са црним, свештеничким плаштом, те Чарнојевић-Одисеј добија обележја свештеног лика, проповедника нове вере и нове поетике. „То је симбол поезије и поетског стварања као препорода. А та поезија, за Црњанског јесте управо сан који представља њено књижевно оваплоћење, суштинско извориште људске среће и надахнућа.“ (Лазић 2015: 269)

И још једном да се вратимо на однос поезије и традиције који уочавамо у Рајићевом сну. У време када сања тај сан, он често говори о коринтским стубовима и о родољубљу чиме се указује да нема поезије једног народа која нема дубљих корена, у овом случају мисли се на хеленску књижевност. Међутим, алузија на антички мит о Хери и Леандру, коју налазимо нешто измењену у поменутом сну, указује на укорененост поезије и књижевности у митском, архајском, али и на везу поезије и сна као израза слика колективно несвесног. На основу овог одмотавања филозофско-поетичког слоја Рајићевог сна може се закључити да Црњански не одбацује радикално традицију, већ је „на особен начин превреднује и саображава постулатима своје поетике, где из једне космополитске перспективе интертекстуално уважава и промишља вредности националног“ (Лазић 2015: 270).

Поетика Црњанског имаће један од најзначајних удела у еволуцији књижевних облика у српској књижевности од краја друге па до осме деценије XX века, по речима Новице Петковића. Промене које ће суматраистичка поетика донети односе се на ритмички састав стиха, на облике приповедања и компоновања романа, на помицање саме границе стиха и прозе, али залази и у сам књижевни медијум, где уноси осетне измене у српској синтакси. (пр. Петковић 1996: 98)

4.3. Историја као идеологија

Фуко ће у својој студији *Надзирати и кажњавати* изнети тезу да је власт та која производи знање, те да се они непосредно узајамно условљавају. „Не постоји однос власти без стварања корелативног поља знања, нити знање које не претпоставља и истовремено не ствара односе власти“ (Фуко 1997: 29). Утицај власти на знање, у овом случају историјско, види се на примеру „Великог пергамента“. Тело хазарског посланика преиначава се у пергамент по коме се пише историја Хазара. Ова метафора тела-пергамента потврђује да је тело једна врста пергамента, материјална површина која је спремна да прими, носи и преноси значења, поруке или знакове. Између тела и текста успоставља се аналогија, па тело постаје историјска хроника. Оно трпи брисање, преправљање, наглашавање одређених делова, производећи на тај начин од тела један палимпсест⁴⁰. „Поруке или текстови произведени овим телесним писањем конструишу тела као мрежу значења и друштвених означитеља, производећи их у значењске и функционалне „субјекте“ у оквиру друштвеном заједништва.“ (Грос 2005: 172) Ова тела су фикционализована, „позиционирана различитим културним наративима и дискурсима“ (Грос 2005: 173), тако да се на ова тела може гледати као на живе наративе, па тело хазарског посланика постаје једна врста историјског наратива.

⁴⁰ Могућност поређења тела посланика и књижевног дела као палимпсеста.

Сам хазарски посланик упућен византијском цару Теофилу морао је бити неколико пута враћан у своју престоницу како би се истетовирале преправке историјских или неких других података. Постоји чак верзија и да је био замењен другим послаником који је на свом телу носио исправљену и допуњену верзију историје. У Цариграду је овом „Великом пергаменту“ посланика одсечена рука јер је неки од моћних људи на грчком двору желео купити другу хазарску годину исписану на посланиковој левој шаци. Тело тако постаје укључено у политику и на њега се одражавају односи власти. Они утичу на тело, односно, преобликују га – исписују, преправљају, одсецају, замењују другим телом, усмрћују га. Хазарски посланик умире због страховитог свраба коже исписане хазарском историјом. Неподношљив и необјашњив свраб знак је опседнутости ђаволом, те ће историја⁴¹ изазвати преобажај хазарског посланика у демонску личност. Свраб историје био је толико неподношљив да је посланик умро са олакшањем „чист од историје“ (Павић 2004: 91). Међутим, иако је његово тело било потчињено властима, он је често говорио: „многе ствари супротне оним исписаним на његовој кожи“ (Павић 2004: 90).

У роману *Опсада цркве Св. Спаса* сретњемо се са ликом/ликовима трговаца временом. Андрија Скадранин ће током опсаде манастира Жиче успети да похара манастир тако што ће украсти часове, месеце, читава доба и године,

„време које је следовало храму Св. Вазнесења, време без којег је било јасно да ће крунидбена црква све српске и поморске земље, у више наврата, задуго бити пуста.“ (Петровић 2004: 258)

У двадесетовековној равни романа сретњемо Андреаса фон Нахта, реинкарнацију Андрије Скадранина, који почетком лета 1913. године склапа договор око трговине временом са Ђурђем Тановићем. Овога пута Краљевина Србије откупљује годишта од 1914. до 1918.године од Андреаса фон Нахта у замену за причу о лепоти његове ћерке Дивне. У првом случају будућност манастира Жиче, као средишта православља бива отета, украдена, а у другом случају будућност

⁴¹Историја аналогично према ђаволу може се схватити као нечастива, одрођена од истине.

краљевине, ратне године, купују се. Историјско време постаје предмет трговине, предмет пакта са демонским личностима, који су симболи воље за моћи. Тргујући временом они постају креатори будућности, али и историје.

Историјски документи исписани под строгим надзором властелина историје престају да буду документи истинитости и постају производи историјске истине, истине која је креирана од центара моћи. „Историја човјечанства постаје историја политичке моћи“ (Шијаковић 2012: 19) Историјски документ постаје идеолошки документ. Ликови одметнутих приповедача сачинили су сопствени простор историје првобитно пажљиво бирајући своје повести које ће бити сврсисходне потомству, а потом из самољубља, борећи се за голи опстанак, започињали су бојеве само са циљем да неки од њих добије положај властелина историје. Историја тако бива приказана као „аутобиографија моћи“ (Шијаковић2012: 19) као говор оне „моћи која успоставља поредак“ (Фуко 1992: 1-5). „Они кроз повест морају макар да мину, барем на тренут, летимице, да у њој бораве, по могућству тајно, да им се прави лик у некој следећој прилици не препознаје“ (Петровић 2004: 181). Историја тако бива представљена као једна идеологија која функционише по обрасцу контроле у којем „невидљиви свет контролише видљиви“ (Долежел 2008: 203).

Паралелно са светом јаве који контролишу центри моћи у роману постоји и онирички свет у коме се рађају малени дијаци који су способни да се супротставе властелинима историје, који су у стању да у њихова историјска документа, барем на маргинама, преправе и унесу у њих нешто истинитости. Поменути малени дијаци својим изменама историјских докумената и својим записима на маргинама докумената покушавају продрети у домен „невидљивих“, у домен простора историје којег су сачинили одметнути приповедачи.

4.4. Дикурс господара и знање

Лакан говорећи о дискурсу господара полази од означитеља S1, на чију функцију се ослања дискурс господара, док са друге стране имамо означитељ S2, који одговара дискурсу роба. Својствено поље роба, који припада и породици, и држави јесте знање. Оно се краде, одузима, отима ропству операцијом господара. Знање постаје знање господара, односно, знање роба бива заоденуто признањем кроз подсмех, тако што се робу отима његова функција на нивоу знања. Истински господар „не жели ништа да зна – он жели да та ствар ради“ (Лакан 2009: 310). Лакан ће упоредити и однос истине и знања јер оба имају исто обележје - могу се увек упола рећи, оне се полу-из-ричу попут Химере, која се показује као полу-тело спремно да нестане када се открије решење загонетке. Овом односу може се придружити и сан јер се он својим садржајем упола казује истини, при чему се загонетка сна мора одгонетнути кроз тумачење. „Знање као истина – одређује шта треба да буде структура онога што се назива тумачење.“ (Лакан 2009: 319)

Дикурс господара и његово отимање знања од роба матафорички је приказано кроз однос властелина историје и малих дијака у роману *Опсада цркве Св. Спаса*. Дикурс властелина историје је дискурс владара који су „жудно настајали да сачине историју, по могућству што већу, ма шта она значила за друге“ (Петровић 2004: 181). Свет им је постајао мали, „па су халалпљиво почели да се шире, свакако преко човечије изворне мере“ (Петровић 2004: 181). Малене дијаке протеривали су, њихове повести проглашавали апокрифним, али су истовремено подмукло прећуткивали, поткрадали, отимали њихово знање, њихове повести за сопствени дискурс господара.

Хроничар Никита Непознати једини је који је забележио пропаст Цариграда жртвујући зарад свог заната и сопствени живот. Његове записе ће касније искористити Никита Хонијат, ромејски историчар, у својој *Историји*. Наводе се његови описи, његова грађа, али у списку сведока догађаја нема његовог имена. Аутор се на ово иронично обраћа констатацијом да име одређује судбину човека

(Непознати). "Историја је садржана од прећуткивања имена" (Петровић 2004:179), гласи ауторов коментар.

Од Хазарске полемике, односно, од тренутка када Хазари губе свој статус дискурса господара, знање о њима постаје расуто, фрагментирано, изломљено кроз призму других дискурса господара, других религија. И религија представља једну врсту идеолошког дискурса, па ће свака од три религије, која је имала своје представнике у Хазарској, полемци – хришћанска, исламска и хебрејска – претендовати да њен дискурс буде истинит. Идентитет Хазара, као и знање о њима, преломљен је кроз призму дискурса трију религија. Онирички речник постаје једини дискурс, који чува знање о Хазарима, али овај дискурс је дискурс роба, коме господар константно жели одузети, отети функцију знања. Сваки пут када би расуто знање по ониричким речницима требало да се уцелови, да се дође до знања, до истине, то би било спречено од стране господара оличеног у демонским личностима, у инквизицији.

4.5. Човекова душа и репресивне силе

Фуко ће за човекову душу рећи да није илузија или идеолошки ефекат, већ да је стварна, да се „непрекидно производи око тела, на њему и у њему, помоћ власти која се врши над кажњеницима“ (Фуко 1997: 31). Историјска реалност ове душе одређена је методама кажњавања, надзора и принуде, она је елемент на којем се испољава учинак власти и на који се позива одређена врста знања, којом односи власти условљавају могуће знање. (пр. Фуко 1997: 31) Принцепа Атех је због противљења Хазарској полемци, према једном историјском извору, била кажњена одузимањем пола, заборављањем својих песама, свог језика и протерана у онирички свет. Од свих речи хазарског језика сећала се само речи која означава воћку „Ку“.

У роману *Опсада цркве Св. Спаса* ликови који имају могућност транссветовног путовања одлучују се за егзистирање у ониричком свету као бег од

репресивних сила друштва. Византијска царица Филипа бежи у сан и у том свету и рађа сина, не желећи да:

„рађа децу која би живела у таквој рашчовечној повести. Једно би од њих, можда, и наследило царски првенац... Али би животи других, и пре зачећа, били осуђени на пропаст. Филипа је одбијала да зачиње смрт, издајства, бол.“
(Петровић 2004: 43)

Међутим, репресивне силе доспевају и у снове. Диксурс господара жели да овлада и контролише и онирички свет, те своју власт шире и на безвременски, безгранични простор сневања. "Сведљивост као тоталитарна амбиција европског Запада" (Вирилио 1997: 54) труди се да расветли не само приватан простор, већ иде дубље ка оном несвесном делу личности израженом у сновима. Јунаци ова два романа беже из света јаве у свет снова, у један утопијски простор, што је он на неки начин и био за принцезу Атех и краљицу Филипу, али простор сна постаје и место издаја, прогона, шпијунажа и убистава. Центри моћи, оличени у ликовима ловаца на снове, трговаца временом, шпијуна, властелина историје, шире своје мреже и на простор снова. Жељни апсолутне контроле и владавине како људским судбинама, тако и контролом историје, могућности сазнавања истине, жељни светог сазнања које поседују Хазари, своје прогоне настављају у сновима не остављајући више ниједан делић простора слободе, наде и бекства у неки утопијски простор.

4.6. Идеологија и паноптизам

Према Фукоу, власт је традиционално видљива, уочљива; своју снагу управо конституише кроз чин приказивања снаге и моћи. За разлику од традиционалне, дисциплинска власт остаје невидљива, али намеће онима које потчињава принцип обавезне видљивости. У овом поретку јединке мора да буду видљиве јер се на тај начин обезбеђују ефекти власти која се над њима врши. Идеја паноптицизма почива на чињеници одржавања јединке у потчињеном положају, она је непрекидно осматрана, увек може бити виђена. У њој се индукује свест о њеној сталној

видљивости, и на тај начин власт обезбеђује своје аутоматско функционисање. Ефекти надзора треба да буду константни, чак иако је његово дејство дисконтинуирано. Паноптичко треба да постане апаратура за стварање и подражавање таквог односа власти без обзира ко врши власт. Затвореници/ јединке треба сами да почну стварати устројство константног надзора над њима и да га преносе. У роману *Опсада цркве Св. Спаса* Богдан пред завршетак школовања одлази са групом професора и студената на велико војно добро, које је служило као резиденција Државе. Четрнаестог дана на имању се дешава значајан политички договор два човека. Овај догађај праћен је надлетањима хеликоптера, надзирањем птица које прелећу резиденцију, пуцањем на све живо што је покушало прелетети место договора, али и сваког ко га је могао видети. Богдан бива ухапшен јер су у његовим зеницама прозрели да је видео договор у резиденцији. Власт не само ствара утисак свевидљивости без обзира где се налазили, већ почиње да контролише и оно што јединка види. Држава, са великим почетним словом, постаје референтна слика Бога који је Свевишњи и Свевидећи. У затвору ће се Богдан срести са зазидаром Видосавом⁴², још једном особом која, не само да је видела, него је и прозирала иза ствари. Зазидар свестан свеопште видљивости свој затворски живот проводи ћутећи и подупирући таваницу погледом како му не би пала на главу. Видосав је знао да су прозори садашњег доба зазидани, а да они који гледају у славну прошлост и далеку, светлу будућност стоје прешироко раскрыљени. Зарад државних интереса Видосав је зазиђивао прозоре, али кажњен је затвором јер је почео овлаш да их зазиђује, а понеке и неовлашћено да отвара. Дискурс моћи управљао је видицима прозора, односно, њиховим сазнањем како прошлости, тако и будућности, али и зазиђивао видике садашњег доба алудирајући на идеолошку заслепљеност народа у време комунизма.

⁴² Аналогија између имена Видосав (све види) и Свевидећег

4.7. Дискурс моћи и производња стварности

Поред ефеката власти у негативним категоријама (искључивање, сузбијање, цензурисање, одузимање), власт може бити и продуктивна, по Фукоу. Она је та који производи стварност, „производи посебна подручја објеката и ритуале којима се долази до истине“ (Фуко 1997: 189). Током рата у бившој Југославији, трговац временом све се више појављивао, наизменично на телевизији и у препуклом огледалу прогањајући Дивну и Богдана. И телевизија и огледало производе илузију и приказују обрнуту слику стварности, стварности која је препукла, распарчана као и држава у којој живе. Власт производи знакове привида, па се отуда трговац временом све чешће појављивао на телевизији мењајући своје обличје, националности и професије. Око телевизије постаје извор апсолутног погледа и идеал контроле.

И након искључивања телевизор је незауостављиво исијавао слику и емитовао тон.“ (Петровић 2004: 235)

Константни рад телевизора указује на перманенти утицај власти на свест појединца, али и на расветљавање приватног простора, на организовање приватног живота и слободног времена појединца. Појављивање трговца временом у огледалу указује како на контролу појединца, на његову прозирност, тако и на контролисање приватности стварајући утисак свеопште видљивости. Користећи паноптички систем власт постаје та која види све, која ствара привид контроле, али и илузију појединца да је увек видљив и контролисан. Контрола власти врши се и обликовањем свести појединаца путем новина и часописа. Истраживање, праћење и прозирност у случају Дивне, Богдана и трговца временом делује двосмерно. Причу о умножавању лика/ликова трговца временом у огледалу и на телевизији прати и прича о све већој укривљености окана, видика, зазиданих прозора. Укривљеност окана алудира на измењену свест, погледе појединаца. Богдан се трудио да према виску зазидара Видосава исправља укривљене прозоре.

„Уз укривљена видеела и сами постајемо криви.“ (Петровић 2004: 265)

Богдан је ову реченицу понављао преправљајући свет јаве, исправљајући видике прозора за свог потомка док је Дивна своју трудноћу носила у ониричком свету.

4.8. Политичко несвесно и идеологија

Фредерик Џејмсон у својој студији *Политичко несвесно* књижевност доживљава као својеврсну идеологију. Књижевно дело се „не утапа“ у политичком несвесном иако га у извесној мери артикулише јер „нема ничег што није друштвено и историјско – да је у ствари све „у крајњој анализи“ политичко“ (Џејмсон 1984: 19). Облици свести схватају се као активни одраз садашње друштвене структуре, док су наслагани облици несвесног уписани у не-представу, „у дејствујуће изостајање из доминантне структуре превазиђених, преживелих и поништених друштвено--историјских структурисања“ (Гу 1977: 37). Несвесно је ризница преживелих, потиснутих облика свести, „моменталних идеологија поништених од стране друштвено доминантног облика свести који одређују својеврстан начин симболизовања“ (Гу 1977: 39). Међутим, несвесно није само оно што је прошло, већ је и долазеће, оно које се најављује новим производним односом. Џејмсон ће политичко несвесно схватити као друштвене маске које је условио одређени начин производње. Само политичко несвесно није прозирно, већ подразумева читав низ тешкоћа, препрека које онемогућавају човека да проникне у реалност облика и видова како материјалне, тако и духовне производње.

Култура као таква не постоји, она у себе инкорпорира политичке, правне и економске инстанце. Сваки покушај текста да успостави надзор или владање политичким несвесним узалудан је јер је сам књижевни или естетски чин је у константно активном односу са Стварним. Како би се такав однос постигао, он мора увући Стварно у своје ткање. Политичко несвесно у књижевном делу није оно што сам текст говори, већ оно што не говори јасно, што остаје у пукотинама, белинама текста, оно што, можда, ни сам писац није до краја проникао или што је желео да

замаскира јер ни сам писац, као и било који субјект, није никада свестан сопствене идеолошке условљености. Делез и Гатари у *Анти-Едипу* истичу да несвесно не значи, нити представља ишта, већ да делује и производи.

Џејмсон књижевне жанрове схвата као институције, као „друштвене уговоре писаца и одређене публике, који треба да одреде праву употребу поједине културне уметнине“ (Џејмсон 1984: 126). Сам жанр *Дневника о Чарнојевићу* као лирског романа који кореспондира са песмом *Суматра* и поетским текстом *Објашњење Суматре* огледало је борбе Црњанског, као и других авангардиста против заговорника нормативне поезике у књижевности, Богдана Поповића и Јована Скерлића, почетком прошлог века. Напушта се култ форме и прокламује се слобода изражавања. Исказивање најдубљих душевних стања бића захтевало је слободан стих у поезији, а у прози – њену поетизацију и дефрагментарност. Нови, слободни стих условљен је не само сукобом са нормативном поезиком и тадашњим ауторитетима књижевне критике, већ је последица једног новог живота, живота након искуства кланице Првог светског рата, али и нових садржаја књижевности. Авангардисти се окрећу трагању за вечношћу, жудњи за завичајем, слободом, космичким узлетима, сновима. У напуштању нормативне поезике, у превредновању традиције читамо и политичко-несвесну критику друштвене стварности у којој су живели, али и раскид са друштвом као таквим, па стога и окретање космичким димензијама, зароњеност у несвесни део своје личности. Увођење нових поетских садржаја у књижевна дела, напуштање везаног стиха, линеарне форме романа, као и мешање жанровских одлика прозе и поезије захтевало је и афирмисање новог односа према језику. Он је ослобођен својих окова, ослобођен везаног стиха и поетичких начела. Језик као такав је слободан да открије све своје тајне.

Међутим, иако у књижевним текстовима Црњански о рату говори на изразито вредносно негативан начин, ту позицију мења у својим политичким текстовима. У *Дневнику о Чарнојевићу*, али и у *Сеобама* књижевни јунаци рат доживљавају као моћну историјску силу, за коју је појединац безвредан. Он је у рат убачен без своје жеље и воље. У „*Оклеветаном рату*“ говори о рату као ствари виших историјских сила, као нешто се не може избећи, те да се сваки човек у рату

налази пред сопственим одабиром између херојства или кукавичлука, патриотизма или издаје. У рату појединац треба потврдити морална осећања припадања и историјске укоренености. Чак ће и трагедија српске војске у Првом светском рату бити потврда дубоког осећања за заједницу. (пр. *Време*, 7.10.1933) У *Дневнику о Чарнојевићу* идентитет српског народа се успоставља кроз Рајићева сећања на далеку прошлост и историјске личности. Рајић је као дечак слушао приче о мучењу српских сељака, спаљивању српских села током турске владавине, затим се прича о Косову, а зидове српских кућа у Аустрији красиле су слике цара Душана и православне иконе. Међутим, он при обликовању српског идентитета успева да избегне замку националног романтизма (Аврамовић 2007: 272), јер је акценат у овом роману стављен на космополитизам.

Свака књижевност садржи у себи „политичко несвесно“, па се стога „свака књижевност мора читати као симболична медитација о судбини заједнице“ (Џејмсон 1984: 82). У даљем тексту покушаћемо да анализирамо политичко несвесно у дискурсу романа *Хазарски речник* и *Опсада цркве Св. Спада*.

Године 1984. када је објављено прво издање Павићевог романа „Хазарски речник“, он се налази у жижи књижевне јавности из неколико разлога. Сам роман доноси низ иновација од специфичног наслова роман – лексикон, који указује на мешање књижевног и научног жанра преко своје структуре (подељене је на три књиге и две верзије) па до различитих могућности читања (линеарног и нелинеарног). Роман добија атрибуте постмодерног дела, а у „Paris Match“ бива представљен као први роман XXI века. Као први роман будућег века, он у себи сублимира и неке одлике тог будућег доба, односно, ере глобализације

Кроз читав Павићев роман, кроз његову структуру, начине читања, ликове, иако описују судбину Хазара и њихово губљење националног идентитета, уочавамо делове слике глобалног света и друштва. Између света Павићевог романа и данашњег глобалног света могу се пронаћи многе паралеле као што су стварање веза између људи кроз време и простор, детериторијализација (виђење света као глобалног села), стварање културе света која прети нестанку појединачних култура (американизација), детрадиционализација и стварање светског друштва, као и

оживљавање дискурса ирационалног (онирика, фантастика). Овај роман нуди и нов(е) начине читања, па је на читаоцу да изабере како ће читати роман (линеарно или нелинеарно) и којим ће путем кренути у ту авантуру. Овакав начин читања подсећа на начин играња видео игрице у којима играч може прелазити са једног на други ниво и бирати начин игре. Циљ игре читања *Хазарског речника* је откривање истине о судбини Хазара, али свака књига овог романа нуди различите опције, сваки начин читања нуди другачији истине. Читајући роман, читалац треба да склопи све делиће мозаика и дође до истине, али ако поново прочита роман, доћиће до новог, другачијег закључка и тако бива увучен у игру склапања Рубионове коцке. Међутим, делове ове коцке не можемо сложити, јер роман не нуди истину, Павићева истина је само трик. „Брисање традиционалних граница између идеологије, политике, економије и културе“, као обележје глобализације довело је до тога да „све постаје економија односно политика, идеологија, односно, култура“ (Штрбац 2007: 14), па је и у Павићевом роману мистификована граница између истине и лажи, између историје и идеологије.

Подељен на верзије различитог пола представља слику „распада времена које се поделило на колективно мушко и индивидуално женско време“ истиче сам Павић, да би у XXI век ушао штампан у женској верзији док се мушка верзија налази у предговору романа. Овај двополни роман, у новом веку постаје хермафродит, андрогин, односно, нови облик му је наметнут од стране издавачке економије.

Један од ђавола у роману, Севаст Никон, каже Авраму Бранковићу:

„Схватите то као велико, врхунско упозорење, господару! Као најдубљу мудрост. Никаких послова у којима се мешају три света, ислам, хришћанство и јудаизам овде на белом дану!“ (Павић 2004: 68)

Владета Јеротић сматра да *Хазарски речник* одјекује као јерихонска труба, као упозорење српском народу. „Нема идентитета који не би био одређен посредством односа, а суштина лежи у деликатној равнотежи између онога споља и онога изнутра“ (Стојковић 2008: 24). У сваком тренутку ту се „игра и одиграва идентитет“ (Стојковић 2008: 24) јер је природа идентитета дијалектичка, он се и идентификује и

разликује. Мешање са другим културним идентитетима, стварање европског културног идентитета или стварање тзв. културе света не мора првенствено да значи губљење националног идентитета. Конфротирањем са другим културним идентитетима, властита културни идентитет се богати, али под условом да укључивање нових културних елемената подразумева и очување старих јер је традиција, као стари културни идентитет „индикатор трајања једног народа кроз време, континуитета његовог постојања упркос историјским неприликама“ (Штрбац 2007: 94) и акумулатор историјских сећања.

5. САН И ФАНТАСТИКА

У РОМАНИМА *ДНЕВНИК О ЧАРНОЈЕВИЋУ*, *ХАЗАРСКИ РЕЧНИК* И
ОПСАДА ЦРКВЕ СВ. СПАСА

5.1. Однос фантастике и сна

Фантастика, као и сан, открива оно што лежи дубоко у потиснутим слојевима магијске свести човечанства. Корени фантастике сежу дубоко у прошлост, у непознато праисторијско духовно наслеђе, у колективно несвесно. Невидљиви слојеви те старе духовности остајали су негде потиснути у дну подсвести млађих култура као трагови обредних магијских ритуала и анимистичке свести који ће у каснијем фолклорном наслеђу сачувати као основне парадигме фантастичног. (пр. Палавестра 1989: XVI) Књижевна фантастика из тог огромног духовног резервоара црпи моћ дочаравања другачијих, алтернативних светова у којима важе другачија правила. У таквим световима фантастичних прича, али и древних предања и бајки, као и у ониричком свету, „лако се померају границе времена и простора, разлике између могућег и немогућег, између горњег и доњег света, између свог и туђег закона.“ (Палавестра 1989: XVII) Миодраг Павловић, такође, долази до закључка да се фантастика јавља на раном ступњу књижевног развоја, одређујући структуру мита. Она се развија из језгра митске уметности да би је наставила, уоквирила и преобразила сопственом инвенцијом, али за разлику од мита, фантастика се суштински не декодира јер би на тај начин фантастичко изгубило свој смисао. (пр. Павловић 1984: 4) Сигмунд Фројд свој приступ фантастици базира на психолошким страховима у човеку који га враћају старом, и добро познатом – анимистичким представама и инфантилним комплексима. Фројд уводи термин „uncanny“ које ће у овом случају имати широки спектар значења: од невештог, неопрезног и лудог до тајанственог, натприродног, чудног, стравичног и сабласног. Владета Јеротић у фантастици види суштинско испољавање људског бића од његових почетака и истиче компензаторну и слободно-стваралачку функцију фантастике. „Почетак потребе за фантастичним у човеку, дакле, нека је одсутност, неки недостатак“ (Јеротић 1989: 35), каже Јеротић. „Компензаторни део стварања фантастике схватам и као последицу између раније помињане тежње човека ка миру, спокоју, хармонији првобитног јединства и страха, стрепње, неспокоја који у човеку

непрестано узрокују подједнако снажно, и реални свет око њега, и свет иреални у њему“ (Јеротић 1989: 35). Наиме, књижевна фантастика никада не оставља читаоца пасивним јер се садржаји фантастичних тема директно обраћају истоветном несвесном садржају у читаоца, те он активно суделујући у авантурама фантастичних ликова буди те садржаје у себи, али их и задовољава и смирује на компензаторан начин. Компензаторна улога фантастике истоветна је природном раду сна. Говорећи о односу сна и фантастике Јеротић истиче да је сан „увек био прва парадигма фантастичног“ јер је „на граници стварног и нестварног, безвремен је, у њему нема смрти, он згушњава догађаје и лица, замењује улоге и дозвољава изненадан упад необјашњивог, мултиплицира личности, богат је симболиком и метафором“ (Јеротић 1989: 37). Фантазија је као и сањање животна „необходност“. Човек ствара фантастично сањајући, сневајући, правећи духовите омашке и вице. Кроз фантастику, било да је он тај који је ствара или суделује као читалац, човек задовољава забрањене жеље и бежи од реалности, као што је то случај и у раду сна. Међутим, Јеротић наводи још једну функцију компензације у стварању фантастике, функцију надомештаја непотпуне каузалности. На тај начин, фантастика „исправља празнине у каузалном ланцу животних збивања које представљају случајности“ (Јеротић 1989: 38). Случајности узнемиравају човека и не могу попунити празнине у каузалним збивањима. Пошто човек страхује од празнине, каузалност се успоставља увођењем натприродних бића. Каузалност се успоставља на једном другом нивоу, на нивоу пан-детерминизма. Пан-детерминизам (пан-сигнификација) је одлика анимистичког, магијског мишљења, која је присутна у дубљим слојевима човекове психе. По Јеротићевом мишљењу пан-детерминизам садржи у себи и акаузалност.

Говорећи о слободно-стваралачкој функцији фантастике Јеротић наглашава играчки, апсолутно непредвидив и „слободан“ елемент у стварању фантастике која обухвата фантастику снова, делиричну, поетску фантастику и фантастику реалности. У оваквој фантастици јасно се могу назрети архетипски садржаји из колективног несвесног ствараоца.

5.2.1. Дефинисање појма фантастике

Појам фантастике се у теорији књижевности дефинише на различите начине Цветан Тодоров у „Уводу у фантастичну књижевност“ дефинише фантастично као „неодлучност што је осећа биће које зна само за законе природе када се нађе пред на изглед натприродним догађајем“ (Тодоров 1987: 29) Релације према појмовима стварног и имагинарног одређују појам фантастичног. Као први услов фантастике наводи се читаочева неодлучност између природног и натприродног, затим и неодлучност коју осећа неки од ликова и на као трећи услов наводи се читаочев став према тексту, односно, његово опредељење за једно од решење. Фантастично „траје само онолико колико и неодлучност заједничка читаоцу и лику“ (Тодоров 1987: 46) да би се на крају приче и читалац и лик определили за разрешење ове неодлучности у смеру чудног или чудесног. Тодоров фантастику смешта на границу између жанра чудног и чудесног. У Тодоровљевој студији наводи се и дефинисање Олге Рајман по којем „јунак непрестано осећа противречност два света, стварног и фантастичног, и сам је зачуђен пред необичним стварима које га окружују.“ (Тодоров 1987: 30) Роже Кајоа ће га дефинисати као раскид са признатим поретком, продором неприхватљивог у окриље непроменљиве законитости свакодневице. Заједничко свим овим одређењима је постојање и коегзистирање двају светова – природног и натприродног свету, као и избор једног од двају светова, читаочев или јунаков избор. Рабкин фантастичну књижевност одређује на основу изокренутости наративних правила и језичко-семантичког поља у односу на стандардна. (пр. Тодоров 1987: 30-35) На тај начин фантастички дискурс формира дијаметрално супротне наративне перспективе и ствара нове фантастичне светове. Овакво одређење фантастике детерминисано је појмовима - реалност и овоземаљска правила и закони. Ефекат фантастичног се постиже искључиво у корелацији са реалним и овоземаљским правилима и то на фону супротне перспективе. Фантастично не егзистира само по себи. (пр. Дамјанов 1988: 30) Јовица Аћин при дефинисању фантастике полази од Платонове поделе на два облика *mimesis* – на „добар“ облик или копију и „рђав“ облик или фантазме односно симулакруме. Копија представља веродостојан облик

mimesisa и поштује однос парадигме. За разлику од копија, фантазме су само привидно, споља сличне моделу. Оне не поштују парадигматске односе, оне садрже само симулакруме, „хомониме ствари“, привиде. Овакав облик mimesisa Платон је назвао фантастиком. (пр. Платон 200: 277)

5.2.2. Ониричка фантастика

Ониричка фантастика биће издвојена као посебна категорија фантастике приликом анализирања типологије фантастике српског предромантизма у студији *Корени модерне српске фантастике* Саве Дамјанова. Под овим појмом подразумева се тип фантастичког дискурса чија је основа онирички материјал. Напомиње да овај тип фантастике има јако дугу традицију почевши од књижевности древних цивилизација, а поново бива актуелизован у време предромантизма и романтизма. Ониричке слике задржавају своју фантастичку димензију само ако остају у оквиру сна. Оне морају постојати као посебан ентитет, равноправно учествовати у приказаној стварности намећући притом своју немиметичку логику и парадигму. Ониричко мора бити у „тајанственој, окултној, натприродној вези са стварношћу и тако у тексту формирати фантастички каузалитет збивања и немиметички модел збиље.“ (Дамјанов 1988: 49) Овај модел фантастике има своје корене у *Библији* и српској средњовековној књижевности, али и у нашој народној књижевности. Као облике ониричке фантастике издвојиће: профетски сан, видовити и исцелитељски сан и пројекцију сакралног. Профетски сан представља везу између два света, између божанског и људског⁴³. Видовити снови су за разлику од профетских окренути ка прошлости, они постају медијум кроз који ониричка „стварност“ обликује реални свет. Овакав фантастички дискурс понекад је имао веома комплексну структуру која је блиска модерним типовима фантастичног који ће се актуализовати знатно касније у нашој књижевности. У спеву *Житије светитеља оца*

⁴³У *Хазарском речнику* сан ће представљати везу између Адама Кадмона / Руханија и Хазара.

Николаја и сва његова чудеса“ Јоана Милошевића сан постоји као посебан ентитет, посебан вид стварности у коју ће Свети Николај ући, обавити своју мисију и вратити се натраг у свет јаве. Он има могућност преласка из једног у други свет, као и могућност слободног кретања у оба света.⁴⁴

5.2.3. Статус фантастике у XX веку

Развој и успон науке и технологије у XX веку довешће до промене односа према фантастици, али и до промена у коду фантастике. Процес десакрализације фантастике је окончан и она, поред естетских и психолошких, добија и критичка својства. Упоредо са научно-технолошким развојем јавила се и тежња за обновом фантастике као потребом људског духа који увек тежи нечему алтернативном, који тежи промени и напретку. Међутим, модерно доба изменило је и сам појам фантастичног који губи некадашњу спиритуалност и постаје секуларнији, постаје необјашњив. Простор фантастичног у многоме је смањен, много тога више није необјашњиво, чудесно, па фантастика која је „некада била искључиво мистична и спиритуална, данас је секуларна, алегорична и иронична“. (Палавестра 1989:XV) Као иманентно својство фантастике модерног доба Палавестра истиче алтернативност фантастике, потребу да ствара и обликује алтернативне светове, да подстиче алтернативну мисао. Ова потреба за стварањем алтернативним светова израз је жеље да се „дати свет промени и да се једна реалност замени другом“ (Hume 1984: 20). У потреби за фантастичним уочава се један од облика потребе за метафизичким. Модерна фантастика говорећи о реалности, о човековом положају у свету, али и о његовој побуни против тоталитаризма, против насиља историје и владајућих идеологија, добија критичке одлике.

⁴⁴Мотив бежања кроз снове јавиће се у српској књижевности у 2. половини XX века у делима Милорада Павића и Горана Петровића.

Цветан Тодоров на основу Кафкиног *Преображаја* као примера анализира промене у фантастичком коду у књижевности XX века. Наиме, сама структура дела је другачија, одустаје се од градацијског поступка при конструисању зачудног догађаја, већ се он износи на самом почетку дела. Ствара се један композицијски лук који полази од природног стања, убрзо затим досеже натприродно, да би се вратио природном стању на тај начин што натприродни догађај током причања добија све природније обресе. Немогући догађај на крају романа постаје могућ на један парадоксалан начин. Промене се уочавају и у другом критеријуму који Тодоров узима као одлику фантастичког, у неодлучности читаоца. Она се више никако не односи на јунаке. „Обичан“, „нормалан“ човек постаје фантастично биће за Сартра. Кафка ирационално узима као део игре – читав његов свет подлеже једној ониричкој, ако не и кошмарној логици, која нема више никакве везе са стварним.“ (Тодоров 1987: 176)

Нова психолошка открића Фројда, Јунга и Адлера дала су подстицај књижевницима авангарде да трагају за праизворима, фантастичним привиђењима, визијама, сновиђењима. Област несвесног и сан као вид манифестације садржаја подсвесног постаће нови алтернативни свет кроз који ће трагати за оним исконским. Несвесно, које је до тада било маргинализовано, постаје главно поприште збивања, извориште једне нове, „више“ реалности која ће представљати „надстварну стварност“.

Српска авангарда наставља и продубљује секуларизацију модернистичког типа књижевне фантастике. У основи овог кода су и даље фолклорна фантастика, пагански митови и ахетипски талози древних култура (Р. Петровић, М. Настасијевић, Д. Васић, ране приповетке Андрића).⁴⁵ Фантастично у прози овог доба настаје у процепу између стварности и илузије, јаве и сна, у магновењу, у сањарењу, у том „међупростору“ у коме нестају обриси реалног света дозволивши да макар на кратко изроне скривени, потиснути нагони, мисли, идеје.

⁴⁵ П. Палавестра ће Црњансково дело довести у везу са фантастиком само кроз пример опсесивних привиђења Павла Исаковича у *Другој књизи Сеоба*.

5.2.4. Магични реализам – магична (фантастичка) „реалност“

Од 60-их и 70-их година XX века у Латинској Америци постаје све популарнији књижевни жанр магијског реализма да би временом постао популаран у читавом свету. Руски књижевни критичар, Александар Генис, изјавио је да је магијски реализам једино могућ у Латинској Америци, Русији и на Балкану јер се на тим просторима историја сукобљава са сопственом логиком. Елементи магијског реализма уочавају се у прози и Милорада Павића и Горана Петровића.

Појам магичног реализма прво се односио на прозна дела која су се надовезивала на надреалистичку традицију и иступала из оквира реалистичког проседеа. Створен је посебан тип наративне фикције у којој су препознатљиво и реалистично спојени са неочекиваним и необјашњивим, створен је посебан тип стварности – магичне стварности која је у супротности са реалистичким конвенцијама. Ова стварност има својство да пређе преко границе реалистичког и продре у подручје народних бајки, прича или митова приближавајући се тако жанру фантастике, али истовремено задржавајући велики друштвени утицај. Уношење елемената фантастичког има за циљ описивање политичке реалности.

Блискост магичног реализма са фантастиком у основи је многих дефиниција овог појма. Магични реализам дефинисан је као мешавина реалистичког и фантастичког („Речник књижевних термина и теорије књижевности“ / *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*), при чему оквир дела може бити конвенционало реалистично, али у коме реализму супротстављени елементи, као што су мит или ониричка фантазија, нападају тај реализам и фундаментално мењају дато дело („Књижевни приручник“ / *A Handbook to Literature*). Промена коју доноси магични реализам је и у постизању ефеката фантастичног. Они се постижу трансформацијом објекта репрезентације, а не средстава репрезентације. Фредерик Џејмсон магични реализам схвата као „реалност која је сама по себи магична и фантастична“. Маркес ће пропагирати идеју да је магични текст реалистичнији од саме реалности.

Пројектовањем очаравајуће несигурности, сугерише се да и „обичан живот може бити поприште фантастичног“.

5.2.5. Постмодерна фантастика

Током осамдесетих година, како у српској књижевности, тако и у светским оквирима, биће све израженији постмодернистички прозни ток који ће довести до нових видова књижевне фантастике и до нових промена у самом коду. Палавестра наводи „самородне постмодернистичке видове књижевне фантастике“ попут фантастичног реализма, критичке фантастике и критичке ироније. Ове промене у фантастичком коду довешће до деконструисања и миметичких и немиметичких приповедачки форми. Сава Дамјанов истиче посебан концепт књижевности заједнички за све српске постмодерне прозаисте, а то је концепт виђења књижевности као *ARS COMBINATORIE* односно „језичкоуметничке делатности засноване на бескрајним могућностима нових и необичних комбинације најразноврснијих елемената, који сами по себи не морају бити НОВУМ“ (Дамјанов 2012: 126). Оваква концепција напуштањем рационално-логичког дискурса, као и напуштањем традиционалног логоцентризма, битно је променила поетичку мапу наше прозе, па самим тим и дотадашњу фантастичку парадигму. Фантастика постаје интегрална компонента полифоне прозне структуре која, као и сама фантастика, није обликована по принципима класичног *mimesis*, већ је немиметичка, односно антимиетичка. Управо због оваквог карактера саме прозне структуре поставља се питање статуса фантастике и сврсисходности њеног постојања. Прозни свет *ARS COMBINATORIE* не крије, већ истиче своју имагинарну, фикцијску суштину. Он не подражава илузију веродостојности, него креира „својеврстан илузионизам“ (Дамјанов 2012: 130). Иако се не служи више „чистом фантастиком“, српска постмодерна проза максимално користи алтернативност, субверзивност, слободу, као и друге особине фантастике које ће одговарати анархизму постмодерног духа. Постмодерна уноси промене у дотадашњу фантастичку парадигму, преиспитује сам

појам фантастике, њену самосталност у односу на реалистичку текстуалну раван, деконструише дотадашњу парадигму, ре(де)конструишући је кроз различите сопствене функционализације. Фантастика тако постаје део једне много шире немиметичке игре у којој учествују многобројни, али различити немиметички дискурси. Иако се користи њеним особинама зачудности и алтернативности у односу на логику, на стварност, фантастика више није нешто неочекивано, изненађујуће, већ ту њену улогу преузима реалистички дискурс.

5.3.1. Сан као фантастични ентитет

Долежел у својој студији „Хетерокосмика“ постојање модално хетерогеног, двоструког света види као спајање два домена, детерминисана опречним модалним ограничењима, у један фикционални свет“ (Долежел 2008: 139). Структура овог света објашњава се као расцеп унутар једног фикционалног света при редистрибуцији кодексних модалитета истог модалног система. Ови двоструки светови почивају на опозицијама природно – натприродно, дозвољено – забрањено, познато-непознато, вредно – безвредно (у аксиолошком смислу), те се и онирички свет може схватити као један од могућих светова, као један од модалитета двоструког света који почива на опозицији сан – јава. Онирички свет има слична својства као и натприродни домен митолошког света, те стога носи у себи велики фантастички потенцијал. Сан је семантички медијум за остварење могућег света.

5.3.2. Замагљивање границе реално : фантастично

Однос јаве и сна у логоцентричком систему сагледаван је кроз опозиције реално – фантастично, центар – маргина, да би се тај однос значајно променио током XX века. У наративном свету романа *Дневник о Чарнојевићу* задржана је

дотадашња опозиција реално – фантастично. Наративна раван јаве осликава реални свет Петра Рајића, рањеног војника, док је наративна раван сна подручје фантастике. Међутим, до промене долази у аксиолошком домену унутар опозиције центар – маргина. Иако би се, гледајући текст самог романа, за онирички наративну раван могло рећи да је и даље на позицији маргине јер једата је као уметнута прича, она је носилац семантичког и поетског слоја овог романа. Наративна раванјаве је само композициони оквир ониричке наративне равни, те тако ониричко задржавајући своју позицију маргине деконструиса центар, деконструиса логоцентричност. Унутар саме ониричке наративне равни долази до деконструисања, замагљивања граница сна и јаве јер је ова раван дата као сан у сну. Петар Рајић ће у свом сну често размишљати да ли је будан или сањари, затим мисли да је заспао, али схвата да је будан. Тако граница сневања и будног стања постаје порозна, а самим тим и граница реалног и фантастичног постаје замагљена.

У романима *Хазарски речник* и *Опсада цркве Св. Спаса* границе ониричког и света јаве јасно су дефинисане, они постоје као два засебна ентитета при чему поједини ликови имају способност транссветовних путовања, али се однос унутар дотадашњег система јаве, реално : сан, фантастично мења. Свет јаве поприма обресе фантастичког, а онирички свет делује стваран.

5.3.3. Фантастичке димензије ониричког света

У романима *Дневник о Чарнојевићу*, *Хазарски речник* и *Опсада цркве Св. Спаса* постоје две паралелне равни/света, раван/свет јаве и сна, па сам тим и две фикционалне енциклопедије, оне која је „еквивалент“ стварном свету и оне ониричке у којој важе другачији закони. Еко је енциклопедију дефинисао као врсту заједничког општег знања, која зависећи од културе, друштвених група, историјске епохе релативизује откривање имплицитног значења. Енциклопедија стварног света тако постаје „једна од безбројних енциклопедија могућих светова“ (Долежел 2008: 185). Ониричку фикционалну енциклопедију конституисаће знање конструисано

путем фикционалног текста. Простори ониричког света Чарнојевића суматраистичким везама повезаће не само удаљене географске одреднице, различите историјске догађаје и епохе. Они немају само улогу просторних одредница, граница ониричког фикционалног света, већ су и носиоци симболичке семантизације овог света. До сада је већ уочен да одређени топоси представљају просторе среће у делу Црњанског. Петар Џацић у студији *Простори среће у делу Милоша Црњанског* истиче топосе даљине, односно топос Суматре и топос неба као просторе среће. „Утонути у шуме, у ваздух, у небо, делити судбину високих, плаветнилом захваћених врхова, крстарити просторствима која маме на сеобе, то код Црњанског није неопходност одређивања човековог амбијента, већ одређивање човекове неопходности, као што је и цена макар тренутног склада и спокоја.“ (Џацић 1976: 83) У ониричком свету Чарнојевића приметимо као доминантне елементе воду (море), земљу (биљке, јабланови, врхове дрвећа, шуме, далека острва), ваздух да би се стигло до неба и звезда.

Једна од семантичких нити која ће повезати Рајића и Чарнојевића, која ће бити света јаве са светом сна јесте топос земље. Рајић је опседнут дрвећем. Док лута по кафанама, седа поред прозора и остаје загледан у „румена, мокра, жута дрвета“ (Црњански 2004: 5), он је заљубљен у дрвеће иза бедема, а затвор и смрадна касарна га не дотичу. И током рата видимо Рајића који у сред ратних напада, пуцњаве спава у густим шумама Галиције. Њега не буди пуцњава већ зоре.

„Златне, младе, добре моје галицијске шуме“ (Црњански 2004: 20)

Оне за Рајића представљају топос сигурности. Његова спавања и снови у шумама представљају његов механизам ослобађања од суровости рата, од „кошуља крвавих, искрханих пушака, мртваца“ (Црњански 2004: 20), који леже по рововима поред њега. Један од материјалних елемената који повезује Чарнојевића и Рајића је дрвеће. Чарнојевић ће приметити да дрво у даљини зависи од његовог здравља, затим ће у другом тренутку једнако бунцати о јаблановима. Чарнојевић прича како је једне зоре отпловио на Тенерифе и плакао за руменим јабланом на брегу. У то време је почео чинити лудорије у служби. Такође, време његових лудорија повезано је са

почетком балканског рата. Сметале су му шале осталих морнара на рачун рата на Балкану. Било му је једино добро ноћу, док је седео сам на палуби загладан у небо,

„смешећи се на дрвеће неко бело и далеко“ (Црњански 2004: 91)

Цацића ће јаблани асоцирати на Чарнојевићу вертикалност која ће бити лек за Рајића у преломном тренутку живота. Овакав вид оздрављења описао је Парацелзијус говорећи да природа сваком болесном бићу може вратити здравље. Иначе, јаблан симболизује везивање за подземни свет, бол и жртву, али такође и симболизује двојност сваког бића, те ће јабланови бити веза Рајића и Чарнојевића.

Још један топос који лечи Чарнојевића су далека острва, градови. У Рајићевом ониричком свету он се појављује са поздравом:

“Полинезија, господо.“ (Црњански 2004: 75)

Друго његово представљање истовремено и идеолошко опредељење везује се за топос Суматре. Док га гомила младића притиска уза зид, он изјављује:

“Ја сам суматраиста“ (Црњански 2004: 78).

У својим причањима помиње и Тенерифе, Хонгконг, Каиро и Цариград⁴⁶. Топоси даљине на психолошком плану указују на подсвесну жељу за бегством од проблема, од Европе којом букти рат. Они постају топоси мира, хармоније, острва слободе у мору рата. Међутим, наш Чарнојевић је суматраиста, верује да је све на овом свету повезано на неки чудан начин несхатљив силама рация. Веровао је да његов осмех може решити светске проблеме као што су устанак у Мексику, атантат на цара у Русији, проблеми чикашких радника, као и да из даљине има моћ над догађајима у свету. И не само да постоји веза између њега и светских политичких проблема, постоји и веза између њега и природе. Он је везан за румене биљке прекоморске које су га „пренеразиле милином својом“ (Црњански 2004: 88). Везе се успостављају и између плаве боје обале далматинских острва и будућности једног народа. Ове досад

⁴⁶Интересантно је да користи име Цариград уместо Истанбула. Цариград као симбол православља.

непосматране суматраистичке везе указују на могућност свеопште хармоније у свету природе, у човечанству, као и у будућности човечанства.

Топоси далеких острва неодвојиви су од топоса воде, односно мора. Чарнојевић ће рећи за себе да је:

„опет живео на небу, живео у води, на земљи није био, ње се није сећао“
(Црњански 2004: 90).

Море као симбол преображаја и поновног рођења указује на могућност поновног успостављања мира, хармоније у свету, на поновно рађање слободе. Међутим, рађање слободе не тумачи се само на колективном плану, већ и на индивидуалном плану. Кроз Чарнојевићев живот у миру, Рајић ће открити просторе слободе у сопственом ониричком свету. Башлар ће се питати где је стварност - на небу или на дну воде. Слика воде, неба је двострука слика, те вода узима небо. „Сан даје води смисао најдаље постојбине, небеске постојбине.“ (Башлар 1998: 68) Плава боја је боја неба, али и боја воде и далеких брда, не само у овом роману, већ и у целом Црњанском стваралаштву. Према Јунговој типологији ова боја повезује се са функцијом мишљења, а „симболизује истину, откровење, мудрост, племенитост, мир и контемплацију“ (Настовић 2001: 184).

Чарнојевића веома често видимо загладаног у небо. Ноћу, сам на палуби загладан је у небо, затим се смеши на румено небо да би на крају себе одредио као становника неба.

„Живео је на небу ...“ (Црњански 2004: 90).

Његова опчињеност небом, одвајање од земље на психолошком плану указује на бежање од стварности, од проблема, али и духовно уздицање човекове психе, издицање изнад свакодневице, материјалног, пропадљивог и окретање духовном, вечном. У симболичком смислу небо је „директно испољавање трансценденције, моћи, вечности и светости“. (Гербран, Шевалије 2009: 600) „Бити уздигнут, налазити се горе, изједначује се са бити моћан (Гербран, Шевалије 2009: 600), те нас сада неће зачудити Чарнојевићева моћ да решава проблеме човечанства. Како га проблеми

притискају све чешће се окреће небу и смеши се благо на румено небо. Румено је и боја корала, трешњи, потока, боја суматраизма по мишљењу Але Татаренко. Небо је топос који повезује Рајића и Чарнојевића. Приликом њиховог првог сусрета Чарнојевићеве светле, бистре очи асоцираће Рајића на небо, или тачније „сетише га неба“ (Црњански 2004: 75). Чарнојевић је опседнут небом, једнако испрекидано говори, шапуће о небу. Прича о бојама неба које је видео док је пловио морима, о облацима, а стан му је испуњен сликама облака и неба. У тренутку када Рајић помисли да је заспао, тргне се и види Чарнојевића испред себе како шапуће

„светлећи ми у лице *небо, небо*“ (Црњански 2004: 82).

Чарнојевић се појављује се у Рајићевом сну са мисијом да га сети неба, да му осветли лице и укаже на небо као смисао живота. Небо је и симбол свести, а у дубинској психологији повезује се и са симболом мандале која означава процес индивидуације, односно, процес који нас води до Сопства, до архетипа смисла, те је Чарнојевићева мисија била и да освети самог Рајића, да му помогне на његовом путу индивидуације и трагања за смислом живота. Снови који у себи садрже симбол мандале јављају се у тешким животним ситуација које доводе до егзистенцијалне празнине сневача. (Настовић 2001: 109) Чарнојевић ће Рајићу указати на један онирички свет слободе, свет смисла, тако да га он више никада неће заборавити и биће му више него брат. На дубинско-психолошком плану постоји присна повезаност човека и неба, поготово за мушкарце јер је небо симбол мушког принципа. Тунг Чу Су истиче ову повезаност јер небо у својој сложености представља човека и то унутрашњег човека. Он човека и небо означава као једно. Џорџ Тробриц у књизи *Живот Емануела Сведенборга* говори о Сведенборговом тумачењу Библије по коме у свему што је земаљско постоји и елемент небеског, духовног. Он поред кореспондентности између материјалног и духовног, говори и о блиској вези између природе и човековог духа, те је „човек небо у маломе“ (Настовић 2001: 95). Небо симболизује духовни део човека и „свет који је негде у даљини, у висини, у светлости и небеском плаветнилу где све мора бити савршено и до чега се треба уздићи“ (Настовић 2001: 95). У симбол неба пројектована је човекова психолошка структура одакле потиче и њихова међусобна сличност. Иван

Настовић каже да су и сам Црњански као и његови јунаци Петар Рајић и Вук Исакович имали „у себи духовно небо и пројектовали га на небо изван себе“. (Настовић 2001: 96). По Сведенбергу онај који нема идеју о небу, нема ни идеју о Божанском, те се не може ни уздићи до неба.

Јунг је истицао да „свако време има своју једностраност и своје душевне патње. Једна епоха је исто што и душа појединца, она има своје посебно, специфично стање свести, па је стога потребна једна компензација, која се онда управо остварује колективним несвесним“ (Јунг 1978: 47) тако што уметник даје израз неизрецивом. Задатак уметности је да „стално ради на васпитању духа времена“ (Јунг 1978: 27) јер управо она ствара фигуре које су му недостајале „кроз трагање за оном прасликом у несвесном која је подесна да на најделотворнији начин компензира мањкавости и једностраности духа времена“ (Јунг 1978: 27) а то су слике неба. Башлар је истакао да се у „сну не лети да би се отишло на небо; на небо се пење зато што се лети“ (Башлар 2001:43).

Рајићев / Чарнојевићев онирички лет је лет од рата ка слободи, од болести ка оздрављењу, од земље, које се више не може сетити, преко воде, односно мора, ка небу, пут од земље као „симбола свесног и његове конфликтне ситуације - сублимације и изопачења жеље“ (Гербран, Шевалије 2009: 1090) преко мора као „прелазног стања између још апстрактних могућности и одређених стварности“ (Гербран, Шевалије 2009: 585) до неба као надсвести. Башлар истиче да је суштина ониричког лета прелаз са душевног кретања на душу која је цела у покрету. (пр. Башлар 2001: 61) Онирички лет можемо пратити и хоризонталном осом од Европе (Беч, Краков, Далмација) ка далеким острвима Суматре, Полинезије.

У Петровићевом роману *Опсада цркве Св. Спаса* простор ониричког света описан је као „велики, недогледан простор заједнички за све рукавце сневања“ (Петровић 2004: 13), означен је путоказима, али има и слепих стаза и глувих незнани у којима се сневач може изгубити. За разлику од Чарнојевићевог ониричког света одређеног географским одредницама света јаве, простор ониричког света овог романа је недогледан, безграничан, попут Борхесовог „Врта са стазама које се

рачвају“. У лавиринту овог света остаће трајно заробљена тројица дијака који ће наставити да граде своју грађевину у сну једног дечака.

„Начинили су крчевину, у средини поставили један белутак и уоколо трудољубиво сликали, клесали и писали. Уз њих, Богдан се од најранијег доба пео по скелама од сребрних зрака, гледајући како се справљају боје, учећи како се везују и оштре четке, како се од допрозорника одвајају инорози, анђели и виле, које се речи пишу пером славуја, каква својства имају слова писана пером од дивље гуске, а како она краснописана пером од крагуја“ (Петровић 2004: 46).

Овај простор не познаје хронолошке одренице света јаве, па је могуће кретање кроз време, али и транссветовна путовања. Простор ониричког света за многе ликове овог романа јесте простор слободе, било да су до тамо стигли бежећи од суровости света јаве, било да су залутали попут тројице дијака који ће у дечаковом сну поново пронаћи своју слободу, слободу стварања, грађења. Међутим, за жене, које би трудноћу носиле у сну, ово је био простор опасности јер су властелини историје и у просторе сна слали своје потказиваче, али и свет наде и слободе да ће њихови потомци ослободити свет деспотства и тираније.

За разлику од *Дневника о Чарнојевићу* и *Опсаде цркве Св. Спаса*, онирички свет *Хазарског речника* не одређују просторне одреднице. Овај свет дефинисан је временом, и то спиралним, цикличним током времена који се огледа „у вечном враћању истог у његовој различитости“ (Пијановић 1998: 80). Мерло Понти у *Феноменологији перцепције* простор повезује са егзистенцијом говорећи да је простор егзистенцијалан, али и да је егзистенција просторна. Шпенглер ће у свом делу *Пропаст Запада* концепцију простора сматрати примарним симболом једне културе. Одсуство просторних одредница како у ониричком свету, тако и у свету јаве (различити историјски подаци о простору државе Хазара) знак је одсуства њихове историјске егзистенције, али са друге стране и знак присуства хазарске културе у простору ониричког. У „Зеленој књизи“ *Хазарског речника* наводи се да Хазари као народ своју будућност замишљају у простору, а никада у времену.

Њихове богомоље грађене су по строго утврђеном распореду које повезивањем дају слику Адама Руханија, симбола принцезе Атех и ловаца на снове.

5.3.4. Простор хипертекста и фантастика

Развијање информатичке науке довело је до појаве писања и објављивања књига у електронској форми, прилагођеној компјутеру и сајберспејсу, односно, хиперпростору. Ова појава настала у Америци убрзо се проширила на Европу и Јапан. Павићева дела писана необичном, нелинеарном формом, писана испред свог времена, у ери компјутера добила су и своје електронске и интернет верзије - део романа *Кутија за писање* под називом „Вишња са златном коштицом“ дат је на интернету 1999.године, а 2000.год. и поглавље „Бик и Вага“ романа *Звездани плашт*, да би потом и роман *Друго тело* доживео 2007. год. своју премијеру на интернету.Мултимедијалним издањем *Хазарског речника* 2001. године овај роман прелази границу текстуалних оквира и претвара се у хипертекст, онирички простор романа добија димензије хиперпростора. Сличност ова два простора је у томе што оба симулирају привидно неограничен простор, симулирају бескрај. Оба простора имају одлике фантастике, сан као продукт рада несвесног, а хиперпростор као производ симулације стварног, при којој се губи диференција између стварног и имагинарног и ствара се надстварно.

Штампану књигу замениће електронска књига и интернет стварајући тако хипертекст који проширује хоризонте могућности дискурса лавиринта, те је тако израчунато да се *Хазарски речник* може читати на два и по милиона начина. Промена текстуалног дискурса у дискурс хипертекста представља нови облик виртуализације. Виртуалност се сматра својством уметности још од Аристотелове теорије да уметност имитира, да је илузија, привид стварног. Фикција бива виђена као виртуално обухватање чињеница, те тако сам појам фикције у себи садржи својства виртуалног света. Књижевни текст као плод пишчеве фикције претвара се у

хипертекст, у виртуални свет, у фикцију фикције. Хипертекст је привид привида. Виртуални свет је свет просторне неограничености, безвременски свет, свет могућег.

Јасмина Михаиловић у тексту „Павић и хипербелетристика“ описује хипертекст верзију овог романа: „Одреднице би чиниле у хиперпростору покретљиву мрежу, а знаци-водичи, односно, чворне тачке за које би се читалац одлучио у својој креацији путем читања, омогућили би кретање ка са различитим улазима и излазима, почецима и крајевима. На пример: по алфабетском систему, временским сегментима, религијским тријадама, или путем било којих задатих речи знакова. Могу се пратити и само референцијални знаци дати у штампаној верзији Хазарског речника, који већ омогућавају смисаоне скокове и креирање читалачких рачвања.“⁴⁷ Фантастички лудизам, који је био ослобођен фрагментарном, лексикографском формом романа, али спутан текстуалним простором, у простору хипертекста добија могућност да искаже све своје лудистичке потенцијале. „Дакле, путем компјутерске верзије романа, систем повезивања прича одредница био би изведен лакше. Скокови би били могући без мукоотрпног листања књиге са неколико прстију унутар страница, без уметнутих папирића ... и то би се односило на све нивое од најконкретнијих до најапстрактнијих. Такође постоји могућност чувања пређене путање читања тако да читалац може меморисати своје креације ишчитаних верзија, односно различите смисаоне организације фрагмената. Вероватно постоји неки огроман, али коначан број могућих комбинација читања, но он није битан. Битно је да би пренос књиге, као што је Хазарски речник, у компјутерски медиј, који пружа овакве шансе комбиновања фрагмената текста, пружио ефикасније могућности да се скоро сви слојеви овог дела ишчитају, него што је случај са класичним читањем из књиге“⁴⁸.

Роман *Хазарски речник* као симулакрум првобитног *Liber Cosri* у хиперпростору постаје симулакрум симулакрума, замена замене стварног његовим знацима. У овом хипертекстуалном симулакруму губи се разлика између стварног и

⁴⁷ <http://www.khazars.com/recepcija/pavic-i-hiperbeletristika2>

⁴⁸ Исти извор

копије, те он постаје „нешто надстварно јер га не обавија ништа имагинарно“ (Бодријар 1991: 6).

5.3.5. Фантастичко време ониричког света

Време и простор натприродног света нису време и простор свакодневног живота тврди Тодоров. Поједини теоретичари ће однос време : простор схватити као бинарну опозицију, па ће се избегавањем времена, стварати простор и обрнуто. „Потреба бића да се супротстави времену као сили растакања, води заснивању простора.“ (Башлар 1969: 20) Када се жели избећи време, сусрећемо простор, тврди Жилбер Диран. Простор тако постаје одбрана од „вечности времена“, он је својеврсна детемпорализација, по Башлару. Простор ониричког света Чарнојевића можемо доживети као простор среће, слободе, али тај простор је детемпорализован. (Џацић 1976, 18-20) Међутим, за разлику од поменутих теоретичара, Бергсон ће у свом делу „Стваралачка еволуција“ говорити о различитом односу „старе“ и „модерне“ науке према времену. Стара наука време схвата као „кретање извесног покретног тела по његовој путањи“ (Бергсон 1991: 191) и то време је једнолико. Међутим, о самом току времена, његовом дејству на свест, ономе што је особено за узастопност, ономе што је текуће у времену стара наука нема одговор. Модерна наука се мора дефинисати тежњом да време узме за независну променљиву и да се посматра независно од простора. Време треба посматрати као ток, као „само кретање бића“ (Бергсон, 1991: 190). На основу ова два различита односа науке према времену, Бергсон уводи дистинкцију између математичког (научног) времена које је растрзано у тренутке и схваћено као просторно и „стварног“ времена које је чисто трајање, непрекинутост. По његовом мишљењу време није атомичко, већ је оно што траје, па време изједначава са трајањем. Оно је континуирано и протежно, састављено од димензија прошлости, садашњости и будућности. Противи се упросторивању времена јер простор раздваја, а време спаја. Сматра да је „могуће узастопне временске тренутке замишљати неовисно о простору“ (Бергсон 1991:55). Време

углавном пројектујемо у простор и самим тим трајање изражавамо терминима просторности, па „слијед на тај начин поприма облик непрекинуте црте или ланца“. (Бергсон 1991: 67) Трајање унутар нас самих је квалитативно мноштво, тренуци унутарњег трајања нису међусобно одељени (Бергсон 1991: 136) док је трајање изван нас само садашњост, истодобност. „Ми истодобностима које тваре вањски свет приписујемо својство слеђења самих себе. Отуда идеја да ствари трају као што ми трајемо и преношења времена у простор.“ (Бергсон 1991: 137) Суштина бића се огледа у Хераклитовском начелу панта реи, а промена се везује за појам кретања односно за трајање кроз промене. Време се дефинише као трајање. Прошлост никада није одвојена, већ је имамо у несвесном. Сама меморија није целина састављена од атомистичких ентитета, она се суштински се разликује од „један-поред-другог“ просторности, те је скок у меморији могућ управо јер се ради о виртуелном тоталитету. За Бергсона је актуелизација виртуелног резултат дисоцијације мноштва. Сан, лудило и уметност су примери за неочекивану актуализацију чистих успомена. Чиста успомена је од почетка уписана у глобалну меморију, она је одмах оно што ће и увек бити. У чистој меморији постоје само садржаји који се међусобно пенетрирају, нема изолованих представа. Свест се изједначава са хоризонтом садашњости, а виртуелно са сфером несвесног. Несвесна сфера никада не може да се прикаже у својој потпуности, већ само парцијално.

Бергсонову дистинкцију између математичког и стварног времена можемо уочити кроз однос између времена јаве и времена сна у романима *Дневник о Чарнојевићу*, *Хазарски речник* и *Опсада цркве Св. Спаса*. Свет јаве карактерише хронолошко време, Бергсоново математичко, док онирички свет деконструира појмове хронологије и може се упоредити са Бергсоновим стварним временом. Ониричко време је и акаузално јер у њему не важи закон каузалитета, па се овим својим одликама ониричко време приближава фантастици.

5.3.6. Чарнојевићево ониричко време

Временске одреднице у роману *Дневник о Чарнојевићу* јављају се у фрагментима и односе на свет јаве и на Рајића. Тако сазнајемо да су се упознали једне ноћи 1. априла, да се Рајић буди из кошмарног сна у поноћ, али временске одреднице као да се губе у Чарнојевићевом свету ониричког. Од временски прилога једино можемо наћи „после“ и „тада“, али ћемо се зато често срести са прилогом „једнако“.

Једнако грлио и молио (Црњански 2004: 78), једнако прала и рибала под (Црњански 2004: 78), једнако шапутао и причао (Црњански 2004: 79), једнако је причао (Црњански 2004: 81), говорио је једнако (Црњански 2004: 86).

Константним понављањем овог прилога ствара се утисак непрекинутог трајања времена, насупрот хронолошког, научног времена света јаве. Димензије прошлости и будућности као да се губе у ониричком свету, а прилог „после“ нема дистинктивно обележје садашњости – будућности, већ ствара утисак континуираности времена. Пред Каиром је једној Американки говорио да „не верује у будућност“ (Црњански 2004: 83) и да све што чини оставља трага на једном острву, да његова дела зависе од руменог дрвећа на острву Хиос. Затим говори да будућност једног народа зависи од плаве боје неког далматинског острва, да његове мисли зависе од једног гроба на једном острву далеко, да све на свету зависи од његовог осмеха, а веровао је само у плаве обале на Суматри и вредновао све руменилом неба. Он брине и о устанку у Мексику, о атентату на цара у Русији, о протестима и барикадама радника у Чикагу, али и утиче на њих јер сви догађаји на свету зависе од његовог осмеха.

„Тако из даљине имао је страшну моћ над догађајима у свету“ (Црњански 2004: 88).

Довођење у везу догађаја који су просторно удаљени, као и довођење у везу боје далматинског острва, руменила неба или његовог осмеха са исходом историјских догађаја у свету, указује на појаву која је у психологији позната као синхронизитет. Она се састоји, по Јунговом мишљењу из два чиониоца – једне несвесне слике која

долази у свест непосредно или посредно у облику сна и стварне ситуације која се подудара са садржајем несвесне слике. Синхронистички догађаји се „доживљавају као психичке слике у садашњости, као да стварни догађај постоји“ (Јунг, Паули 1989: 35) што, такође, указује да се ониричко време схвати као „вечита“ садашњост. Јунг истиче и да у „несвесном постоји нешто слично априорном знању или пак непосредна присутност догађаја којој недостаје свака узрочна основа“ (Јунг, Паули 1989: 36), односно, да у ониричком свету не важи закон каузалности.

5.3.7. Хазарско поимање појма времена

У роману *Хазарски речник* под одредницама везаним за податке о Хазарима помиње се специфичан однос који Хазари као народ имају према времену. Наиме, у почетку, према хазарским предањима, прошлост и будућност „пливали су у истопљени у пламеној реци времена“ (Павић 2004: 167) . Хазарски бог соли раздвојио је прошлост од будућности, поставио свој престо у садашњицу, он шета по сутрашњости и надлеће прошлост надгледајући је.

„Он сам из себе ствара васколики свет, али га и прождире и прежива све што је старо да би свет опет натраг избљубао подмлађен“ (Павић 2004: 167).

Првобитно хазарско схватање времена не познаје одреднице прошлости и будућности, оно се пореди са реком, са константом променом, са Бергсоновим временом виђеним као трајање. Увођење дистинкције прошлости и будућности неће довести до линеарног, хронолошког поимања времена јер ће садашњост добити повлашћени положај, а хазарски бог истовремено надгледа и прошлост и садашњост, односно време види као једну мноштвеност. Њихово непризнавање историје може се схватити и као непризнавање хронолошког времена. И хазарско рачуњање времена није линеарно, већ је двосмерно, време у коме је форма пре-после хипостазирана. Наиме, Хазари сматрају да се током четири годишња доба смењују две године, једна тече у супротном смеру од друге.

Обе при том мешају дане и годишња доба као карте... Једна од две хазарске године тече из будућности ка прошлости, а друга из прошлости у будућност“ (Павић 2004: 167)

На тај начин се постиже непрекинуто трајање времена, трајање садашњости која не престаје да пролази и „прошлости, која не престаје да буде, али кроз коју све садашњости пролазе“ (Делез 2001: 52). И огледала принцезе Атех, брзо и споро, указују на ову двосмерност времена.

„Што је год оно брзо узимало одсликавајући свет као предујам будућности, друго, оно споро, враћало је и намиривало дуг првог, јер је у односу на садашњост каснило тачно онолико колико је прво журило.“ (Павић, 2004: 37)

Принцеза Атех умире видевши слова на својим капцима у тренутку између два трептаја, „усмрћена истодобно словима из прошлости и будућности“ (Павић 2004: 37).

5.3.8. Ониричко време и четири видика цркве Св. Спаса

У роману *Опсада цркве Св. Спаса* Горана Петровића долази до преплитања двају времена, ониричког времена и онога који одређује свет јаве . Ониричко време не познаје одлике хронологије, сукцесивности, па ће се одређивање ониричког времена вршити на основу хронолошког истичући на тај начин дистинкцију хронолошког и ониричког времена.

„Неколико година раније, а гледано кроз снове само нешто пре страдања три мајстора“ (Петровић, 2004: 42). „Носила је Филипа своју трудноћу више од две године... Како је сневала трећину дана, тако се период бременитости множио бројем три“ (Петровић, 2004: 43) „Седам векова даље од жучне видарске рарправе, три мајстора нађоше жену која је у свом сну већ чекала крај распремљене колевке“ (Петровић, 2004: 45).

Ониричко време не познајући одреднице прошлости, садашњости и будућности постоји као временски континуум, као нека врста непрекинуте садашњости, као Бергсоново „стварно“ време. Ахроност овог времена омогућиће да се у ониричком наративном ентитету сретну и упознају ликови који егзистирају у различитим вековима хронолошког времена јаве (царица Филипа и Св. Симеон, Филипа и Љубен, Филипа и тројица дијака, Љубен и тројица дијака, Дивна и Богдан), али омогућава и посмртно појављивање Св. Симеона у сновима својих синова, као и појављивање демонских личности кроз све три структурне равни романа. Ониричко време на тај начин омогућава креирање фантастичке равни овог романа, али и међусобно преплитање и семантичко повезивање свих фантастичких догађаја. Насупрот ониричком, време света јаве у овом роману одређено је четирма димензијама времена метафорично представљених кроз видике уграђене у куполу цркве Св. Спаса, односно, димензијама прошлости, садашњости, блиске и далеке будућности. За видике цркве Св. Спаса важи строго правило, да се мора свакога дана отворити по један прозор, те ће игуман током четири дана моћи сагледати временски континуум реалног света као целину.

„Кроз први прозор, онај на којем је боравила ластавица васељенског патријарха, Сава виде све како и јесте. ... Кроз други је гледао догађаје прошле, како је Фридрих Барбароса триред целивао Стефана Немању и како су Латини заузели и опљачкали Константинопољ. Кроз трећи прозор Сава је гледао догађаје будуће, како један од његова рода ослепљује сина, други у тамницу затвара оца и како се над његовом земљом надвија мукли облак неверника. Најзад, кроз четврти прозор, (...) такође је Сава могао видети све како и јесте, али све како и јесте не одмах испод, него испред, на неколико даљина. Тако је гледао, као да је на ногама тамо, шта чине подвижници око Витлејема, колико је бродова укотвљено у пристаништу Дубровника и шта је у вечерњем тањиру угарског краља.“ (Петровић 2004: 26)

Схваћено као уцеловљено, време света јаве добија елементе фантастичног, те се на тај начин приближава ониричком времену. Ова два времена ће се додатно приближити од тренутка када се правило прекрши и видици цркве се измешају и уломе чиме ће ово време изгубити своју хронолошкост и сукцесивност.

5.3.9. Ониричко време као трајање

У роману *Хазарски речник* постоје парови људи који се међусобно сањају. Тако, Аврам Бранковић сања јаву Самуела Коена, те је његово ониричко време Коенова јава. Оног тренутка када се Аврам пробуди, Коен пада у сан и наставља онирички континуум сањајући притом Аврамову јаву. На тај начин, ониричко време бива схваћено као трајање, као непрекинутост која не познаје категорије прошлости, садашњости и будућности. Властито трајање, по Бергосовом мишљењу, „открива друга трајања која протичу у другим ритмовима, који се разликују у врсти од мог трајања“ (Делез, 2001: 25), те Бранковићево/ Коеново ониричко време открива трајање времена јаве Коена / Бранковића које протиче у другачијем ритму, у ритму хронолошког времена. Време као трајање се дели и то непрестано мењајући се у току те деобе, па ће тако Бранковић у свом ониричком трајању говорити различитим језицима и слушати стихове песме јеврејског песника Јуде Халевија. Он говори:

„час влашки, час мађарски или турски... у сну говори шпански, али му се то знање на јави топи“ (Павић 2004: 42),

У тренутку када Бранковић умире у свету јаве, Коен пада у летаргију и сања три Бранковићеве смрти.

„Садашњица се гасила угушена између две вечности – прошле и будуће, и Бранковић је умро по трећи пут, у часу кад се прошлост и будућност сударише у њему и здружише га баш у часу кад је стигао да здружи оно јаје.“(Павић 2004: 305)

Тренутак Бранковићеве смрти је тренутак не само напуштања времена јаве, већ и немогућност сањања, односно, трајања у ониричком времену. Тренутак његове смрти, односно, садашњица, која се „гасила угушена између две вечности,“ (Павић 2004: 305) управо је онај Сартров бескрајно мали тренутак, односно, једно ништавило. Смрт је „коначно заустављање Временитости... поновним захватањем

људског тоталитета бићем-по-себи“ (Сартр 1983: 164). Након треће Бранковићеве смрти,

„одједном је Коенов сан остао празан као исушено корито реке. Било је време буђењу, али није било више никога да сања Коенову јаву како је то чинио за живота Бранковић“ (Павић 2004: 305)

Коенов сан се претворио у ропац јер ово ониричко време јесте релација субјекта према другоме. Релација према будућности је, по Левинасовом мишљењу, „релација према другом“ (Левинас 1997: 57), сусрет једног лица који другога истовремено открива и скрива. Оног тренутка када не постоји релација према другоме, не постоји ни будућност тог субјекта.

„У том часу Коен се пробуди у своју смрт и пред Масудијем нестане стазе...“ (Павић 2004: 305)

У роману *Опсада цркве Св. Спаса* тројица путника - зограф, мраморник и дијак, чије је снове похарао властелин Прибил док су путовали ка Жичи, остају да лутају ониричким пространима. После Филипине смрти, настањују се у сновима њеног сина Богдана, пазећи га док му је помајка била у свету градећи бојама, нацртима и гласовима његов онирички свет детињства. Затим ће се из Богданових снова током Дивнине ониричке трудноће преселити у њене снове настављајући у њима своју ониричку градњу. Константно живљење тројице дијака у туђим сновима ствара утисак ониричког времена које је дато као магијско трајање.

5.3.11. Ловци на снове – чувари меморије

У свом делу *Материја и памћење* Бергсон говори о сећању меморије која повезује тренутке једне са другима и интерполира прошлост у садашњост, али са друге стране говори и о сећању у другом облику, облику контракције материје. „Меморија чини да се тело разликује од тренутности, она му даје трајање у времену“ (Делез 2001: 19) Трајање је у својој бити памћење, те ће Бергсон истоветност

памћења и трајања представити двојачко – као „конзервацију и очување прошлости у садашњости“ (Делез 2001: 20) и као сажимање или кондензовање два тренутка један у други, будући да први није нестао док се други појавио. Постоје два сећања – памћење-сећање и памћење-стежање. У основи овог двојства у трајању је кретање, односно „садашњост што траје се дели у сваком тренутку у два правца, првом усмереном ка прошлости, другом контрактираном, али према будућности.“ (Делез 2001: 45)

Принцепа Атех и Мокадаса ал Сафер као први састављачи „Хазарског речника“, а потом и чланови њихове секте ловаца снова имају задатак да речник преносе са колена на колена и да га допуњују. Ловци на снове постају носиоци хазарске културе, они чије се сећање дефинише као памћење-сећање, јер они обезбеђују своје трајање кроз памћење које је представљено као очување прошлости у садашњости. Ловци на снове егзистирају у ониричком времену те се оно може кроз своје трајање схватати и као памћење-сећање.

И Павићев роман *Хазарски речник*, „реконструисани“ Даубманусов речник, у коме ониричко време потискује, деконструиса хронолошко, покушај је реконструкције Адамовог тела и као такав представља меморију хазарске културе, меморију која Адамовом телу даје трајање у времену. Писање овог романа-лексикона је покушај да се кроз ониричко време, јер „огромно Адамово тело не лежи у простору него у времену“ (Павић 2004: 368), конзервира и очува прошлост у садашњости.

5.3.12. Време као понављање, као симулакрум

У Павићевим делима открива се, по мишљењу Јовице Аћина, једно непознато фантастичко време књижевности. Ово време не повезује догађаје према хронолошком принципу, већ по принципу понављања догађаја који стоје много

даље, али који могу да функционишу као симулакруми⁴⁹. Догађај који се понавља, симулакрум, разликује се од претходног по спољашњој сличности и унутрашњој разлици. Сусрет проучаваоца хазарског питања Исајла Сука, др Дороте Шулц и др Муавије у цариградском хотелу само је понављање сусрета сакупљача делова „Хазарског речника“ Аврама Бранковића, Самуела Коена и Масудија на Дунаву, али донекле и сусрета учесника Хазарске полемике. Кључ понављања лежи у његовој разлици. Идеја вечног враћања, која се оживљава у Павићевом роману, заснована је на постојању ствари, догађаја само по томе што се увек враћају, али сваки пут са извесном разликом, која ће такво постојање претворити у непрекинуто трајање. Симулакрум носи у себи увек понешто демонског јер човек заведен ђаволом губи своју унутрашњу сличност како би сачува спољашњу сличност са Богом. Отуда у симулакрумима овог романа толико демона и ликова који имају демонске особине. Сваки догађај је симулакрум бескрајног низа симулакрума, а тај низ један од бескрајног броја других низова, па отуда испод сваког слоја *Хазарског речника* откривамо други дубљи слој, откривамо роман као палимпсест. У овом хаосу-космосу романа-државе, без центра и конвергенције, једини материјали од којих је саграђен су сан и време, и то оно Бергсоново време. (пр. Аћин 1978: 230-234)

И у Петровићевом роману учачамо симулакрумско понављање историјских догађаја од опсаде Цариграда, преко опсаде манастира Жуча до рата у Југославији, као и реинкарнирано појављивање демонских личности током наведених догађаја. Идеал кружног кретања, односно, вечног враћања потиче из античке филозофије, по коме се кретање човека и људске историје замишљало као кружно. Човек и његова историја тумачени су као појаве које су у непрестаном кретању, али би се то кретање увек враћало на полазну тачку, чиме би се времену одузело његово својство неповратности.

⁴⁹Симулакрум одговара Платоновом појму фантазме, лажне слике привидно сличне моделу, која не поштује парадигматске односе. Јовица Аћин ће фантастичку књижевност схватити као књижевност симулакрума. (Аћин 1978: 230-234)

5.4. Фантастичне јединке

Онирички свет, као једна онтолошка равна, биће настањен и низом јединки чије ће фантастичке одлике бити условљене коегзистирањем света јаве и сна. Оно што ће свима њима бити заједничко јесте могућност транссветовних и трансвременских путовања. Приликом приказивања историјских личности које срећемо у овим романима⁵⁰, поштују се историјске чињенице званичне историје, али се њихове личности модификују приказивањем ониричке димензије њихових живота, што ће те јединке, као и њихов свет, чинити радикално другачијим, те ће добити одлике фантастичких јединки.

5.4.1. Ловци снова

Могућност транссветовних путовања, поред већ наведених парова сневача и тројице дијака, имају и припадници хазарске секте ловаца снова. Они поред путовања из једног у други свет, кажу да:

„повремено израћамо из сна, окрзнемо оком свет на обали, али опет тонемо с журбом и жудно“ (Павић 2004: 100), могу се кретати кроз туђе снова, слати поруке, предмете, али и ловити „трентак тог отварања можете пратити све дуже и све дубље у сан и у њему можете ловити као у води отворених очију.“ (Павић 2004: 188)

Они углавном егзистирају у ониричком времену које је једно, које је континуум, али у коме „постоји бесконачно много актуелних токова, који нужно учествују у истој виртуелној целини“ (Делез 2001: 77) што ће омогућити да ликове ловаца снова срећемо у различитим временским равнима овог романа. Принцезу

⁵⁰Хазарски каган, принцеза Атех, Аврам Бранковић, византијска царица Филипа, Св. Симеон, Св. Сава и други

Атех, као заштитницу ове секте, срећемо у хазарској равни и у двадесетовековној равни романа као Вирџинију Атех, Хазарку, конобарицу у хотелу. Сваки пут када су се састали проучаваоци хазарског питања, ту су били присутни и ловци снова, али и демонске личности. За њих, такође, не постоје хронолошка ограничења јер демонско време слично ониричком није сукцесивно, већ постоји као трајање. Никон Севаст поручује Авраму Бранковићу при њиховом сусрету на Дунаву да ће се поново срести за 293 године у Цариграду. Никон Севаст ће се тада појавити у обличју госпође Ван дер Спак. Обоје их карактерише недостатак преграде у носу и интерес за фрескосликарство.

У роману *Опсада цркве Св. Спаса* могућност транссветовног путовања има дечак Богдан. Он је зачет и рођен у свету сна и у њему живи све до своје седме године, када прелази границу сна и јаве и почиње живети и у свету јаве. Богдан ће се у свету јаве бавити проучавањем птица, и то не случајно. Птице симболизују везу земље и неба, а у овом случају могу симболизовати и везу два света. Међутим, његов отац Љубен је био соколар, па ће љубав према птицама бити и веза са његовим пореклом. Богдан је плод љубави настале у ониричком свету између Љубена, соколара деспота Стефана, и Филипе, византијске царице, која ће бити бременита само у сну. Ове жене чекао је посебан прогон јер су властелини историје сматрали да оне носе посебан плод који ће имати фантастичне моћи, новорођенче које ће касније, при преласку из ониричког у свет јаве, моћи да се својим причама супротстави њиховој деспотској владавини над историјом. Прогону се поред властелина историје придружују и нечастиви и демони.

5.4.2. Адам Кадмон / Рухани

У *Хазарском речнику* сазнаћемо да су човечји снови део људске природе који потиче од Адама Руханија / Кадмона. Он је људско биће величине континента, анђеоски предак човека, андрогино биће састављено од људских снова. Његове особине одређене су ониричким димензијама. Мисли на начин на који људи сањају,

брз је као што су људи у сну, говорио је само у будућем времену, без познавања категорија прошлог и садашњег времена, није могао нити убити, нити оплодити некога. Адам се помиње и у „Жутој књизи“ овог романа као биће чије је тело састављено од слова небеске азбуке, а да сваком човеку припада по једно од слова ове азбуке. Идеја о мистичном смислу слова потиче од рановизантијских неоплатоничара. Гностичар Марко је сваком од 24 слова грчке азбуке дао места у конструкцији мистичног тела божанске Истине. По његом мишљењу „целокупност азбуке од алфе до омеге је еквивалент целине и довршености телесног „микрокосмоса“ од темена до пете“ (Аверинцев 1982: 229).

У „Казивању о Адаму, брату Христовом“ Аврама Бранковића за Адама се каже да је:

„први и потоњи човек, старији брат Христов и млађи брат Сотонин, створен од седам делова“ (Павић 2004: 367).

Тело му је створио Сотона, душу удахнуо Бог, а оживео је кроз додир левог и десног палца, односно, мушког и женског. У њему је сједињено божанско и демонско. У почетку је био саграђен од два времена (мушког и женског), затим од четири, да би се толико множио број честица времена да је његово тело постало огромна држава. Његово тело није просторно, него временско. За прачовеком Адамом трагају хазарски ловци снова извлачећи из људских снова делове бића Адамовог / слова небеске азбуке / делове Адамовог тела састављајући од њих хазарске речнике. Адам се везује искључиво за онирички свет, али и за димензије небеског царства из којих црпи своје фантастичне моћи. У фигури Адама уочава се архетип Сопства који у себи сједињава свесно и несвесно, аниму и анимус, рационално са фантастичким.

5.4.3. Петкутин

Судбина Петкутина дата је у оквиру одреднице Аврам Бранковић у „Повести о Петкутину и Калини“. Он је трећи син, односно, посинак Аврамов. Фантастична

димензија његовог бића одређена је самим начином његовог рођења. Њега је Адам створио од блата⁵¹ и прочитавши му четрдесети псалм удахнуо му је живот. У самом чину његовог стварања преплићу се митски обрасци фантастичког (стварања човека од блата) са религијском фантастиком (оваплоћењем читањем 40. псалма). Аврам је Петкутина стварао по човечјем обзору, те му је морао доделити и болест и смрт. Петкутин је одрастао на поочимовом имању у Даљу. Фантастични чин рођења биће приметан код Аврама, само што се он неће истицати изузетном храброшћу или лепотом као неки књижевни јунаци пре њега. Собе у којима је он боравио временом су добијале увек исте, посебне боје. Његови отисци и маснице остављени по посућу или намештају стварали су дугу прелива карактеристичних само за њега.

„То је била врста портрета, иконе или потписа.“ (Павић 2012: 42)

Отисци Петкутинових прстију остављају свој траг, потпис у виду иконе, указујући на тај начин на удео божанских сила при његовом оваплоћењу. Дешавало се и да Бранковић пронађе Петкутина

„у огледалима простране куће, зазиданог у зелену тишину.“ (Павић 2012: 42)

У овом цитату уочавамо одјек барокне метафоре огледала садржане у веровању да је живот само илузија. Оно постаје и савршен одраз барокног поимања људске јединке, „двојник који је истовремено и присутан и одсутан, стварност и привид“ (Тодоровић 2012: 14). Барокна метафора огледала доживљава постмодернистичку прераду, те Петкутиново „борављење“ у огледалима указује на његову двојност. Он је истовремено и стварност и илузија, он и јесте човек, и није.

Петкутин је одрастао у лепог и образованог младића, али је само понекад испољавао знаке своје фантастичке природе. Наиме, хронолошке одреднице времена нису му толико битне, тако да често меша будућност, садашњост и прошлост.

„Тако је, на пример, понедељком увече уместо наредног могао узети неки други свој дан из будућности и употребити га сутра уместо уторка. Када би

⁵¹Овде се може читати и интертекстуална веза са начином стварања Енкидуа у *Епу о Гилгамешу*.

дошао до узетог дана, он би на месту употребио прескочени уторник и тако би се наравнио збир. Додуше, у таквим приликама нису могли налегати како треба, јављале су се пукотине у времену, али та је ствар само разгаљивала Петкутина.“ (Павић 2012: 43)

Петкутин меша дане у недељи попут карата у шпилу јер хронологија времена не значи ништа за биће попут њега. Пошто у Аврамов подухват стварања, оваплоћења Петкутина нико од живих није посумњао, решио је да свој експеримент испроба са мртвима. Петкутин и његова вољена Калина одлазе на излет до древним рушевина античког театра. На позорницу театра у току ноћи, прочитавши имена некадашних власника уклесаних у прочеља редова, Петкутин не знајући дозива мртве. Поноћ се у нашим народним веровањима везује за појаву вампира. Након завршене вечере, Петкутин, алергичан на полен, кинуо је и порезао свој прст. Истог тренутака сто двадесет мртвих душа ступило се на позорницу и напало их. Док је Петкутин потегао мач, мртви су већ растргли Калину. Након ове борбе, Петкутин лута не би ли пронашао излаз са позорнице, али у једном тренутку појављује се дух Калине, подиже Петкутинов огртач и обраћа му се. Калина се преображава у вампира, тако да неће препознати Петкутинов глас све док не окуси кап његове крви.

„Кап крви замириса, али не паде на камен, јер је Калина жудно дочекала уснама. Крикну препознавши Петкутина и растрже га као стрвину пијући жудно његову крв и бацајући кости у гледалиште, одакле су навирали остали.“ (Павић 2012: 42)

Поред преплитања наведених типова фантастике, у епизоду са Петкутином укључује се и хорор фантастика. Вампиристика је значајно подручје српске фолклорне имагинације, посебно изражене у особеном систему веровања, али и у усменој књижевности. Док у време предромантизма долази до реактуализације вампиристике под утицајем готских романа. Петкутинова смрт уверила је Аврама Бранковића у савршеност његовог створења Петкутина. Након тога у своје белешке записао је следеће:

„Опит са Петкутином успешно је окончан. Он је тако савршено одиграо своју улогу да је обмануо и живе и мртве. Сада могу да пређем на тежи део задатка. Са малог на велики покушај. С човека на Адама.“ (Павић 2012: 42)

5.5. Религијска и демонолошка фантастика у роману *Опсада цркве* *Св. Спаса*

Приликом тумачења оба сна Св. Саве и пожудног сна Стефана Првовенчаног, као и догађајима који се везују за опсаду манастира Жиче уочавају се елементи српске средњовековне фантастике засноване на феномену чуда. Чудо је најраспрострањенији вид фантастике у делима средњовековне књижевности. Религиозни карактер ових дела проткан мистиком и метафизиком, као и усмереност тема и садржаја ка областима натприродног прихвата феномен чудесног и нестварног као интегрални део реалистичког казивања. Тако ће доживљај натприродног и чудесног бити у основи мотивске структуре средњовековних житија. Натчулна стварност добија веродостојност равну божанском открочењу. Схватање чудесног у српској књижевности мора се сагледати из ширег контекста хришћанског доживљаја света и човека, који је чудесан и парадоксалан, а чија је основна карактеристика комуникативност и заједништво које се успоставља између Бога и човека. (пр. Јевтић 1989: 333) Као највеће чудо у средњовековној литератури сматра се љубав, безрезервна љубав Божија као заједништво и комуникација Бога и човека. Аверинцев ће библијско схватање чуда објаснити не као „чудо“, као „натприродну ствар“, већ више као „знак“ и „знамење“ (Аверинцев 1982:141), односно, као симболичку форму открочења. У овом контексту схваћено, чудо није нешто што укида природу и њене законе, него је „догађај који превазилази природна ограничења и пројављује спасоносност сусрета у љубави живог Бога и живог човека“ (Јевтић 1989: 334). У житијама чудо се појављује као Божји знак, као „знамење“ преко кога Бог исказује милост и наклоност према јунаку дела и којом га Бог истиче потврђујући на тај начин његову одабраност, за живота, односно, његово

светаштво, након смрти. Путем чуда која му се догађају јунак постаје посредник између Бога и људи, неба и земље, оностраног и оностраног. У основи овог феномена лежи есхатолошка филозофија овог и оног света која се градила на вери у чуда. Она постају везивна нит видљивог и невидљивог света, овоземаљског и оноземаљског. Веровање у чуда била је потврда верника у своју веру. Фантастика чуда није била чиста фантастика, односно, чудесно није било само себи циљ. Чуда светаца у српским житијама у служби су овоземаљских, профаних, па и практичних државних и ратничких потреба, па Палавестра предлаже поделу средњовековне фантастике на интенционалну и неинтенционалну. И само чудесно има своја два својства – својство чисто мистичког заноса, визија и откровења које воде спознаји Бога и својство секуларизованог чуда које усмерава фантастичну причу у одређеном правцу и носи морални и дидактички карактер.

У роману *Опсада цркве Св. Спада* описана чуда дешавају се у сновима Св. Саве и Стефана Првовенчаног. Св. Симеон се након смрти појављује у Савином сну доносећи му неопходан савет везан за видике цркве Св. Спаса. Елементе чуда препознајемо у самом посмртном појављивању Св. Симеона обасјаног месечевим и звезданим сјајем. Међутим, само чудо не догађа се у Савином сну, већ елементе чудесног препознајемо у казивању о натприродним и чудесним особинама четири никејска прозора. Симеон ће се посмртно јавити и у сну свог сина Стефана⁵². Међутим, његово појављивање нема елементе чудесног, те ће и Симеонова ониричка мисија бити неуспешна, као и каснији покушај да Саву одговори од преузимања братовљевог греха на себе. Симеонова посмртна појављивања у ониричком наративном свету Петровићевог романа, мадасе сам феномен чуда модификује или сасвим губи, настављају житијну традицију у којој су његова посмртна деловања у складу са његовим животним путем, у духу бриге и заштите породице, државе у целини и хришћанске вере у отачаству.

⁵² У *Житију Св. Симеона* Стефана Првовенчаног Симеон се никада не појављује у Стефановом сну. Могућност општења са умрлим и посвећеним оцем има само Сава. Стефан се често обраћа у својим молитвама оцу за помоћ, а Сава је тај који прима глас од оца. Чуда која чини Св. Симеон су најчешће чуда ратничког типа.

Феномен чуда као такав јавља се у пожудним сновима Стефана Првовенчаног и у другом Савином сну. Чудо у сну Стефана Првовенчаног своја натприродна својства дугује демонским силама и приказује се кроз телесно и умно овладавање жудње за Аном Дандоло. Стефан Првовенчани започиње најтежи део рата са ђаволом, односно, борбу са самим собом јер се спољашњи рат лако прекида, али не и унутрашња борба. Дејство чуда преноси се из сна на јаву младог владара посредно утичући на његове политичке одлуке. Чудо које се надовезује на претходно везано је за Савино излечење брата. Док у Доментијановом *Житију Св. Саве* само излечење брата представља чудо, у Петровићевом роману Сава „лечи“, ослобађа брата тако што преузима на себе борбу са грехом пожуде. Међутим, чудо се не дешава при преузимању греха, већ у Савином сну, у току борбе са самим грехом. У тренутку када је грех пожуде овладао скоро читавим Савиним телом и умом, дешава се чудо. Не могавши да потопа и Савину мисао о Богу, чаша је напукла. По мишљењу Аверинцева чудо није усмерено на опште, на универзум, већ управо „на појединачно, на „ја“ – „на спасавање тога „ја“, на његово извлачење испод гомиле околности и узрока“ (Аверинцев 1982: 91). Унутрашња борба није само напор самоусавршавања, већ се сагледава и као „суделовање у космичком рату, у Божјем походу против непријатеља Божјих“ (Аверинцев 1982: 144).

У свету јаве десиће се неколики чудесни догађаји⁵³ везани за сам историјски догађај опсаде манастира Жиче. Чуда почињу да се дешавају са почетком опсаде манастира као одговор на дејство демонских сила. Прво чудо дешава се петог дана по Ускрсу када се црква Св. Спаса снагом молитве успела уздићи изнад земље.

„Пред сам залазак сунца, Жича се љуљушкала у ваздуху, као да је онако пурпурна – више земље озидана од старине.“ (Петровић 2004; 59)

Следеће чудо настаје када Блашко избаци весла кроз оба прозора мале цркве посвећене Св. Теодору Тирону и Теодору Стрилату и црква почиње пловити увис повлачећи за собом и велики храм. Након што је настало надвлачење манастира

⁵³ Чудесни догађаји су дела више небеске силе која својим фантастичним призорима изазивају мистично узбуђење, духовну егзалтацију и колективни страх. (пр. Драгојловић 1989: 313)

између неба и земље, отац Григорије одлучује се да пусти анђеоско перо под куполу манастира. Затим се пред Ђурђевску суботу дешава наредно чудо. Због несташице воде верници у опседнутој Жичи започињу молитву Богу да им се помилује и дарује кишу.

„И тада се причу тутњава, па јека, тло се поче мицати куда је повижник одлазио, тамо се пећина уздизала. Промена теже накрену цео облак. Језера стадоше да се преливају једно у друго, мирна вода се претвори у слапове, јурну, бујица дохвати копаче, носећи их кроз одаје, па ходницима, као сламке.“ (Петровић 2004: 207)

Наративни рукавац романа који прати ток опсаде манастира Жиче и напада бугарског кнеза Шишмана завршава се чудесним догађајем⁵⁴ који се дешава пред сукоб Шишмана са војском краља Милутина код места Ждрело. Уз помоћ молитви Св. Симеона, Св. Саве и архијереја Арсенија Бог им јавља велико знамење страха. Ноћу са неба силази огњени ступ, из кога излазе пламене луче које пале лица непријатеља, затим излазе огњени људи са оружјем у рукама који гоне и секу непријатеље. Овај чудесни догађај изазвао је страх, те се кнез Шишман са остатком своје војске повукао.

Између чуда која се дешавају у ониричком свету и чудесних догађаја који припадају свету јаве могу се уочити одређене разлике. У ониричким чудима појављују се свеци и чуда се дешавају личностима која су предодређена за свеце, усмерена су на лично, индивидуално, а чуда која се дешавају утицаће на будућност српске државе. У чудесним догађајима која припадају свету јаве појављују се Бог и анђели, чуда су усмерена ка колективном, ка хришћанској заједници и ова чуда везују се за одбрану манастира Жиче који је под опсадом. Она су одговор на деловања демонских сила.

У роману *Опсада цркве Св. Спаса* ониричка чуда претходе историјским догађајима важним за српску државу као што су добијање аутокефалности српске

⁵⁴ Овај чудесни догађај је у потпуности преузет из *Житија краља Милутина* архиепископа Данила II, што је и назначено у поднаслову тог поглавља романа.

цркве, крунисање Стефана Првовенчаног од стране папе, а затим окретање његове политике ка Византији. Чудесни догађаји описани у наративном свету јаве настављају истицање значаја чудесног приликом описивања историјских догађаја, нарочито, утицај чудесног и натприродног приликом одбране манастира Жиче од опсаде креирајући на тај начин једну нову, другачију верзију историјског догађаја, једну другачију, апокрифну верзију српске историје. Чудесни догађај, који је из *Житија краља Милутина* инкорпориран у текст Петровићевог романа, представља епилог апокрифне верзије опсаде манастира Жиче. Преузето поглавље из житија, иако бива у целости пренето у структуру овог романа, трпи одређену постмодернистичку прераду. Чудесни догађај нема првенствено циљ истицања божанске снаге, величања победе краља Милутина, већ постаје чудесни епилог апокрифне историјске приче о опсади манастира Жиче. На тај начин историја и фикција замењују места, па историја постаје фикционална, прожета натприродним и чудесним, а фикција постаје „права“ историја.

Чуда и чудесни догађаји у овом роману нису само Божји дар, већ су некада и последица деловања демонских сила. Религијска фантастика преплиће се са демонолошком, која је увек на страни непријатеља српског народа или хришћанства. Демонска личност ће украсти видике манастиру Жичи и изломити видике српском народу, купиће четири будуће године Краљевине Југославије. Шишман ће тамо успети да опседне манастир. У причама које описују опсаду Цариграда и рат у Југославији појављују се демонске личности, које желе да се домогну предмета фантастичних. Иако демонолошка фантастика стоји насупрот религијској, обе имају исту улогу у роману, а то је конституисање низа метанаративних прича које креирају апокрифну верзију српске историје, а самим тим и деконструишу схватање историје као Велике Приче.

5.5.2. Историја, мит и фантастика у роману *Опсада цркве Св. Спаса*

Тумачење одређених историјских догађаја у роману *Опсада цркве Св. Спаса* може се повезати и са Берђајевим схватањем историје, не као објективне чињенице, већ као мита. Он улазак у дубину времена пореди са најдубље скривеним слојевима у унутрашњости самог човека, односно, са оним што психологија назива несвесним. Користећи се сновима у којима несвесно највише долази до изражаја, историјски догађаји бивају приказани не као објективне чињенице, као реалије, већ добијају обресе мита. Поред тога што три централна историјска догађаја око којих је конструисана структура романа нису одређена хронолошким одредницама, могућност хронолошког одређивања, али и веродостојност тог одређивања бивају нарушени конституисањем (а)хронолошких одредница ониричког света. Ониричка хронологија не познаје појам линеарности, појмови прошлости, садашњости и будућности су деконструисани. Ови појмови постоје само као тачка у односу на коју се врши деконструкција самих појмова, односно хронолошке одреднице се помињу само у циљу њиховог сопственог деконструисања и пародирања. Цикличан ток времена указује и на схватање историје као мита јер је митско време „повратно, бесконачно поновљиво“ (Елијаде 1999: 110).

И сами поводи историјских догађаја, као и њихови токови имају одлике фантастичног. Поводи за сва три историјска догађаја су жеље за поседовањем предмета моћи, предмета који би њиховим власницима донели божанску моћ, моћ вечног живота и управљања прошлошћу, садашњошћу и будућношћу. Онај ко поседује овај предмет истовремено је и писац, креатор историје, али и стваралац будућности, односно, постаје не само владар хронолошког времена, већ и ониричког/ митског времена. Анђеоско перо, предмет моћи, везује се у овом роману за хришћански свет, за Цариград, а касније за манастир Жичу. Однос вечно : временито које се може повезати и са односом сан : реалност биће уједињен у хришћанској свести у којој „вечно и временито нераздвојно пребивају“ (Берђајев 2002: 30).

У укрштању ониричког света са светом реалности, у „спајању временитог и вечитог, у коме се зближава и поистовећује историјско и метафизичко, то што нам је дато у историјским фактима и што се открива у најдубљој духовној стварности“ (Берђајев 2002: 34) може се уочити покушај спајања земаљске историје са небеском. Спајањем ових двају историја остварује се, с једне стране, веза са духовном прошлошћу, са оним што је у њој најсветије, а са друге стране тежи се окретању ка будућности, ка „разрешењу, према испуњењу, према стварању новог света, новог живота, према спајању тог новог света са старим, прошлим светом“ (Берђајев 2002: 33). И сам роман завршава се обновом манастира Жиче након оштећења, уздицањем анђеоског пера под куполу Жиче и крштењем Дивниног и Богдановог сина повезујући на тај начин историјски догађај опсаде Жиче са будућношћу оличеном у крштењу дечака.

Прича о опсади Цариграда, о опсади Жиче истовремено је и прича о опсади историје и о опсади над историјом. Властелини историје, одметнути приповечи, креирају, производе, пишу историјска документа производећи на тај начин и саму историју јер

„ништа на овоме Свету није постојало, нити ће икада озбиљно постојати, а да претходно није подробно исприповедано“ (Петровић 2004: 219)

Међутим, на рубним деловима приче, на маргинама историје налазе се малени дијаци чија се фантастична моћ крије у свесностизначења сваке речи, а који у тренуцима господарева непажње успевају да допишу и уреде „произведена“ историјска документа.

Историји која је под надзором властелина историје једино се могу супротставити „ониричка деца“ својим причама. За њих, као и за митске јунаке, карактерично је фантастично рођење. Она су зачета и рођена у ониричком свету. Њихова фантастична моћ лежи у снази њихових прича којом покушавају раз-открити истину коју званична историја прикрива.

5.6.1. Игра унутар традиционалне схеме фантастике

Традиционална схема фантастике почивала је на бинарним опозицијама стварно - фантастично, рационално - ирационално, објашњиво - необјашњиво, тајновито. Авангарда, а касније и постмодерна као антрирадиционални књижевни правци довешће до деконструисања ових опозиција и поигравања са односима унутар традиционалне схеме. У *Дневнику о Чарнојевићу* уочавамо почетак наведеног процеса, односно, долази до деконструисања односа унутар опозиција стварност:фантастика и сан: јава. Рајићева стварност, свет јаве добиће ирационалне димензије, а границе сна и јаве постаће дифузне, замагљене. У постмодерним романима деконструишу се све бинарне опозиције, па ће стварно добити ирационалне димензије, историјски дискурс фантастичне димензије, а фантастика рационалне. Као производ ових деконструкција ре(де)конструисаће се једна нова стварност – надстварност.

5.6.2. Лудило рата и лудило снова

У роману *Дневник о Чарнојевићу* наративна раван јавезначена је искуством Првог светског рата.Искуство рата ће утицати на промену односа унутар опозиције стварно:рационално, објашњиво, па ће тако Рајић стварност у којој живи описати као бесмислену, апсурдну.

„Ништа нема смисла, све је пропало у ове три године.“ (Црњански 2004: 33)

„Кад-кад, разуме се, чини ми се да сам луд; али још чешће да су други луди“
(Црњански 2004: 98)

Етичке категорије не само да нестају, него у таквом свету ни оне више немају смисла. Рајић ће рећи да га ништа више не везује ни за добро, ни за зло, да се

одродио од свега што ће га довести до непознавања ових категорија, али проблем постаје колективан. Све што је чинио и преживео делује му нејасно.

„Живот, грех, ред, закони, границе, све су то тако мутни појмови за мене.“
(Црњански 2004: 100)

Свет јаве постаје свет ирационалног, свет лудила, бесмисла приближавајући се овим одликама свету сна. Међутим, и у наративној равни сна приказаној као двоструки сан, односно, сан у сну, границе сна и јаве се замагљују, те ће се Рајић више пута у току самог сна двоумити да ли сања или је будан. Рајић ће након буђења из сна записати да му ноћи пролазе у грозницама и сновима, „сновима који нису много луђи од јаве“ (Црњански 2004: 95). Свет јаве губи димензије рационалног и приближава се свету сна као фантастичном свету, а димензија рационалног се губи, те се руши доташњи образац фантастике. И не само то, ониричка фантастика губи своју традиционалну профетску функцију и добија нова значења. Она приказује унутрашњи свет човека, његове несвесне мисли и жеље, његову унутрашњу борбу, игром сна у сну створиће конфузију, збуњеност самог сневача, појачавајући с једне стране ефекте лудила стварности, али са друге стране нудећи један нов начин схватања живота, који у себи носи елементе фантастичног. Ониричка фантастика има и поетску улогу. Суматраистички, онирички свет означен је везама, досад непосматраним, везама које повезује удаљене топове, које синхронистички повезују догађаје, односно, везама које у себи носе елементе фантастике. Суматраистичке везе повезаће и Рајића и Чарнојевића, лудило света јаве са лудилом ониричког света, фантастичне елементе снова са елементим стварности, па ће поред поетске улоге ониричка фантастика имати и улогу у карактеризацији лик(ов)а, у приказивању ратне „стварности“, као и композициону улогу.

5.6.3. Фантастичка реалност и реална фантастика

У постмодернистичким романима долази до потпуног деконструисања традиционалне схеме фантастике, до деконструисања свих бинарних опозиција што

ће бити у антитрадиционалистичком духу постмодерне. Свет јаве поприма одлике фантастике, док свет снова бива приказан као реалност. На примеру одредница о Хазарима, кагану, хазарској полемици и принцези Атех које су репрезенти света јаве можемо доћи до закључка да се подаци о њима разликују не само од књига *Хазарског речника*, већ и од извора или докумената који припадају истој религијској групи. И не само то, велики део података везан за свет јаве има фантастичне елементе. Ови подаци некада задиру у домен предања и легенди, а некада наведени историјски извори поред тога што су међусобно контрадикторни, носе у себи елементе фантазмагорије. За разлику од њих, предања и легенде носе у себи дозу рационалности и реалности. У наративном свету јаве на различитим временским равнима сретемо исте демонске личности које препознајемо по њиховом специфичном изгледу, који има карактер фантастичког, по њиховим фантастичким способностима (изузетно свирање, сликање, памћење) и по њиховој фантастичкој способности реинкарнације. Већина ликова овог романа, које везујемо за наративни свет јаве, има читав низ фантастичких особина, способности, па и сам њихов живот у том свету понекад има елементе фантастичног. У односу на наративни свет јаве, ониричка наративни свет, на први поглед, делује реалније јер је кохерентнија, „рационално“ уређен, поштује законе сопствене „логике“. Подаци везани за онирички свет у све три књиге овог романа нису контрадикторни, доследни су и допуњују се, међусобно креирајући јединствену слику ониричког света. Још један од разлога да се онирички наративни свет доживљава реалније од наративног света јаве јесте и пофантастичење јаве, стварности, па се самим тим и хоризонт очекивања читаоца помера.

У роману *Опсада цркве Св. Спаса* сви поменути историјски догађаји, који припадају наративном свету јаве, добијају фантастичне димензије, интегришући на тај начин историју и фикцију, али тако да се шав између историје и фикције „истура у први план, да се прелазак из једне у другу област учини што упадљивијим“ (Мекхејл 1996: 115), деконструишући начела „класичне“ историјске фикције, као и званичне историје. У овом роману званична историја дата је као друштвени конструкт, њу пишу и контролишу властелини историје. Као и у другим постмодерним романима, ревидира се садржај забележене историје и изнова се

интерпретирају историјски догађаји, али у фантастичком кључу, креирајући на тај начин апокрифну верзију српске и западноевропске историје. Наиме, повод свих описаних историјских догађаја, крсташких ратова, пада Цариграда и опсада манастира Жиче јесте борба за поседовање предмета фантастичних моћи – плашт од птичјег перја, анђелово перо и видици цркве Св. Спаса. Заједничко свим овим предметима је да својим власницима омогућавају вечност и контролу над свеукупним знањем, поготово над „писањем“ историје, као и виђење будућности. Ова апокрифна историја је и фантастична, те ће свим историјским догађајима присуствовати демонске личности које ће утицати на исход истих. Трговац временом, Андрија Скадранин краде видике са цркве Св. Спаса, односно, краде „време које је следовало храму Св. Вазнесења (Петровић 2004: 258), али он се појављује и као Андреас фон Нахт који продаје будућност Краљевини Србији, односно време од 1914. до 1918.године, те се имплицитно Први светски рат приказује као последица пакта са ђаволом. Богдан и Дивна ће га крајем XX века све чешће виђати како се појављује на телевизији, затим у препуклом огледалу, у свему што га умножава. Наративни свет јаве одликује се великим фантастичким потенцијалом, почев од демонолошке фантастике, фолклорне, до пројекције сакралног, као и модернизацијом традиционалних видова фантастичког дискурса у правцу постмодернизације историјске стварности, стварања апокрифне историје и историјске фантазије, пародизације историјске истине. Као што смо у онтолошкој равни јаве срели демонске личности, тако ће се у равни сна појавити и неке историјске личности – Св. Симеон, Св. Сава и византијска царица Филипа. Иако све наведене личности имају фантастичку моћ транссветовног путовања, њихови ликови приказани су онако како их познаје званична историја, па је тако Св. Симеон приказан као брижан отац, саветодавац свога сина, неко ко брине о будућности православља, а Сава као брижан и пожртвован брат и чувар православља. Са друге стране, наративни свет сна тежи очувању историјске „истине“. Само деца рођена у ониричком свету имају моћ да се супротставе властелинима историје и њиховом креирању историјских истина. На овај начин „историја и фикција замењују места, историја постаје фикционална, а фикција постаје „права“ историја“ (Мекхејл 1996: 118). Однос историје и фикције приказан је као однос лика и одраза у огледалу.

5.7.1. Фантастика и приповедање

Постојање ониричке наративне равни/света, која у себи носи одређени фантастички потенцијал, али и преплитање двају наративних равни/светова, захтеваће коришћење другачијих наратолошких категорија као што су: промена тачке гледишта, искључивање аутора, постојање вишегласја, промењена логика писања односно читања.

5.7.2. Неодлучност лика / читаоца

По Тодоровљевој концепцији фантастике, она је одређена појмом неодлучности коју осећа само биће када се нађе пред наизглед натприродним догађајем. (Тодоров 1987: 29) Ова неодлучност односи се како на лика, тако и на читаоца, па ће Тодоров као први услов фантастичног навести читаочеву неодлучност. Црњансков роман *Дневник о Чарнојевићу*, као и проблем лика самог Чарнојевића, односа Рајића и Чарнојевића, те проблем главног јунака овог романа предмет су многих научних студија све до данашњих дана. Управо ова неодлучност читаоца која га нагони на константно размишљање и преиспитивање односа ових двају ликова односно подвојености лика (лик и његов алтер-его), говори да је први услов фантастичног задовољен.

Неодлучност се јавља и код самог Рајића када у његов онирички живот улази Чарнојевић. Неодлучност се јавља прво на нивоу онтолошке равни у којој се појављује Чарнојевић. Рајић почиње епизоду о Чарнојевићу изражавањем своје потребе да прича о једном човеку кога не може заборавити и који му је био више него брат. Сећа се да су се упознали једне ноћи 1. априла у Бечу. Пар страница касније, Рајић говори како жели да исприча један свој сан, сан у коме је једне вечери дошао он, кога више неће заборавити, који му је био више него брат, да би касније опет поменуо како је био жељан да заспи, како се целе ноћи сећа кроз сан, како

мисли да је заспао, али се тргне и види Чарнојевића, да би се епизода завршила Рајићевим буђењем. Сам Рајић је неодлучан и по питању његовог физичког изгледа, па и утврђивања његовог идентитета. Описивање његовог физичког изгледа, његових дугих и танких ногу, које не газе по земљи, већ „чинило се“ (Црњански 2004: 75) лебде над земљом. Семантика глагола „чинити се“ указује на неодлучност лица које говори. Из Рајићевог причања о њему добијамо контрадикторне информације - да је далматинска ждера и пробисвет, да је бивши морнарски часник који има везе са московским студентима, али и подучава децу енглеском и француском. Неодлучност се испољава и када му Чарнојевић говори о својим родитељима који, чинило би се Рајићу, толико личе на његове. У његовом замршеном причању препознаје сопствени живот, али све те сличности, повећаваће Рајићеву неодлучност, па ће често коментарисати да је „све то било јако чудно“. Рајићева неодлучност указаће нам да Чарнојевић још једна у низу фантастичних јединки које егзистирају у ониричком свету.

Традиционална улога читаоца као пасивног члана тријаде аутор-дело- - читалац у постмодернистичким романа доживљава свој преображај. У роману *Хазарски речник* од читаоца се захтева „привидно“⁵⁵ активна улога, на њему је да одабере начин читања романа, да роман склопи у целину и да дође до сопственог закључка о судбини Хазара. За читаоца се већ на самом почетку отвара неодлучност по питању одабира путање читања, а затим је неодлучан и по питању сигурности сопственог закључка, по питању истине до које је стигао читајући роман одабраном путањом. Неодлучност читаоца повећава постојање и две верзије овог романа – мушке и женске. О неодлучности читалаца можда најбоље говоре и огласи читалаца овог романа који траже власнице женских примерака романа ради разговора и размене примерака. Павић читаоца, као неког ко је досада имлицитно постојао, сада, увлачи у дискурс романа као некога ко је експлицитно присутан, као чиниоца од кога зависи сам дискурс и уводи га у лавиринт постмодерног романескног дискурса у коме сам може да бира пут изласка из тог лавиринта, али треба имати на уму да је у питању роман–лабиринт. Тако ће читалац који трага за истином о судбини Хазара

⁵⁵Привидно јер је у питању један од Павићевих трикова

у овоме роману остати у неодлучности, у вечитој потрази јер „Истина је само трик“ за аутора овог романа, али и гесло којим је писан овај роман.

Узрок нестанка Хазара са историјске сцене Павић доводи у везу са неодлучношћу хазарског кагана. Сам каган неодлучан је по питању хазарских тумачења значења овог сна, те се за помоћ обраћа ученим људима других религија организујући читаву полемику око тумачења овог сна. Резултат хазарске полемике остаје нам непознат, односно, свака религија сматра да се каган, након почетне неодлучности, одлучио баш за њихову религију. Неодлучност кагана не само по питању сна, већ и по питању вођења сопствене државе, метафорички приказане кроз хазарску полемику, довела је до губљења националног идентитета, али и до нестанка са историјске сцене.

Петровићев роман *Опсада цркве Св. Спаса* открива читаоцу једну другачију страну историје, разоткрива начине писања званичне историје као резултат контроле света тајног друштва – властелина историје, нуди једну апокрифну верзију српске историје, те ће се неодлучност читаоца јавити као резултат двојаког неповерења – неповерења према званичној историји, али и неповерења према изнетој апокрифној историји која обилује фантастичним елементима.

5.7.3. Фантастика и „логика“ писања / читања

Поетичка начела авангарде одразиће се и на саму „логику“ писања, те се деконструишу појмови линеарности, каузалности, жанровске одређености, долази до нарушавања ортографских правила. Логика писања *Дневника о Чарнојевићу* подсећа на логику сна – фрагментарна је, нелинеарна, акаузална, специфичних просторно-временских одредница. Нарушава се модел писања дневника јер овде и није реч о класичном дневнику, већ о ониричком дневнику. Логика писања кореспондира са логиком сна, тако да се суматраистичко повезивање досад непосматраних веза може

довести у вези са манифестним садржајима сна који у себи крију неку дубљу везу, неко значење, поруку свесном делу човекове психе.

Јовица Аћин у својој студији „Паукова политика“ за модерно писање, за субверзивни симулакрум, каже да устаје против свог Оца, против самог логоса и логике смисла. „Павићева идеја књижевности дозвољава да наслутимо да и она у писму, у пракси писања, види пукотину у којој треба радити против `књижевности`“ (Аћин 1978: 258). Писање, исто као и сан, за Павића није шифра која мора имати једно значење, већ гради читав лавиринт значења. Он жели да таквим начином писања, од књижевности као нереверзибилне уметности начини реверзибилну, да се књижевном делу може прићи са различитих страна и да се сагледа из различитих перспектива. И не само то, овај роман у XX веку има два пола – мушки и женски, да би се на почетку XXI штампало као двополна врста, као андрогин тако што је мушка верзија, одломак о хазарском дрвету, дата на увид у предговору романа, а женска верзија је она која следи након предговора. Разлика између две верзије овог романа, по речима самог аутора, лежи у једном одломку последњег писма др Шулиц у овом роману у коме су дате два различита начина размишљања. Павић ће рећи да је у питању разлика у доживљавању света:

„Мушкарац свет доживљава ван себе, у свемиру, а жена га носи у себи“
(Павић 2012: 15)

„То је слика распада времена, које се поделило на колективно мушко и индивидуално женско време“ (Павић 2012: 15).

Мушка верзија доживљавања света пореди се са хазарским дрветом⁵⁶ које што више расте ка небу, тим дубље понире корењем ка паклу. У женској верзији остварује се додир палца др Дороте и др Муавије, додир њихових прошлости и будућности. У тренутку, када почиње читати текст, губи мисао штива и урања у

„магновења одсутности и самозаборава са сваким прочитаним ... ретком протекли су векови“ (Павић 2012: 250),

⁵⁶ У опису хазарског дрвета препознајемо архетипску слику космичког дрвета.

а читалац који се враћа са ове пучине осећања није више исти. У читавој овој подели на колективно и индивидуално време, на различите начине доживљавања света уочава се сличност са несвесним – колективним и индивидуалним, те и начин писања романа као ониричког речника мора у себи садржати нешто од „логику“ сна. Прича о хазарском дрвету метафора је човекове психе која је подељена на свесно које тежи логосу и несвесно које тежи нагонима, али и метафора човековог индивидуалног развоја јер његово духовно развијање подразумева и рад на сопственом несвесном, на сновима као изразу несвесног. Прича из женске верзије романа метафорички указује на процес индивидуалног сазревања и мењања у процесу отискивања ка пучини несвесног.

Сам начин писања, који одговара реверзибилним уметностима, понудиће и нове могућности читања романа. Неке од њих је сам аутор понудио у напоменама у оквиру овог романа, па се тако овај роман може читати: слева удесно или обратно, три књиге се могу читати редом који читалац одабере, дијагонално по тројкама (по три исте одреднице, три личности везане истом улогом у историјату хазарског питања). Приликом читања може се залутати у лавиринту овог романа као што је Масуди залутао у туђим сновима. Павићева напомена је да, уколико читалац залута, да крене од средине и крчи своју стазу кроз овај роман пратећи његове ознаке. Логика читања, као и логика писања, овог романа прати „логику“ сна, који се може читати и тумачити на различите начине, али сваки почетак „читања“ значења сна је улазак у лавиринт несвесног у коме се лако може залутати.

Петровићев роман *Опсада цркве Св. Спаса* састављен је од девет књига која носе имена анђела онако како су хијерархијски распоређени у православљу. Чинови и редови анђеоски представљају пут којим налози, знање и светлост иду од Оца небеског ка Његовој деци, те би пут писања / читања овог романа био пут сазнања, али и деконструисања Истине, Историје и Логоса. Логика писања огледа се у односу властелина историје који контролишу писање историјских докумената и малених дијака који бивају протерани на маргине приче и са своје позиције покушавају да уреде записе властелина историје. Властелинима историје једино су кадри да се својим причама супротставе деца рођена у ониричком свету, као плод

ониричких трудноћа. Приче које своје порекло воде из ониричког света једине су које могу довести до пута сазнања историјске истине. „Једино прича може учинити оно што је био задатак историје: успоставити везу између одвојених догађаја и повезати их са садашњошћу“. (Владушић 1998: 82)

5.7.4. Фантастика и „искључивање“ аутора

Цветан Тодоров при анализи структуралних својстава фантастичног приповедања говори о проблему приповедача. Док реч ликова може бити истинита или лажна, провери истинитости измиче само реч приповедача. „Представљени приповедач одговара фантастичном јер омогућава поистовећивање читаоца са ликовима“. (Тодоров 1987: 90) Говор овог приповедача двосмислен је јер може потицати и од лика, и од приповедача. Тодоров истиче да лик може лагати, а приповедач не би смео. Проблем је у случају приповедача- лика јер његов говор не подлеже провери истинитости, али он као лик може лагати. Међутим, модерна фантастика као свој предмет има човека који бива виђен као фантастичко биће. Доба модерне фантастике, Викоово доба људи, захтева безличног, анонимног аутора. Схватање књижевности као једне врсте симулакрума доводи до „искључивања“ аутора.

У самом роману *Дневник о Чарнојевићу*, као роману о Чарнојевићу и Рајићу, односно о удвојеном лику, ониричко-фантастичким ликовима/лику, глас аутора је искључен. Међутим, од тренутка када се Чарнојевић представља као суматраиста, како је Црњански себе називао, почињемо у његовој филозофији живота препознавати глас самог аутора. У наративном свету овог романа, глас аутора као такав не постоји, али аутор проговара кроз лик Чарнојевића. Упоредивши биографију Црњанског са подацима које налазимо у овом роману, схватамо да је и Рајићег глас имплицитни глас аутора, па овај роман добија и аутобиографску нијансу.

За разлику од овог романа, у *Хазарском речнику* аутор је присутан само у парергону дела, у напоменама уз друго реконструисано и допуњено издање „Хазарског речника“. Он нам саопштава историјат „Хазарског речника“, склоп речника и начин коришћења истога, али и даје превод са латинског сачуваних одломака из предговора уништеном издању из 1691.године. Међутим, иако је искључен као аутор, Павић је имплицитно присутан као један од ликова овог романа и то као лик писца, односно, састављача овог речника. Следећи начело понављања, трећи у вертикали аутора речника, након принцезе Атех и Мокадасе ал Сафера, Даубманиуса, стоји и лик Павића.

У роману *Опсада цркве Св. Спаса* аутор је сведен на приповедачке коментаре и запажања. У духу ликова из овог романа, малених дијака, обичних људи преданих говору, посвећених писању, кроз своје романе покушава да доправи и уреди рубне приче историје.

5.7.5. Фантастика и фокализација

Роман *Дневник о Чарнојевићу* иако нарушава традиционални образац писања дневника, задржава једну његову одлику, а то је хомодијегетички приповедач и приповедање у 1.лицу. Приповедач у 1.лицу своју причу може представити са становишта унутрашње и спољашње фокализације, по Едминстону. Свет јаве обележен је спољашњом фокализацијом, која је фиксна. Рајић гледа на догађаје и ликове из свог садашњег становишта, „као посматрач у свом овде и сада, изван приче коју прича“ (Едминстон 1995: 98). Свој дневник започиње следећим реченицама датим у презенту.

„Јесен, и живот без смисла“, „Вучем се по кафанама. Седнем до прозора, и загледам се у маглу и у румена, мокра, жута дрвета.“ (Црњански 2004: 5)

Он често као да је изван приче коју прича, као да је изван онога што је предмет његовог причања, па ће тако рећи:

„А затвор, и вежбе и касарна смрадна, вашљива и црна, тако ме мало дира“
(Црњански 2004: 5).

Рајићев свет јаве сачињен је као приповедачки мозаик дат из различитих временских перспектива самог приповедача – из перспективе младића, војника, рањеног војника и човека који се вратио из рата. Наративна раван јаве одређена је односом ја: ми, односом Рајића и свих војника. Његово приповедно „ја“ понекад прелази у „ми“ говорећи тако у име свим војника, страдалника, рањених.

Епизода сна о Чарнојевићу дата је као уметнута прича. Прелазак са наративне равни јаве на раван сна прати и прелазак на унутрашњу фокализацију. Ова уметнута прича дата је у облику двоструког сна, као прича у причи, а унутрашња фокализација је променљива, па се са Рајићеве прелази на Чарнојевићеву тачку гледишта, да би до краја ове уметнуте приче дошло до поистовећивања ове две тачке гледишта. Све ово ће довести до проблематизовања односа приповедача и лика. Прелазак са дијагетичког на метадијагетички ниво ове уметнуте приче, као и процес индивидуације који је приказан на овом дијагетичком нивоу прати и приповедачево уочавање сличности са самим ликом, а затим и њихово међусобно удвајање. Долази до промена односа из ја: ми у ја: он, па самим тим и промена начина приповедања, приповеда се у 1. и 3. лицу, али се притом не мења наративни ниво. Приповедач фокус се ставља на своје доживљавајуће „ја“, ограничен је на своје властите мисли, али и на садржаје сна. Приповедање о Чарнојевићевом животу праћено је повременом употребом модалних израза (чинило ми се, учинило се) које ће указивати на приповедачево преиспитивање њихове међусобне сличности. Чарнојевићев говор биће дат у 1. лицу неколико пута у току романа, и то, када се упознају и он поздравља све речима:

„Полинезија, господо“ (Црњански 2004: 75), „ви личите на мене, да нисте и ви на путу, позајмите ми молим вас“ (Црњански 2004: 76), „Ја сам сумтраиста“ (Црњански 2004: 75)

Такође, и када Чарнојевић говори о свом оцу Егону, који подсећа Рајића на свог оца. Управним говором Рајић жели истаћи семантичке битне сегменте Чарнојевићевог говора, али и тиме постићи већу приповедну уверљивост. Наиме, приповедач не сме

лагати, али јунак у делу може, па ће фантастичку компоненту свога сна, односно, приче о Чарнојевићу, дати кроз управни говор самог лика.

Већ смо поменули да аутор *Хазарског речника* ишчезава након уводних напомена и да роман гради по принципу речника где ће свака одредница представљати један фрагмент приче о Хазарима. Фокализације се на примеру овог романа не би могла везати за неки одређени лик. Ако бисмо појам фокализације дефинисали попут Женета као „селекцију наративне информације“, онда се фокализација у овом роману врши кроз хришћанске, јеврејске и исламске изворе. Ала Татаренко сматра да је главни јунак Павићевог дела управо *Lexicon Cosri*⁵⁷, те да „његову фабулу чини потрага за истином о његовој структури и поетици“ (Татаренко 2013: 184). Павићев роман постаје мимезис састављања/ писања романа-речника. Одсуство референта даје слободу аутору „друге књиге“. „Аутор-коментатор, у ствари, јесте свезнајући аутор-демијург, који се крије иза маске „садашњег писца“ (приређивача и издавача).“ (Татаренко 2013: 185) Међутим, питање је колико класичне наратолошке теорије могу одговорити на велике наратолошке изазове и бескрајне игре које пред њих ставља постмодерна књижевност. Крајем XX века епистемиолошки искорак са једног наративног модела у други, из линеарног у нелинеарни, са Њутновској модела на Ајнштајновски модел, доводи до појаве посткласичне наратологије која ће моћи одговорити изазовима постмодерне књижевности. Наиме, у питању је књижевност која напушта логоцентризам, линеарност, хронолигију, градећи од књижевности *ARS COMBINATORIE*, те свој наратив гради комбиновањем различитих тачака гледишта, различитих и често супротстављених историјских докумената, комбиновањем историјских извора и легенди и предања, логиком не рачуна, већ огледала, понављањем истих ликова у различитим историјским изворима, али и временским равнима романа, стварајући тако једну врсту вишегласја.

⁵⁷Ово је назив за речник који следи након ауторових „Претходних напомена“

Доминик Орт преиспитује Женетов модел и ставове о перспективи, тачки гледишта и фокализацији. Он уводи и појам полифокализације⁵⁸ и говори о формама полифокализације. Иако се истраживање односило на филм, појам полифокализације можемо сматрати универзалном наратолошком категоријом. У *Хазарском речнику* уочавамо релативизујућу форму полифокализације у којој су приповедања противречна, али је нејасно које је право. (пр. Милутиновић 2014: 365)

У роману *Опсада цркве Св. Спаса* јавља се хетеродијегетичко приповедање по Женетовој подели, односно, јавља се персонална приповедачка ситуација по Штанцловој подели типова наратора. Наратор је релативно неприметан. Он почиње своје приповедање у манастиру Жичи у време Васкрса, а завршава га опсадом манастира и речима:

„Од свега није више ништа остало, ни да се приповеда“ (Петровић 2004: 305).

Наратор се лако пребацује кроз наративне светове сна и јаве, кроз различите временске равни, користи се другим књижевним жанровима, новинским чланцима, без већих наративних припрема и металептичких сугестија. „Скоковитом и расцепканом причом доминира сценски приказ, те се стиче утисак илузије непосредности.“ (Алексић 2013: 199) Наратор често у роману даје коментаре, као и есејистичка запажања о историјско-наративним односима, митолошким законитостима, манифестујући овим ауторефернцијалним искакањима из приповедне равни постмодерни прозни дискурс. Писањем постмодерног романа, ониричко-историјског, деконструише званичну верзију историје, деконструише појмове целине, логоса, истине свега што је у основи западне метафизике, по чему ће овај наратор умногоме подсетити читаоца на лик маленог дијака свесног значења сваке речи који уређује и преправља рубове прича властелина историје, али који је

⁵⁸Наводи три типа полифокализације у синеастичком приповедању, који се може применити и на књижевност, а то су: коригујућа форма (различита приповедања која противрече, при чему коригују једно друго), релативизујућој (приповедања су противречна, али је нејасно које је право), и допуњујућој форми (свака следећа фаза приповедања представља нову перспективу искуства). (Пр. Милутиновић 2014: 363)

(file:///D:/My%20Documents/Downloads/YYYYY_YYYYYYYYYYYY_1.pdf)

кадар да се са своје позиције маргине супротстави „владавини“ властелина историје попут ониричких приповедача.

5.7.6. Време : памћење : приповедање

Преплитање ониричког и хронолошког времена, као и преимућство ониричког времена схваћеног као непрекинуто трајање, као мноштвеност у коме постоји бесконачност актуелних токова одразило се и на приповедање у овом роману, напушта се традиционални логоцентризам, миметичност, ствара се полифона прозна структура, па је и приповедање нелинеарно, фрагментаристичко, садржи неколико наративних токова тј. временских равни романа – хазарске, барокне и двадесетовековне равни. Међутим, такво приповедање повлачи за собом и нов(е) начин(е) читања Хазарског речника. Наиме, роман се не мора читати линеарно, од почетка до краја, јер ониричко време не познаје линеарност, па се тако роман може читати по истим одредницама, може се читати од средине, или од краја, по жељи читаоца. Читање тако постаје једна лудичка игра, ARS COMBINATORIA, „језичкоуметничка делатност заснована на бескрајним могућностима нових и необичних варијација најразноврснијих елемената“ (Дамјанов, 2012: 126) као што је ониричко време имплицира постојање бесконачно много актуелних токова. Приликом једне од обнова манастира Жиче од стране игумана Јевстатија Другог

„пронашли су уломке видика жичких прозора који су се полагао, према времену стали сабирати у изломљено приповедање“ (Петровић, 2004: 260).

Изломљени видици жичких прозора онемогућиће српском народу сагледавање прошлости, садашњости и двају будућности. Замагљивање одредница хронолошког времена, довешће до преимућства ониричког времена које ће омогућити фрагментарност романа, нелинеарну структуру, постојање неколико временских равни романа, прелазак ликова из једног у други свет, али и замагљивање границе

реално : фантастично, те ће реални историјски догађаји бити представљени у фантастичном кључу, творећи једну апокрифну (ониричку) историју Србије.

5.8. 1. Онирички свет као утопија

Родоначелник утопије, Томас Мор именовao је утопију као „идеални и фантастични простор“ (Поповић 2007: 766). Етиологија самог појма везује се за феномен сна. Првобитна Утопија је град који је основао Утоп одвајајући од земље полуострво Абракса да би ту основао сопствени град. Овај гест је био „само симбол спавања, који одваја сан од будног стања“ (Сервије 2005: 283). Исти аутор наводи и да је утопија често сањарење настало из сна. Време у утопији има исте карактеристике као ониричко време – ахроно је, неизвесно као и простор, замрзнуто у вечној садашњости(Сервије 2005: 284). Она је смештена у својеврсну паралелну стварност, постоји истовремено са ауторовом стварном државом, једино што је скривена од обичних смртника (Ђерговић – Јоксимовић 2009: 14), а када говоримо о ониричким утопијама онда сан постаје једна врста паралелне „стварности“. Утопија је увек изолована, тешко доступна, смештена на неком удаљеном острву или у некој врсти архетипског града, њени становници су срећни и безбрижни. Острво симболизује исконско духовно средиште, одраз неба на земљи, окружено је морем хаоса и стихије. Утопија је одређена и метафором путовања.

5.8.2. Суматра као утопија

У роману *Дневник о Чарнојевићу* као опонент Рајићевом нихилистичком, апсурдном виђењу света и живота дато је Чарнојевићево ониричко путовање-потрага за утопијом. Често је утопија приказана као производ сањарења и сна. Сан и путовање су у равни симбола синоними, а симболизују смрт и преображај, те се

потреба за утопијом везује за историјске тренутке пропадања једне цивилизације и „дубоког осећања појединца да се нашао бачен у живот без стварне нужности“ (Сервије 2005: 276). Иако Рајић у свету јаве не говори о трагању, нити о могућности постојања утопије, он за њоме несвесно трага у своме сну. Чарнојевићево ониричко трагање и путовање до Суматре као острва-утопије представља компензацију за сву ратну суровост и страхоте које је Рајић проживео у свету јаве. Утопија у овом роману везана је за топос Суматре, па ће се и сам Чарнојевић у једном тренутку представити као Суматраиста. Треба истаћи да се појам Суматра у овом случају не односи искључиво на острво Суматру, већ сублимира у себи много шири потенцијал. Нортоп Фрај указује да се од краја XIX века појам утопије ретко везује за изоловано место, она се не ограничава само на један град или острво, већ постаје „светска држава“ (Фрај 1985: 23). Чарнојевићева Суматра није само острво, она обухвата огроман географски простор, одређена је географским одредницама острва Суматре, Полинезије, планинским врховима и морима. Симболика ових просторних одредница већ је помињана у поглављу о простору ониричког света. Међутим, када говоримо о Суматри, њено пространство доводи у везу различите и удаљене географске одреднице, али њене одреднице надрастају реалан простор и прелазе у простор фантастичног. Суматра прераста у симбол, симбол мира и слободе насупрот света јаве у коме влада лудило рата.

На Суматри важе другачији закони каузалности, па је све међусобно повезано везама, које досад нису посматране као такве. Исто важи и за суматраистичко схватање поштења, морала, јер нечије поштење може имати утицаја на Полинезију кроз зрак, а нечији осмех ће осетити неко на Суматри. Исходи историјских догађаја у свету зависе од његовог осмеха који ће имати утицаја на устанак у Мексику, ситуацију у Русији и побуну радника у Америци. Једина вера у коју верује становник ове утопије је суматраизам. Читав његов живот је само ради једне румене биљке на Суматри.

Топос путовања једна је од одлика утопије, па ће Чарнојевић бити често на путу, најчешће на броду. Овим топосом почиње и збирка песама *Лирика Итаке* алузијом на Одисеја и његово путовање на родну Итаку по завршетку Тројанског

рата, али се помиње и у *Објашњењу Суматре* које у себи садржи и причу о повратку младаића, ратника своме дому. Међутим, овај топос на симболичкој равни представља и преображај, преображај несвесних садржаја психе и њихово освешћивање кроз процес индивидуације, па ће након сна о Чарнојевићу и Рајић почети да размишља у свету јаве о Суматри као утопијској земљи. Он ће желети да оде:

„далеко некуд на „Новију Земљу“, тамо, где је лед зелен а вода плава под ледом, снег румен. Ах тамо бих од силних боја занесен загледао се и заборавио све“ (Црњански 2004: 96).

Рајићеву „Новију Земљу“ и Суматру повезују следећи конституенти - даљине, воде, румене боје и повезаност са морем. Црњанскову идеју о Суматри, о Новој Земљи, која је започета у *Дневнику о Чарнојевићу*, налазимо и у његовим каснијим романима, у *Сеобама*, у *Другој књизи Сеоба* и *Код Хиперборејца* што нам указује да је трагање за утопијом био константан мотив у Црњанском стваралаштву.

Утопија не представља само слику идеалног места, света, већ се често кроз слику утопијског друштва износи оштра критика владајуће идеологије и незадовољство светом у коме живи аутор утопије. Кроз лик становника ове утопије, кроз лик Чарнојевића проговара сам Црњански износећи своје поетско-политичке ставове, своје незадовољство према поезији заснованој на строгим поетичким начелима, према тадашњој књижевној критици и вредностима које пропагирају, износећи сву трагику искуства Првог светског рата.

5.8.3. Хазарски речник као утопија

Поменули смо већ да сам Павићев роман као покушај реконструкције првобитног „Хазарског речника“ представља меморију хазарске културе. Међутим, сам роман постаје у овом случају роман-држава Хазара. У свом есеју *Роман као држава*, Павић каже:

„Роман је једна велика или једна мала држава. Има своје законе, своје становнике, свој новац који понекад вреди изнад земље, а понекад не. Роман има своје обале и границе, свој рат и свој мир, своје време, које није усклађено са гриничким временом. Он има своју климу, своју надморску висину, своје депресије... и своје суседе. Он има своју економију, добру или лошу, он може да исхрани или не своје поданике. Роман као и све државе има свој језик који инострани свет ван његових граница може или не може разумети. Роман има свог незаног јунака, своје гладне и сите године, своје неплодне крајеве и своје житнице. Држава пропада ако у њој добро живе они који је руше, а лоше они који је одржавају. Тако и с романом. Роман има своју дипломатију, свој извоз и свој увоз. Ако му се на граници нагомилају стране визе које мора да вади чим хоће да врдне из земље, неће далеко стићи“. (Павић 2005: 15)

Тако Павић пишући *Хазарски речник* гради утопијску роман-државу на чијим ће страницама Хазари наћи свој азил. Хазари нестају са историјске сцене после хазарске полемике примивши неку од три вере, променивши свој верски идентитет, што ће их водити ка губитку националног идентитета. Национализам како Едвард Саид каже је потврда припадања једном месту, људима, наслеђу, потврда дома; губљење националног идентитета води ка ономе што се десило Хазарима. Павић гради текст, као наратив, као кућу која ће бити егзил за Хазаре. Можемо се запитати зашто је баш одабрао појам речника. Утопија је најчешће смештена на удаљеном острву или утврђеном граду. Град има симболику „одсјаја вечитог реда“ (Мамфорд 1985: 13), а форма речника је научна форма строго одређених правила, те би она као таква највише одговарала овој утопијској држави. Такође, оваквим избором форме Павић покушава реконструисати некадашњи хазарски речник, свету књигу Хазара. Хазари су сматрали да ће писањем речника реконструисати тело Адама, који представља биће хазарског народа. Хазари, иако су нестали са историјске сцене, чувају свој идентитет у ониричком свету. У сновима сачувано је по једно од слова небеске азбуке, односно по делић тела, који, када се сакупе у речник, чине Адамово тело. Хазари кроз своју небеску азбуку, кроз снове чувају свој национални идентитет. Адорно каже да језик не може бити дом, он природно тежи да негде станује, те овај роман постаје место становања Хазара. Роман не може бити њихов

дом, али зато Павић гради текст као њихову нову кућу, као место њиховог егзила. Онирички свет Павићевог романа-државе постаје утопија.

5.8.4. Утопијске црте ониричког света Петровићевог романа

Онирички свет Петровићевог романа не представља утопију иако у њему препознајемо неке утопијске црте. Он ће бити утопијски простор за поједине ликове попут царице Филипе и соколара Љубена, који ће у овом свету пронаћи праву љубав и у који ће се склонити бежећи од ужаса историје од „рашчовечене повести“ (Петровић 2004: 43), од зачињања смрти издајства и бола; за тројицу дијака који ће у Богдановим сновима наћи свој егзил и градити један утопијски, онирички микрокосмос, а за дечака Богдана биће то свет у коме се родио и провео детињство.

Онирички утопијски свет овог романа није омеђен географским одредницама, то је недогледан простор, измештен из физичког света у свет сна, као један паралелни фантастични свет. Ова утопија је ахрона, те укидајући хронолошко време тежи вечитости, односно, времену као понављању, као вечитој садашњости. За ову утопију карактеристична је и метафора путовања, али у овом случају у питању је транссветовно путовање. Становници ониричке утопије беже из јаве у свет снова, у један паралелан свет. Приликом преласка граница двају светова ликови овог романа задржавају свој идентитет, као и знања која су стекли у ониричком свету.

Ова ониричка утопија је простор слободе, уточиште од суровости света јаве и од терора историје. Само јединке рођене у ониричкој утопију могу се својим писањем супротставити владавини властелина историје. Утопија и историја међусобно су супротстављене и искључиве. Улазак у утопију подразумева искључивање из текућих историјских токова, те ће византијска царица Филипа напустити Никеју и породити се у ониричком свету.

Међутим, простор сна постаје и место издаја, прогона, шпијунажа и убистава. Центри моћи, оличени у ликовима трговаца временом, шпијуна, властелина

историје, шире своје мреже и на простор снова. Жељни апсолутне контроле и владавине како људским судбинама, тако и контролом историје, могућности сазнавања истине, своје прогоне настављају у сновима не остављајући више ниједан простор апсолутно слободним.

6. ЗАКЉУЧАК

**Епифанија или Буђење из сна званог „Поетика српске књижевности
XX века“**

Након анализе одређених елемената поетике снова у српској књижевности XX века, неопходно је направити синтезу како бисмо дошли до одређених закључака којима ће се дати основне одлике поетика снова, које смо проучавали на примерима следећих романа Милоша Црњанског *Дневник о Чарнојевићу*, Милорада Павића *Хазарски речник* и Горана Петровића *Опсада цркве Св. Спаса*. У наративу сва три романа снови заузимају значајно место творећи генеративну матрицу снова која може самостално функционисати унутар дела што указује да у овим романима постоји још један сегмент поетског текста кога би требало проучити. У овом раду поред анализирања основних одлика, начела и правила поетике снова, бавили смо се и односом сна и јаве, који у овим романима творе посебне наративне равни и ентитете, њиховим местима улома, преплитања и међусобних утицаја.

У оквиру уводног дела дефинисали смо појединачно појмове поетике и сна, а затим и хоризонте проучавања која нам нуди поетика снова. Проучавајући појам саме поетике дошло се до закључка да су промене у свету, у схватању књижевности довеле су до промена и у самом схватању појма поетике. У XX веку се преиспитују постојећа мерила и ауторитети и у самој поезици. Улогу поетике почетком XX века преузимају манифести и књижевни програми са циљем да афирмишу сопствене књижевне концепције, које привилегују субјективно у односу на традицију, девијацији дају предности у односу на норму, а оригиналност је испред конвенције. (пр. Сегре 2000: 80) Насупрот биографизму, иманентној поезици (поезици песника, интерпретацији дела), поетика се од средине прошлог века, уз наглашавање књижевносоциолошког аспекта, као поетика рецепције и деловања више окреће читаоцу, његовим претпоставкама, деловањима, па тако добија поново изразито дидактичко обележје. (пр. Вебер 2000: 150) Подручје поетике постаје интердисциплинарно, па се јављају поетике психологије, социологије. Постмодерна такође доноси заокрет у самом поимању поетике. Наиме, поетика се сели у само приповедање прозног текста, односно он постаје аутореференцијалан. Одлике поетике постмодерне које уочавамо у нашој књижевности су: „приповедање поетике, метафикционалност, стално самоиспитивање књижевног дискурса, сумња у контингенцију стварних догађаја, иронијско преокретање историјских поступака,

примат фикционалног над стварним, парадокс књижевне репрезентације“ (Јерков 1992: 38).

Током XX века кодирање сна у књижевности се мења. Томе су допринела научна открића, друштвене и поетичке промене током века. Психолошка открића несвесног, индивидуалног и колективног, научно тумачење сна, развијање психоаналитичког метода, као и психолошке студије Фројда, Јунга, Сондија, касније и Лакана, довешће појам сна у жижу интересовања научне, али и књижевне јавности.

Сан се у књижевном делу се осамостаљује , постоји као посебна наративна раван/ентитет која самостално функционише у оквиру дела, која има своје одлике, своју наративну структуру, па онда можемо говорити и о поетици снова, о начелима, нормама, поетским правилима овога света. Међутим, сан је само једна раван/ентитет унутар књижевног дела, па треба испитати и улогу коју сан има унутар поетике датог писца, књижевног жанра, књижевног правца.

Снови као и књижевна дела представљају израз слике света и друштва у коме живимо. Јунг ће упоредити душу појединца са сликом те епохе, а ми ћемо на основу проучене поетике снова покушати да опишемо ту слику епохе, слику света. Слика света, коју смо добили, током читавог XX века је слика деконструисаног, нелинеарног, фрагментаристичког света, света деконструисаних, удвојених идентитета, то је слика која је разбијена, расута, то је слика располућеног идентитета. Она константно жели објединити свесно и несвесно, жели их уцеловити, али и даље само симулира целину јер целина као таква више није могућа . Таква слика света може се упоредити са сликом разбијених окана видика манастира Жиче. И када се поново открију и сакупе, они дају само мозак изломљених комадића видика. Оваквој слици света кореспондира и структура романа-лескикона, који у себи инкорпорира расуте одреднице хазарске историје. Форма речника истовремено је и тежња за целином, али и тежња за свеобухватним знањем, за Логосом, за Истином.

Авангардисти, незадовољни друштвеном ситуацијом у Европи након Првог светског рата, рушилачки настројени према дотадашњој поетици и књижевности,

према традицији, у сну као једној врсти новума, али истовремено и нечег што сеже у древна времена, допире до митолошких прича, проналазе једну вишу стварност, „надстварност“ којом ће моћи да се супротставе стварности, свету јаве, али и традицији и дотадашњој поезици. Помоћу медијума сна продире се у несвесне садржаје људске, али ће он омогућити и космички „лет“ , као и другачије виђење света кроз односе космичких (не)повезаности. Сан доводи до дисперзивности граница ониричког и света јаве, те се садржаји ова два света међусобно преливају и прожимају јер су равноправни конституенти човекове психе и свесно и несвесно. Све ово ће утицати и на (не)постојање граница идентитета Петра Рајића и Чарнојевића, односно на њихово „удвајање“. Користећи се техником двоструког сна границе сна и јаве унутар наративне равни сна постају до те мере порозне да Рајић некада неће знати да ли је будан или сања, да ли је то он сам или Чарнојевић, који му је више него брат, све до тренутка када долази до њиховог удвајања. Њихово идентификовање огледа се и у поистовећивању фигура њихових очева и мајки, да би у једном тренутку Рајић „као у неком огледалу видео над мојом главом сам своје лице“ (Црњански 2004: 81). Рајић се идентификује са Чарнојевићем, односно, долази до удвајања, обједињавања ликова кроз процес индивидуације. Рајић се буди из својих кошмарних снова, потресен њима читавим својим бићем, са жељом да пише о свом двојнику, о човеку који му је и више од брата, али се буди као један „нов“ човек. Збуњен њему нејасним садржајима својих снова, рањени војник ће лудило својих снова упоредити са лудилом рата.

Рајићева потреба за бежањем у свет сна, потреба идентификације са Чарнојевићем била је неопходна јер је суматраистички свет снова и космичке повезаности, окренутости ка небу, јаблановима, шумама, далеким морима била потреба несвесних садржаја да компензују страхоте рата, смрт, болнице, болест које су биле свесни Рајићеви садржаји.

Удвајање идентитета које је започето почетком века у *Дневнику о Чарнојевићу* наставља се и у *Хазарском речнику* и *Опсади цркве Св. Спаса*. Код Павића сретемо ликове парова сневача чији идентитет је удвостручен, једне особине имају на јави, а друге у сну. Разлог лежи у томе што у сопственом ониричком свету живе јаву лика

са којим су пар и у сну преузимају његов идентитет. Поред њих сретћемо и галерију демонских ликова, али и ловаца на снове који свој идентитет црпе из ониричког света. Кроз сан они остварују своју егзистенцију.

У ова два постмодерна романа можемо наћи и епизоде у којима је дата садржина снова појединих ликова. Тумачећи њихове снове служећи се Јунговом методом тумачења дошли смо до значења не само сна, до тога шта он поручује сневачу или његовом колективу, већ и до психолошких карактеристика самог лика. Посебну пажњу смо придали тумачењу кагановог сна који ће бити важан за анализу лика самог кагана, за судбину читавог хазарског народа, али и као својеврсни иницијатора заплета овог романа.

Сан задржава своју традиционалну улогу у карактеризацији ликова, али можемо закључити да у српској књижевности XX века долази до постепеног смањивања ове улоге сна јер се у књижевним делима све више проблематизује питање идентитета. У роману *Опсада цркве Св. Спаса* анализираће се снови Немањића, Саве и Стефана, царице Филипе и кнеза Шишмана. Кроз снове Немањића уочава се њихова окренутост православљу и бризи за своје отацтво. На основу снова браће Немањића можемо анализирати и лик монаха Симеона који је представљен као брижан отац, брижан монах и саветодавац. Сан Стефана Првовенчаног биће медијум кроз који ће деловати натприродне силе које ће утицати на политичке и историјске токове српске државе. За разлику од снова Немањића као контраст имамо Шишманов „празан“ сан који указује на преовладавање деструктивних снага несвесног над свесним, као и на осиромашење духовно. За разлику од снова Немањића и Шишмана, чије сањање се одиграва у наративном свету јаве, снови царице Филипе, соколара Љубена и тројице дијака везују се за наративни свет сна јер ови ликови поседују могућност транссветовног путовања.

Идентитети скоро свих јунака ових романа су удвојени, удвостручени, било да је у питању унутрашње удвајање свесних и несвесних саджаја, односно, идентитета Рајића и Чарнојевића, било да је у питању „спољашње“, односно, да лик не може конституисати свој идентитет без идентитета другог лика. Сопство не може

изразити себе, неопходан је Други, други идентитет, или сан као другост јаве. У *Хазарском речнику* сретћемо ликове парова сневача који свој идентитет на јави конституишу кроз сан другог лика. Такође, неке личности свој идентитет конституишу тек кроз/у медијум/у сна, нпр. ловци снова, тројица дијака. Удвајање идентитета дешава се и на плану различитих временских равни романа, па ће се појавити могућност реинкарнације ликова. Ови ликови, супротно од симулакрумске логике, мењају свој изглед, задржавајући само по неку специфичност, али не мењају оно суштинско у њиховом идентитету, било да је у питању оно демонско, или потрага за истином, или национални идентитет.

Деконструисана и расута слика света XX века захтевала је и нове структуралне и наративне технике, па ће структуре ових романа бити фрагментарне, нелинеарне, испресеци различитим временским равнима које се међусобно прожимају и преплићу, жанровски мешовите (лирски роман, роман-лексикон, постмодерна апокрифна историја).

Постепено конституисање ониричког света, почетком века још везаним танким нитима са светом јаве, да би са доласком постмодерне и деконструисања логоцентричне структуре, дошло и до потпуног одвајања ониричког света и претварања у посебну онтолошку раван. Осамостаљивање овог света довешће до стварања двоструког света књижевног дела, а промене ће се одразити и на спољашњу и унутрашњу структуру романа.

Суматраистички принцип схватања света, али и суматраистички принцип повезивања, стварања досад непосматраних веза сна и јаве, прошлости, садашњости и будућности довели су до стварања фрагментаристичке, нелинеарне структуре овог лирског романа.

Док је у авангарди тек наглашена дисперзивност, порозност граница света јаве и сна, у постмодерним романима долази до потпуног одвајања сна од јаве, те он постаје посебан наративни свет који егзистира паралелно са светом јаве, који се укршта, прожима са њим, који га подрива и истура у први план „пукотине“ овог света. Двојност романескних светова довешће до могућности преласка ликова из

једног у други свет или егзистенцију искључиво у ониричком свету. Они успостављају вертикале којима се три временске равни доводе у семантичку везу. Демонске личности сретемо и у Петровићевом роману, у коме ће имати исту улогу у структури романа и појављиваће се као демонске силе увек у догађајима битним за хазарско питање или за судбину српског народа и православља.

Роман *Хазарски речник* је речник података, догађаја, снова везаних за судбину Хазара. Сам роман „покушај“ је да се од расутих историјских, ониричких, фантазмагоричних, митолошких садржаја склопи речник, склопи целина која ће нам дати одговор о исходу Хазарске полемике. Међутим, појам речника само је означитељ целине, а роман се не може склопити у целину јер је у питању је имитација целине, симулакрум, који верно задржава форму оригинала, форму целине, али изневерава парадигматске односе. Ониричко пространство у коме не важе хронолошке одреднице омогућило је различите наративне игре унутар дискурса романа, али и игре са читаоцима.

Небеска хијерархија Анђела, архетипских фигура везе небеског и земаљског, довешће у једну врсту полифоничног сагласја све епизоде романа *Опсада цркве Св. Спаса*. Међутим, анђели неће бити само фигуре које успостављају духовне, симболичке и семантичке везе за ергоном романа, већ ће се у појединим епизодама наћи и као активни учесници догађаја опсаде манастира. Фигура анђела се као духовна, архетипска веза, као веза временских равни сели са парергона дела у ергон.

Онирички свет ових књижевних дела говори о незадовољству човека реалношћу, о рату, о историји српског народ као сталној опсади, о терору историје, њеном опседнутошћу контруисања истине. Свет XX века је свет у коме човек бежи у свет снова јер светом јаве владају ратови, како међународни, тако и грађански и идеолошки, човек стално надзире и контролише, његови снови се отимају, краду. Државни идеолошки апарати задиру у „мрачна“ места, па и у сан. Упркос све већем развоју технике и технологије, Истина се не може дознати, до ње се не може доћи. (Не)могућност и историје, и књижевности да говори Истину је раз-откривена, те остајемо окружени мноштвом истина.

И Фројд и Јунг се слажу око питања постојања истине у сновима. За Јунга сан је увек истинит и тумачи се у целисти, док Фројд сматра да се истина налази само у појединим сегментима снова, али је та истина скривена, замаскирана и треба се открити. У *Дневнику о Чарнојевићу* онирички свет је носилац поетске, ониричке истине која је у компензаторном односу према стварносној истини. У постмодерним романима, истина се кодира двоструко – преко света сна и преко света јаве. Историјска истина је она која нам стално измиче у дискурсу романа, не само читаоцима, него и ликовима који је желе открити. У Павићевом роману сигурно нећемо пронаћи историјску истину о Хазарима, пре ће нам фрагментарна структура романа указати на фрагментарност, неподударности и контрадикторности историјских података о самим Хазарима и њиховој судбини. Историјска истина о Хазарима је плуралитет истина. Што се тиче онтолошке истине, она је дата шифровано или нам је дата само у фрагментима, као откривено које је истовремено и скривено, па је опет дискутабилно колико смо у стању уловити ту истину или пак њен комадић. Оно што је сигурно је да, уколико је сам роман као уметничко дело истина, он нам не говори истину, већ нам говори о истини, о нашој могућности да јој се приближимо и немогућности да је видимо, да је „откријемо“ јер природа истине је „божанска“, приказује нам се у својој скривености, само у фрагментима, распарчана као и тело Адама и највише што можемо је покушавати да тежимо да је уцеловимо, да је спознамо, да је уловимо.

Још један разлог немогућности откривања истине лежи у симулакрумској природи овог романа- симулакрума Даубманусовог речника. У процесу симулације симулакрум задржава форму, али се губе парадигматски односи. Природа симулакрума је таква да је он празан, у њему нема ни истине, ни лажи, он све време само симулира постојање истине, било ониричке или историјске.

Статус историјске истине се пародира у роману *Опсада цркве Св. Спаса*. Историјски догађаји бивају виђени на један другачији начин, они зависе од снова самих учесника (крунисање Стефана Првовенчаног), поводи за крсташке ратове и опсаду манастира Жиче су предмети чудесних моћи (скитски плашт од птичјег перја, анђеоско перо) који својим власницима дарују бесмртност, неограничену моћ и

могућност креирања сопствене историје света. Овај роман нуди једну апокрифну страну српске и европске историје. Апокрифна „ониричка“ историја разоткрива идеолошки дискурс званичне историје, али истовремено апокрифна историја користећи се фантастиком и онириком деконструише и сопствену истинитост.

Идеологија се по неким тумачима схвата као илузија, као сан. Одређена је историјом друштвених формација, начином производње, актуелним културним обрасцима. Роман Црњанског тумачићемо из угла поетичке идеологије. Заједно са *Објашњењем Суматре* и *Лириком Итаке* овај роман представљао би потпун поетички манифест суматраизма. У наведеним постмодерним романима историја бива приказана као једна врста идеологије која се конституише кроз призму друштвено-религијских чиниоца или као апокрифна верзија историје. Текст сваког књижевног дела увек у себи крије трагове политички несвесног који се промаљају кроз белине текста, кроз пукотине.

Напредак науке и технологије током прошлог века, засићеност научном фантастиком, довео је до преокрета у схватању фантастике, па човек савременог света постаје главни предмет фантастике. Садржаји самог сна често садрже елементе фантастике. Сан као и фантастика продире у потиснуте слојеве магијске свести које сежу дубоко у прошлост и одатле црпе своје саджаје. Фантастика током прошлог века доживела је низ преображаја. Писци авангарде у сну виде једну вишу стварност, надстварност која добија обресе фантастичког. Затим се 60-их и 70-их година магијски реализам доживљава свој успон. Он тежи стварању магијске стварности која прелази преко граница реалног и продире у митске слојеве, те се на тај начин приближава како фантастици, тако и ониричком. Постмодерна фантастика доносинов концепт виђења књижевности као *ARS COMBINATORIE* засноване на бескрајним могућностима нових и необичних комбинације најразноврснијих елемената, који сами по себи не морају бити новина. Простор и време ониричког света носе у себи фантастичке димензије. Онирички простор романа сели се у виртуелни простор, у свет хипертекста као што је случај са романом *Хазарски речник*. Ониричке светове ових романа настајују ликови који имају фантастичке особине, моћи. Анализирана је фантастичка димензија Чарнојевићевог лика, затим

фантастичке моћи ловаца на снове, парова сневача, демонских личности, Адама и Петкутина, као покушај стварања Адамовог двојника.

Новина у двадесетовековној фантастици је нарушавање бинарних опозиција стварно: нестварно, рационално: фантастично, објашњиво:необјашњиво. Ова деконструкција бинарних опозиција започеће у *Дневнику о Чарнојевићу*. Рајићева стварност, свет јаве добиће ирационалне димензије, а границе сна и јаве постаће дифузне, замагљене. У постмодерним романима деконструишу се све бинарне опозиције, па ће стварно добити ирационалне димензије, историјски дискурс фантастичне димензије, а фантастика рационалне. Као производ ових деконструкција ре(де)конструисаће се једна нова стварност – надстварност. Ово све ће се одразити и на начин приповедања, на логику писања, на искључивање аутора. У Црњанскомом роману аутор је имплицитно присутан у романескној структури, да би се у *Хазарском речнику* повукао на подручје парергона упућујући читаоцима пар напомена о користи овог речника и о могућим начинима читања. У *Опсади цркве Св. Спаса* улога аутора сведена је на коментаре и запажања о историјско-наративним односима, митолошким законитостима. Кроз ова аутореференцијална искакања из приповедне равни манифестује се постмодерни прозни дискурс.

Сан као идеалан фантастични простор добија и обресе утопије. Заједничко им је ахроно време, паралелност светова, метафора путовања. У Црњанскомом роману то је Суматра, с тим што је Суматра надрасла своје географско одредиште и прераста у симбол мира, слободе, космополитизма, у Рајићеву „Новију земљу“. Сан у анализираним постмодерним романима постепено губи своје утопијске одлике. Онирички свет *Хазарског речника* може се сматрати утопијским простором јер ће роман-лексикон постати роман-држава Хазара. Оно што нарушава хармонију Павићеве ониричке утопије јесте постојање демонских ликова, који такође насељавају овај онирички свет. За разлику од Павићевог, онирички свет Петровићевог романа не представља утопију, али задржава неке утопијске црте. Он ће бити утопијски свет за поједине ликове овог романа. Царица Филипа у страху од суровости повести бира сан као простор у коме ће доживети своју љубав, одржати трудноћу и у коме ће родити дете. Тројица дијака ће у Богдановим сновима

саградати сопствени утопијски микрокосмос. Међутим, сан постаје место прогона, шпијунажа, убистава јер центри моћи шире своје мреже и заузимају и онирички простор.

6.2. Могућности даљих истраживања

На основу овог истраживања снова у српској књижевности XX века, намеће се неопходност детаљнијих проучавања ониричког у српској књижевности, али не треба се само ограничити на прошли век, већ заћи дубље у историју све до архајских времена. Наша народна књижевност такође је богата сновима који се могу истражити и довести у везу са митским подтекстом, са архетипским, али и компаративно тумачити као везу са сновима код Хомера или са народним књижевностима других народа. Поред дијахронијских и компаративних истраживања, могу се предузети и синхронијска истраживања где би се рецимо проучила поетика снова одређеног писца или књижевног покрета. Намеће се и могућност интердисциплинарних истраживања, не само психологије и књижевности, него и психологије, митологије и књижевности; затим би се то могло пренети и на подручје културологије, религије. Интересантно би било истраживање начина приказивања сна у различитим врстама уметности у одређеним уметничким правцима.

7. Литература:

а) Извори:

1. Арх. Данило 1970: Архиепископ Данило II, *Стара српска књижевност 2 – Живот краља Милутина*, Нови Сад, Београд: Матица српска, СКЗ.
2. Доментијан 1970: Доментијан *Стара српска књижевност 1 – Живот светог Саве*, Нови Сад, Београд: Матица српска, СКЗ.
3. Немањић 1998: С. Немањић, *Сабрана дела*, приредио и превео Томислав Јовановић, Београд: СКЗ.
4. Павић 2004: М. Павић, *Хазарски речник- мушки примерак*, Београд: Дерета.
5. Павић 2004: М. Павић, *Хазарски речник- женски примерак*, Београд: Дерета.
6. Павић 2012: М. Павић, *Хазарски речник- роман лексикон у 100 000 речи – андрогино издање*, Београд: Завод за уџбенике.
7. Павић 2005: М. Павић, *Роман као држава и други огледи*, Београд: Плато.
8. Павић 2014: М. Павић, *Последња прича*, Београд: Вулкан.
9. Петровић 2003: Г. Петровић, *Опсада цркве Св. Спаса*, Београд: Народна књига, Алфа.
10. Петровић 2004: Г. Петровић, *Опсада цркве Св. Спаса*, Београд: Политика, Народна књига.
11. Првовенчани 1988: Стефан Првовенчани, *Сабрани списи*, Београд: Просвета, СКЗ.
12. Теодосије 1984: Теодосије, *Житије Св. Саве*, превео Лазар Мирковић, Београд: СКЗ.
13. Црњански 2004: М. Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, Београд: Политика- Народна књига.
14. Црњански 1981: М. Црњански, *Суматра и друге пјесме*, Сарајево: Веселин Маслеша.

б) Секундарна литература:

- Посебна:

1. *Авангарда: од даде до надреализма*, 2015: уредили Б. Јовић, Ј. Новаковић, П. Тодоровић, Београд:Институт за књижевност и уметност, Музеј савремене уметности.
2. *Авангарда и традиција*, 2002: приредио Гојко Тешић, Београд:Народна књига – Алфа.
3. Аврамовић 2007: З. Аврамовић, *Политика и књижевност у делу Милоша Црњанског*, Нови Сад: Академска књига.
4. Алексић 2013: Ј. Алексић, *Опседнута прича – Поетика романа Горана Петровића*, Београд: Службени гласник.
5. Винавер 2006: С. Винавер, *Одбрана песничког модернизма*, избор и предговор Гојко Тешић, Пожаревац: ТЕЦ Електорник.
6. Владушић 1998: С. Владушић, *Дегустација страсти*, Београд,Књижевна омладина Србије.
7. Дамјанов 2012: С. Дамјанов, *Шта то беше српска постмодерна?*, Београд,Службени гласник.
8. Јевтић 1990: М. Јевтић, *Разговори с Павићем*,Београд, Научна књига.
9. Делић 1991: Ј. Делић, *Хазарска призма*, Београд, Титоград, Горњи Милановац:Просвета, Досије, Октоих, Дечје новине.
10. *Кратка историја једне књиге*, 1991: приредила Јасмина Тешановић, Вршац:Књижевна општина Вршац.
11. *Књижевно дело Милоша Црњанског*, књ.4, 1972: уредници П. Палавестра и С. Радуловић, Београд:Институт за књижевност и уметност, БИГЗ.
12. *Летеће виолине Милорада Павића* 2015: уредник Јелена Марићевић, Нови Сад:Студентска асоцијација Филозофског факултета.
13. Микић 1998: Р. Микић, *Опис приче*, Ниш: Просвета.

14. Михајловић 1992: Ј. Михајловић, *Прича о души и телу*, Београд: Просвета.
15. Милош Црњански: *теоријско-естетички приступ књижевном делу*, 1996: уредио Милослав Шутић, Београд: Институт за књижевност и уметнос.
16. Милошевић 1978: Н. Милошевић, *Зиданица на песку: књижевност и метафизика*, Београд: Слово љубве.
17. Милошевић 1996: Н. Милошевић, *Књижевност и метафизика: зиданица на песку 2*, Београд, Филип Вишњић.
18. Милошевић 1970: Н. Милошевић, *Роман Милоша Црњанског*, Београд: СКЗ.
19. Пијановић 1998: П. Пијановић, *Павић*, Београд, : Филип Вишњић.
20. Радовић 1978: М. Радовић, *Поетика снова Достојевског*, Врњачка Бања: Замак културе.
21. Пантић 1987: М. Пантић, *Александријски синдром 2*, Београд: Просвета.
22. Пантић 1999: М. Пантић, *Александријски синдром 3*, Нови Сад: Матица српска.
23. Палавестра 1991: П. Палавестра, *Књижевност-критика идеологије*, Београд: СКЗ.
24. Олах 2012: К. Олах, *Књига –Бог (Постмодерна) духовност у „Хазарском речнику“*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
25. *Савремена српска проза*, 1994: уредио Верољуб Вукашиновић, Трстеник: Народни универзитет.
26. Стојановић 1983: Д. Стојановић, *Читање Достојевског и Томаса Мана*, Београд, Нолит.
27. Татаренко 2008: А. Татренко, *У зачараном троуглу: Црњански- Киш- Пекић*, Зајечар: Матична библиотека „Светозар Марковић“.
28. Татаренко 2013: А. Татренко, *Поетика форме у прози српског постмодернизма*, Београд, Службени гласник.
29. Џацић 1976: П. Џацић, *Простори среће у делу Милоша Црњанског*, Београд, :Нолит.
30. Шомло 1990: А. Шомло, *Хазари, или обнова византијског романа*, Београд:БИГЗ, СКЗ, Народна књига.

Општа литература:

1. Аверинцев 1982: С. С. Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности*, превели Драгољуб Недељковић и Марија Момчиловић, Београд: СКЗ.
2. Аћин 1978: Ј. Аћин, *Паукова политика: за критику књижевне метафизике*, Београд: Просвета.
3. Алтисер 2015: Ј. Алтисер, *Идеологија и државни идеолошки апарат*, превели Андрија Филиповић и Горан Бојовић, Лозница: Карпос.
4. Аристотел 2002: Аристотел, *О песничкој уметности*, превео Милош Ђурић, Београд: Дерета,
5. Асун 2012: П. Л. Асун, *Лакан*, превео Радоман Кордић, Лозница: Карпос.
6. Башлар 1998: Г. Башлар, *Вода и снови: оглед о имагинацији материје*, превела Мира Вуковић, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића
7. Башлар, 2001: Г. Башлар, *Ваздух и снови: оглед о имагинацији кретања*, Сремски Карловци- Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
8. Башлар 1982: Г. Башлар, *Поетика сањарије*, превео Крехо Фахрудим, Сарајево: Веселин Маслеша.
9. Башлар 2004: Г. Башлар, *Земља и сањарије воље – оглед о имагинацији материје*, превела Мира Вуковић, Сремски Карловци- Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
10. Башлар 2006: Г. Башлар, *Земља и сањарије о починку – оглед о сликама интимности*, превела Мира Вуковић, Сремски Карловци- Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
11. Башлар 1969: Г. Башлар, *Поетика простора*, превела Фрида Филиповић, Београд: Култура.
12. Барт 2005: Р. Барт, „Дискурс историје“ у *Тхт – студентски часопис за књижевност и теорију књижевности*, превела Марија Панић, Београд: Филолошки факултет, бр. 9/10, стр. 38-44.

13. Бергсон 2013: А. Бергсон, *Материја и памћење*, превела Оља Петронић, Београд: Федон.
14. Бергсон 2011: А. Бергсон, *Духовна енергија: мисао и покретљивост*, превели П. Бојанић и Сања Милутиновић Бојанић, Сремски Карловци- Нови Сад : Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
15. Берђајев 2002: Н. Берђајев, *Смисао историје: оглед о философији човекове судбине*, превео Никола Талер, Београд:БРИМО.
16. Bloh 1981: Е. Bloh, *Principnada*, preveo Šarinić Hrvoje, , Zagreb: Naprijed.
17. Bodrijar 1991: Ž. Bodrijar, *Fatalne strategije*, prevela Frida Filipović, Novi Sad: Svetovi.
18. Bodrijar 1991: Ž. Bodrijar *Simulakrum i simulacija*, prevela Frida Filipović, Novi Sad: Svetovi.
19. Бодријар 1994: Ж.Бодријар,*Прозирност зла: оглед о крајносним феноменима*, превео Миодраг Радовић, Нови Сад: Светови.
20. Бужињска, Марковски, 2009: А. Бужињска, М. П. Марковски *Књижевне теорије 20. Века*, превела Ивана Ђокић Саудерсон, Београд, Службени гласник.
21. Васић Ракочевић 2011: Б.Васић Ракочевић, *Сторија о лудилу у доба авангарде*, Београд: Службени гласни.
22. Vatimo 1991: Ђ. Vatimo, *Krajmoderne*, prevela Ljiljana Banjanin, Novi Sad: Bratstvo – Jedinstvo
23. Velš 2000: V. Velš, *Našapostmodernamoderna*, prevela Branka Rajlić, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačaknjžarnica Zorana Stojanovića.
24. Вејн 1997: П. Вејн, *Да ли су Грци веровали у своје митове?: есеј о творачкој машини*, превео Павле Секеруш, Нови Сад: Светови
25. Вирилио 1993: П. Вирилио, *Машине визије*, превела Фрида Филиповић, Нови Сад: Светови.
26. Вукадиновић 1980: Б. Вукадиновић, *Антологија српске фантастике*, Врњачка Бања: Замак културе,
27. Вучковић 2011: Р.Вучковић, *Поетика српске авангарде*, Београд: Службени гласник.

28. Гадамер 1996: Х. Г. Гадамер, *Похвала теорији*, превео Саша Радојчић, Подгорица:Октоих.
29. Гаспаров, Фриндлер, Чудаков, Серебрјаков, Алиханова, Куделин, Кондирева 2000: Гаспаров, Фриндлер, Чудаков, Серебрјаков, Алиханова, Куделин, Кондирева *Поетика*, превела Радмила Мечанин, Београд: Народна књига, Алфа.
30. Група аутора 2000: Група аутора, *Авангарда – теорија и историја појма 2*, приредио Гојко Тешић, Београд: Народна књига, Алфа.
31. Група аутора 2009: Група аутора, *Божанствена литургија 4, Христос – Нова Пасха*, приредио Епископ Атанасије, Свети манастири: Хиландар, Острог, Тврдош, Београд-Требиње.
32. Грос 2005: Е. Грос, *Променљива тела – ка телесном феминизму*, превела Татјана Поповић, Београд: Центар за женске студије и истраживање рода.
33. Гу 1976: Ж. Ж. Гу, „Историја и несвесно“ у *Дело*, превела Дана Милошевић, Београд: Нолит, год. 22, књ. 22, бр. 3, стр. 33-45
34. Дамјанов 1988: С. Дамјанов, *Корени модерне српске фантастике*, Нови Сад: Матица српска
35. Дамјанов 2011: С. Дамјанов, *Вртови нестварног*, Београд: Службени гласник
36. Dekart 1998: R. Dekart, *Meditacije prvofilozofiji*, preveo Tomislav Ladan, Beograd: Plato.
37. Делез 2001: Ж. Делез, *Бергсонизам*, превео Душан Јањић, Београд: Народна књига, Алфа.
38. Дерида 1976: Ж. Дерида, *О граматици*, превела Љерка Шифлер-Премац, Сарајево: Веселин Маслеша.
39. Deridan 1990: Ž. Derida, *Bela mitologija*, izbor i prevod Miodrag Radović, Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo.
40. Дерида 2007: Ж. Дерида, *Писање и разлике*, превела Ванда Микшић, Сарајево, Загреб: Наклада Шахинпашић.
41. Дерида 1990: Ж. Дерида *Истина у сликарству*, превели Спасоје Ђузулан и Мирјана Диздаревић, Сарајево: Свјетлост.

42. Долежел 2008: Л. Долежел, *Хетерокосмика: фикција и могући светови*, превела Снежана Калинић, Београд: Службени гласник.
43. Драгојловић 1989: Д. Драгојловић, „Фантастика у старој српској књижевности“ у *Српска фантастика: Натприродно и нестварно у српској књижевности*, Београд: САНУ, стр. 311-325.
44. Ђерговић Јоксимовић 2009: З. Ђерговић Јоксимовић, *Утопија – алтернативна историја*, Београд : Геопоетика.
45. Ђорђевић 2015: С. Ђорђевић, *Ирреалистичко доба – српска књижевност од 1990. до 2010*, Београд: Службени гласник.
46. Едминстон 1995: В.Едминстон, „Фокализација и приповедач у првом лицу: једна ревизија теорије у Реч, превоо Владимир Петровић, бр.8, стр. 95-101.
47. Елијаде 2001: М. Елијаде, *Свето и профано*, Сремски Карловци- Нови Сад Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
48. Женет 1985: Ж. Женет, *Фигуре*, превела Мирјана Миочиновић, Београд: Вук Карацић.
49. Женет 1995: Ж. Женет, „Перспектива и фокализације“ у *Реч*, превела Милица Винавер, бр.8, стр. 83-86.
50. Зуровац 1986: М. Зуровац, *Умјетност као истина и лаж бића*, Нови Сад: Матица српска.
51. Јакоби 2011: Ј. Јакоби, *Јунгов пут индивидуације*, превели Босиљка Милакара и Иван Милакара, Београд: Јасен.
52. Јасперс 2000: К. Јасперс, *Ум и егзистенција*, Београд: Плато.
53. Јевремовић 2000: П. Јевремовић, *Лакан и психоанализа*, Београд: Плато.
54. Јевтић 1989: А. Јевтић, „Божанско и чудесно у српској религијској књижевности“ у *Српска фантастика: Натприродно и нестварно у српској књижевности*, Београд: САНУ, стр. 327- 337.
55. Јерков 1992: А. Јерков, *Нова текстуалност*, Никшић, Београд, Подгорица: Унирекс, Просвета, Октоих.
56. Јерков 1992: А. Јерков, *Антологија српске прозе постмодерног доба*, Београд: Српска књижевна задруга.

57. Јеротић 1989: В. Јеротић, „Компензаторна и стваралачка улога имагинативног у животу човека“ у *Српска фантастика: Натприродно и нестварно у српској књижевности*, Београд: САНУ, стр. 33-40.
58. Јеротић 2007: В. Јеротић, *Индивидуација и (или) обожење*, Земун: Ars Libri, Задужбина Владете Јеротића.
59. Јовановић 2005: Т. Јовановић, *Апокрифи старозаветни према српским преписима*, приредио и на савремени језик пренео Томислав Јовановић, Београд: Просвета, СКЗ
60. Јунг 1984: К. Г. Јунг, *О психологији несвесног*, превели Павле и Деса Милекић, Нови Сад: Матица српска.
61. Јунг 1990: К. Г. Јунг, *Динамика несвесног*, превели Павле и Деса Милекић, Нови Сад: Матица српска.
62. Јунг 1996: К. Г. Јунг *Човек и његови симболи*, превела Васиљевић Елизабет, Београд: Народна књига- Алфа.
63. Јунг 2003: К. Г. Јунг, *Архетипови и колективно несвесно*, превеле Босиљка Милакара и проф. Др Душица Лечић Тошевска, Београд: КД Атос.
64. Јунг 1978: К. Г. Јунг, *Психолошке расправе*, превео Томислав Бекић, Нови Сад: Матица српска.
65. Јунг 2006: К. Г. Јунг, *Цивилизација на преласку*, превеле Светлана Стевић и Дубравка Опачић Костић, Београд: КД Атос.
66. Јунг 2002: К. Г. Јунг, *Аналитичка психологија*, превела Маријана Поповић, Београд: ЗУНС.
67. Јунг, Паул 1989: К. Г. Јунг, В. Паул, *Тумачење природе и психе*, Загреб: Глобус
68. Квас 2011: К. Квас, *Истина и поетика*, Нови Сад: , Академска књига.
69. Кембел 2005: Џ. Кембел, *Лажљивчева прича: историја неистине*, превео Владимир Аранђеловић, Београд: Круг,
70. Колаковски, Л. Колаковски, *Ужас метафизике*, превео Ристо Тубић, Београд: БИГЗ.
71. Колаковски 1987: Лашек, *Религија*, превео Владан Перишић, БИГЗ, Београд, 1987.

72. Lakan 1986: Ž. Lakan, *XI seminar: četiri temeljna pojma psihoanalize*, prevela Mirjana Vujanić-Lednicki, Zagreb: Naprijed
73. Лакан 1989: Ж. Лакан, „Семинар о украденом писму“ у *Поља* превела Љиљана Цвијетић Караџић, бр. 359/360, стр. 26-29.
74. Лакан 2009: Ж. Лакан, „Производња четири дискурса“ у *Трећи програм - Радио Београд*, превела Сања Годоровић, бр. 141/142, стр. 299 – 321.
75. Левинас 1997: Е. Левинас, *Вријеме и друго*, превео Спасоје Ђузлан, Подгорица: Октоих.
76. Liotar 1990: Ž.F.Liotar, *Postmoderna protumačena djeci*, prevela Ksenija Jančin, Avgust Cesarec, Zagreb: Naprijed.
77. Liotar 1991: Ž.F.Liotar, *Raskol*, prevela Svetlana Stojanović, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci i Dobra vest.
78. Лотман 1976: Ј. М.Лотман, *Структура уметничког текста*, Београд: Нолит.
79. Манхајм 1968: К. Манхајм, *Идеологија и утопија*, превео Бранимир Живојиновић, Београд: Нолит.
80. Марино 2000: А. Марино, *Поетика авангарде – Авангардне естетске тенденције*, превеле Мира Вуковић и Вера Илијин, Народна књига, Београд: Алфа
81. Марголин, 1997: Ј. Марголин, „Јединке у наративним световима: једна онолошка перспектива“ у *Реч*, Београд: Радио Б92, бр. 30, стр. 88-100.
82. Маринковић 1989: Р. Маринковић, „Типологија чуда у српској књижевности средњег века у *Српска фантастика: Натприродно и нестварно у српској књижевности*, Београд: САНУ, стр. 303-310.
83. Мекхејл 1996: Б. Мекхејл, „Постмодерна проза“ у *Реч*, превео Иван Радосављевић, Београд: Радио Б92, бр. 28, децембар 1996, стр. 105-119.
84. Милутиновић 2014: Д. Милутиновић, „Посткласична наратологија“ у *Свет у књижевности – књижевност у свету: Тематски зборник радова са трећег међународног научног скупа Наука и савремени универзитет*, Ниш: Филозофски факултет, стр. 358- 369.
85. Настовић 2001: И. Настовић, *Снови- Психологија снова и њихово тумачење*, Нови Сад: Прометеј.

86. Нола 2008: А. Нола, *Ђаво*, превела Весна Маринковић, Београд: Клио.
87. Палавестра 1989: П. Палавестра, *Књига српске фантастике XII- XX век*, Београд: СКЗ.
88. Палавестра 1989: П. Палавестра, *Српска фантастика- Натприродно и нестварно у српској књижевности*, књ. XLIV, Београд: САНУ.
89. Платон 2005: Платон, *Држава*, превео Милош Ђурић, Београд: Дерета .
90. Платон 1985: Платон, *Ијон, Гозба, Федар*, превео Милош Ђурић, Београд: БИГЗ.
91. Платон 2000: Платон, *Кратил; Теетет; Софист, Државник*, превели: Динко Штамбук, Миливој Сиронић, Вељко Гортан, Београд: Плато.
92. Поповић 2011: Ј. Поповић, *Чуда Св. Михаила*, Крагујевац: Православни видици
93. Поповић 2001: Т. Поповић *Речник књижевних термина*, Бања Лука: Романов
94. Riker 1992. P.Riker, *Vremeipriča, I*, prevele Slavica Miletic i Ana Moralić, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačak knjizarnica Zorana Stojanovića.
95. Рикер 2004: П. Рикер, *Сопство као други*, превео Спасоје Ђузулан, Београд, Никшић: Јасен, Службени лист СЦГ.
96. Рикер 1981. П. Рикер, *Жива метафора*, превела Нада Вајс, Загреб: Графички завод Хрватске.
97. Sartr 1981. Ž.P. Sartr, *Imaginarно*, preveli E. Prohić, V. Sutlić, F. Filipović, Beograd: Nolit
98. Сервије 2005: Ж. Сервије, *Историја утопије*, превела Вера Павловић, Београд: Клио.
99. Стојковић 2008: Б. Стојковић, *Европски културни идентитет*, Београд: Службени гласник.
100. Тодоров 1987: Ц. Тодоров, *Увод у фантастичну књижевност*, превела Александра Манчић-Милић, Београд: Рад.
101. Тодоров 1986: Ц. Тодоров, *Поетика*, превели Б. Јелић, М. Константиновић, Београд: Филип Вишњић.
102. Тодоров 1987: Ц. Тодоров, *Увод у фантастичну књижевност*, превела Александра Манчић Милић, Београд: Рад.

103. Тодоров, Сегре, Гаспаров, Петковић, Шкроб, Бити 2000: *Поетика – теорија и историја појма*, приредио Гојко Тешић, Београд : Народна књига,Алфа.
104. Тодоровић 2012: Ј. Тодоровић , *О огледалима, ружама и нишавилу*, Београд: Клио.
105. Требјешанин 2011: Ж. Требјешанин, *Речник Јунгових појмова и симбола*, Београд : ЗУНС, HESPERIAedu.
106. Фрај 1985: Н. Фрај, „Врсте књижевних утопија“ у *Књижевна критика*, превела Славица Милетић, бр. 2, стр. 21-38.
107. Фројд 1979: С. Фројд ,*Тумачење снова 1*, превео Вилхар Албин,Нови Сад: Матица српска.
108. Фројд 1979: С. Фројд, *Тумачење снова 2*, превео Вилхар Албин, Нови Сад:Матица српска.
109. Фројд 1979: С. Фројд, *Увод у психоанализу*, превео Борислав Лоренц, Нови Сад: Матица српска.
110. Фуко 1997: М. Фуко, *Надзирати и кажњавати: Рођење затвора*, превела Ана А. Јовановић, Београд: Просвета.
111. Фуко 1980: М. Фуко,*Историја лудила у доба класицизма*, превела Јелена Стакић, Београд: Нолит.
112. Фуко 1971: М. Фуко,*Riječi i stvari: Arheologija humanističkih nauka*, Beograd: Nolit.
113. Фуко 2007: М. Фуко, *Poredak diskursa: pristupno predavanje na Kolež de Fransu*, preveo Dejan Ajdačić,Loznica: Karpos.
114. Флакер, Пођоли, Марино, Калинеску, Боленбек, Вајсгербер 1997: *Авангарда – теорија и историја појма 1*, приредио Гојко Тешић, Београд: Народна књига.
115. Хајдегер 2007: М. Хајдегер, *Битак и време*, превео Милош Тодоровић, Београд:Службени гласник.
- 116.Хајдегер 2003: М. Хајдегер, *Путни знакови*, превео Божидар Зец, Београд: Плато.
117. Наџион 1996: L.Наџион,*Poetikapostmoderne: Istorija, teorija, fikcija*,preveliVladimirGvozdeniLjubicaStanković, NoviSad: Svetovi
118. Халтерин 2009: Р.Б. Халтерин, *Идентитет(и) – појединац, група, друштво*, превео Станко Џефердановић, Београд: Клио.

119. Четмен 1995: С. Четмен, „Ликови и приповедачи: филтер, центар, склоност и фокус интереса у *Реч*, превео Владимир Петровић, бр.8, стр. 87-94.
120. Džejmson 1984: F. Džejmson, *Političko nesvesno: pripovedanje kao društveno-simbolički čin*, preveo Dušan Puhalo, Beograd : Rad.
121. Шијаковић2012: Б. Шијаковић, *Историја : насиље : теорија*, Београд: Архипелаг.
122. Штрбац 2007: Л. Штрбац, *Глобализација и национална култура*, Шид: Културно образовни центар.
123. Шуваковић 1995: М.Шуваковић, *Постмодерна*, Београд : Народна књига, Алфа.
124. Шушњић 2009: Ђ. Шушњић, *Религија 1*, Београд : Чигоја.
125. Шушњић 2009: Ђ. Шушњић, *Религија 2*, Београд : Чигоја.

Електронски извори:

1. Михајловић, Јасмина, *Павић и хипербелетристика*,
<http://www.khazars.com/recepcija/pavic-i-hiperbeletristika2>

ОБРАЗАЦ 1.

Изјава о ауторству

Потписана Јелена Ристовић

број уписа

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом - Поетика снова у српској књижевности XX века (на примерима романа *Дневник о Чарнојевићу* М. Црњанског, *Хазарски речник* М. Павића и *Опсада цркве Св. Спаса* Г. Петровића) резултат сопственог истраживачког рада,

- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршила ауторска права и користила интелектуалну својину других лица.

У Крагујевцу

Потпис ауторке

ОБРАЗАЦ 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора: Јелена Ристовић

Број уписа:

Студијски програм: Наука о књижевности

Наслов рада: - Поетика снова у српској књижевности 20. века (на примерима романа *Дневник о Чарнојевићу* М. Црњанског, *Хазарски речник* М. Павића и *Опсада цркве Св. Спаса* Г. Петровића

Ментор: др Маја Анђелковић, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу

Потписана Јелена Ристовић

Изјављујем

да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предала за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Крагујевцу**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Крагујевцу.

У Крагујевцу

Потпис ауторке

ОБРАЗАЦ 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Крагујевцу унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Поетика снова у српској књижевности XX века (на примерима романа *Дневник о Чарнојевићу* М. Црњанског, *Хазарски речник* М. Павића и *Опсада цркве Св. Спаса* Г. Петровића) која је моје ауторско дело.

Дисертацију сам предала у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Крагујевцу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучила.

1. Ауторство
2. Ауторство – некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, чији је кратак опис дат на обрасцу број 4.).

У Крагујевцу

Потпис ауторке