

Соња ТОМОВИЋ-ШУНДИЋ*

КИШОВА ЕСТЕТИКА И ПОЕТИКА

Сажетак: Киш је оригиналан у јужнословенској књижевности по својим естетичким схватањима у умјетничким дометима. Његов књижевни идеал је енциклопедија, прецизније, књижевно дјело написано у концедној форми енциклопедије. Али посвећена обичним људима и њиховим судбинама, нарочито у великим идеологијама и потресима који су обиљежили XX вијек.

У Кишовим поетским списима самотумачење и саморазумијевање онога што се дешава у књижевној радионици има посебно значење за проучавање његове литературе. Сам назив књиге *Енциклопедија мртвих* преузет из истоимене приповијетке, писац прецизно објашњава: *Ars poetica* оптимално се заокружује у енциклопедијском идеалу писања. Као и за Набокова, идеал писања је садржан у крајњем сажимању догађаја уз максимално очување енциклопедијског идеала. Енциклопедијски стил омогућава аутору згушњавање простора и времена, а у исто вријеме избор само кључних догађаја, релевантних за смисао фабуле. У интервјуу поводом *Пешчаника*, Киш је истакао да је за њега смисао књижевног рада таква књига која ће се читати као књига, али и као енциклопедија. Зашто је за писца енциклопедијска формула идеални књижевни жанр, који оптимално проширује могућности писања? Разлога за то има неколико. Прво — енциклопедијски стил има неопходну сажетост, једноставност и кохерентност. Друго — у енциклопедије су уврштене различите епохе и значајни ствараоци, историјске личности али и имена биљака, флора, фауна, имена богова и све што је значајно у појединим областима: науци, умјетности, култури, географским и историјским регијама и сл. Треће, у енциклопедији се мијешањем различитих времена, култура, цивилизација и њихових симбола ствара јединствена цјелина.

Оно што Киша фасцинира у енциклопедијском моделу је „закон подударности”, аналогија која влада међу тако различитим подацима. Писац истиче да је енциклопедија дефиле славних људи, пјесника, истраживача, политичара, револуционара, љекара, астронома, имена боговски измијешаних са именима биља, пустиња, пјешчара, предмета, са именима градова, античких богова, тачније „са прозом света”. По азбучном начелу, или по неком другом моделу живота, сви догађаји сведени су на мјеру нужности. Реконструкција животописа знаменитих људи сведена је на мјеру неопходног, неуротичних тачака — маркера чијим се усвајањем добија цјеловита слика. С друге стране, енциклопедија Кишу импонује као доказ све-јединства свијета и мондијалистичке пројекције у чијем мозаику је складно укомпоновано све што је вријед-

* Проф. др Соња Томовић-Шундић, Факултет политичких наука, Подгорица

но у историји човјечанства — од постанка до данас, од религије и мита, до језика, науке, умјетности или филозофије. Књига — енциклопедија је чувар сјећања човјечанства, његова духовна биографија, повијест која надилази временске и просторне разлике међу различитим културама. Обједињени у ту књигу над књигама, готово свети текст, Исток и Запад, антика и хришћанство, Сјевер и Југ, скандинавске саге и јапанска религија, Конфучије и Буда, Исус Христос и Мухамед, постављени су у логичан поредак иза кога се назире јединство свијета. Таква проза свијета представља слику неизмјерне и скривене реалности.

Међутим, за разлику од енциклопедија које пишу научници и тимови научника задужених за поједине области, књижевна енциклопедија или енциклопедија као књижевност има другачији смисао. Од стварне енциклопедије се преузимају језик, стил, кондензованост и потреба за успостављањем унутрашње везе међу различитим историјским временима и цивилизацијама. Међутим, новина у књижевној продукцији је у сљедећем: дати су животописи маргиналних људи, безначајних судбина које нијесу нашле мјесто у енциклопедијама славних личности. Тај антиелитистички пишчев став утемељен је на увјерењу да наизглед непознати људи, без значајније историјске улоге, имају важно мјесто у космичкој историји. Тако најмањи детаљ треба да постане дио опште меморије јер на том микропростору се манифестује живот у својим најразноврснијим облицима. Зато је за Киша приповијетка која је дала име књизи повијест једне енциклопедије која садржи имена свих мртвих, осим оних који се већ налазе у другим енциклопедијама. Писац је прецизирао задатак књижевности као рад на дешифровању биографија неисторијских личности, које нијесу стекле прописане услове за улазак у неку од важећих енциклопедија. Неправедно запостављени, сви ти бивши животи сливају се у умјетникову фантазију, апсорбовани у психички и ментално изнијансирану галерију јунака која репрезентује милионе изгубљених случајева. Такав низ приповијести, смјештених у различитим временима, Киш ће хармонично повезати техником енциклопедијског обликовања.

МЕТАФИЗИЧКО ПОРАВНАЊЕ РАЧУНА

Примарни задатак — да се посвети судбини обичног човјека у необичним временима — захтијевао је мајсторско умијеће у портретисању ликова и догађаја. Киш успјешно спаја два захтјева. У првом реду, у биографију обичног човјека уводи филозофске и културолошке референце. Парадоксално, ликови су обични, али су догађаји којима су изложени или у којима учествују, као и културолошки контекст, универзално значајни. С друге стране, сабира традиционалну форму романа — животописа у приповијетку, претварајући текст у енциклопедијски чланак. Синтезом времена и мјеста догађања радње, створена је нека врста енциклопедијских ликова. Као начело повезивања и везивну супстанцу Киш логично уводи мноштво културолошких симбола и асоцијација и тако рјешава свој основни проблем: како подићи на највиши ниво наративни хоризонт једног књижевног лика који има скромни културни хори-

зонт. Да би уметак био увјерљивији, аутор уноси дио властитог духовног искуства јер за њега — да би се писало, није потребно измишљати.

Пишчев књижевни идеал јесте да од ситних података из живота начини митску књигу која има безвремено значење попут Толстојеве *Смрти Ивана Иљича* у којој је дат опис од рођења до смрти главног јунака. Критичари су подвлачили сличност са Борхесовом „Вавилонском библиотеком”, али ће сâм писац истаћи подударност прије са причом „Фунес” или „Памћење”. Књижевност је културни чин памћења, које у људском свијету једино има статус вјечности. Док су код Борхеса уведени људи значајни по свом духу или злочинима, Киш трага за заборављеним жртвама. Аргентинац је пружио нове инструменте писања, сјединио есеј, поезију и новелу, искористио фантастично и иронично на неуобичајен начин и ослободио умјетникову уобразиљу до непознатих размјера. Но, и поред тога, Киш ће од првог до посљедњег ретка остати вјеран идеји о личном удјелу писца у књижевним творевинама. Аутобиографско искуство мора вибрирати макар као сензибилитет у унутрашњим слојевима текста. Другим ријечима, сва његова дјела се оснивају на реалним догађајима, на оном непосредно проживљеном искуству у које се уноси властити дух, а што даје лични печат цјелокупној прози Данила Киша.

Замисао о енциклопедијском идеалу књижевности Киш спроводи у потпуности. У првом реду, као доминантан начин писања, као тему посебне приче и њену унутрашњу структуру, као механизам повезивања различитих приповијести и као синоним за цјелокупно књижевно дјело. Такав нови образац писања прича као енциклопедијских јединица изумио је Борхес, а Киш талентовано усавршио и досљедно употребљавао. Стварањем књижевних модела чија је главна књижевна технологија трансформација романескне форме у кратку верзију прича — сажетак, писац је сачувао све битно што опстаје, а обухвата један читав живот. Начело којим се руководио да би од девет разнородних прича створио јединствен енциклопедијски текст јесте уношење културолошких симбола по дубини историјске вертикале, успјевши да на тај начин оживи биће древних култура, религија и митова. Сложени по критеријуму семантички потврђених вриједности у историји и вриједносних мјерила, различити мотиви у Кишовој литератури сачињавају јединствен календарског људског живота, у коме је на једном мјесту заступљена естетика, сазнајна и информациона компонента.

Специјализован за ликове који су заборављени од стране официјелне историографије и енциклопедистике, јер не задовољавају њихове строге стандарде, писац се опередијелио за неку врсту метафизичког порав-

нања рачуна. Посвећен јунацима живота, чији живот има садржај, али не са становишта историјских заслуга, Киш је закупљен идејом да ту врсту безимених људи подигне до имена. Тако је основни умјетников задатак да безименима осигура име. Историјски потврђене личности — креатори историје, често су насилници и деспоти, а у позадини живота дефилије поворка неидентификованих лица занемарљиве вриједности у контексту уобичајених и конвенционалних мјерила. Киш им прилази не као неправедно заобиђеним, јер историја има своје стандарде, већ настојећи да формулише антипод озваниченим друштвеним вриједностима, чији су промотери званичне институције. Са историјског становишта неприхватљиве разлике за умјетност су незаобилазне јер историографија по античким мјерилима описује конкретне догађаје, а умјетност испитује парадигматичне примјере, оно типично што карактерише општа начела — суштину егзистенције. У том контексту писац постаје промотер изгубљених генерација у метежу историјског времена, задужен да региструје њихову биографију и вриједносно је осмисли. Кад се разложи на елементе, најбједнији животопис може имати садржаје за енциклопедију. Ријеч је о некој врсти књижевног споменика незнаком јунаку. На тај начин задовољена је космичка правда, у којој нема изузетка нити повлашћених.

ПОПИС САЊАРА, ЈЕРЕТИКА И ОТПАДНИКА

Киш инклинира метафизичкој, а не људској правди. За оне који не улазе у постојеће енциклопедије, небитне из угла историјске логике, постоји вјечна *Књија умјетности*. У великој *Књизи свијета*, чији је литература дјелић, има довољно простора за запис о свим људским створењима која су била, која јесу и која ће бити. У *Љејојису оностираности* постоји обухватна евиденција о сваком људском бићу без разлике. Киш претпоставља да је изједначавање вриједности у метафизичкој равни услов универзалног хуманистичког концепта. У главним цртама та *Књија миробийна* — проза свијета гдје је све уписано, има компензирајући карактер, тачније, ријеч је о наткомпозицији. У вјечној енциклопедији, која није пука биљешка на хартији — графички знак — оживљене су све судбине у непролазном трајању. Из живота се директно улази у *Књију миробийну* у којој се надокнађује све изгубљено, тачније, тамо нема губитака.

Киш је промишљено окренут оној страни која је искључена из активних токова историје, људима којима историја не иде наруку. Његови јунаци углавном су људи пасивног држања у стању пасивног подношења —

трпљења апсурдне логике историјског кретања. У таквом усмјерењу проговара његово религијско наслеђе из кога писац неизвјесно црпе тему о вриједности простих људи, њиховој чистоти, безазлености и једноставности као гаранту будућег блаженства. Но, код Киша ипак преовладава рационализована метафизичко-религиозна асоцијација. Киш није мистик, он само заговара остварење коначне праведности због неправедности у овом животу. Стотине милиона жртава, изгубљених у гомили као статистички податак, разлажу се на поједине судбине од којих свака има своју валидност и аутентичан смисао. Они који никоме нијесу важни, као јеванђељски камен који одбацише зидари, он постаде угаони камен хришћанске цркве. Дакле, оно одбачено, унижено људско биће поред кога је протутњао хук историјских догађаја, они који су заглавили негдје у беспућима джеганија, стратишта и голгота, без гроба и имена постају угаони камен литературе. Према овом, суштину живота не чине истакнуте историјске индивидуе, које најчешће репрезентују све лоше стране живота, већ његови споредни актери. Привилеговани у историји нијесу привилеговани у умјетности. Киш је то готово емпиријски доказао.

Противник историје као историје славних, Цезара и побједника, владара и тирана, Киш се залаже за историју и умјетност посвећену свијету обичних људи. Порицање историјских личности и улоге оних овјенчаних славом је управо негирање узурпатора овјековјечених и прослављених у уџбеницима и сјећању. Заборављене мале судбине су права тема умјетности, незанимљиви са становишта историје занимљиви су из угла умјетности, ништавни у протоку времена и коначности, велики су у вјечности и непролазности. Ликови чија судбина нема историјску вриједност имају антрополошку вриједност и универзално људско значење. Тако се осуда на безименост и прекривеност велом заборавља преиначава у сјај будућег имена уписаног у свједочанство цјеловите космичке енциклопедије Мртвих и Живих.

Међутим, тој класи безимених страдалника у непредвидивим историјским токовима писац придружује посебну скупину. Њу сачињава безброј безимених умјетника, сликара и пјесника, сањара и пророка, јеретика и отпадника. За изгубљене у мноштву успјелих, деперсонализоване протоком времена, енциклопедија постаје спасоносни попис ишчезлих умјетника занијемјелих у судару са временом. Колико је само одбачених јеретика у религијама, а колико у идеологијама одбачених од стране сопствене идеологије, искључених из круга коме припадају. Затим оних који су хтјели више, не успјевши да створе значајна дјела која се памте — нијесу дошли до циља, нити јавног признања — а тих је безброј.

Да би спојио различите приче у јединствену енциклопедијску приповијест о човјеку, Киш је пронашао у теми смрти неопходну везивну копчу. Прецизније речено, ерос и танатос су два велика ритма којим пулсира *Енциклопедија мртвих*. Сâм писац ће истаћи да је смрт средишња тема његове литературе, као уосталом што је главно питање сваке филозофије и религије. Незадовољан рјешењима питања смрти у филозофско-религиозним рефлексијама, Киш је настојао да осмисли властити одговор. Сâм наслов књиге *Енциклопедија мртвих* упућује на тајанствену зону у којој владају специфични закони, доступну једино умјетницима и пјесницима. Ако „литература не може да избјегне смрт”, као што тврди Данило Киш, онда је једини прави пут — пут директног суочавања: очи у очи. Будући да су ерос и танатос константе у људској историји, њихово свеprisуство у литератури је истовремено неопходно и логично. Смјењивање љубави и мржње, љепоте и ружноће, добра и зла, живота и смрти, смисла и бесмисла постаје нужност која детерминише егзистенцијални простор. Из опсједнутости смрћу писац је настојао да развије самосвојне закључке и да есхатон конципира као вјечну књигу — духовно трајање у коме је поражена смрт. Умјетност брише смрт, текст надилази вријеме, за човјекову духовну повијест осигурано је постојање у вјечности.

ЈЕДИНСТВЕН ДОКАЗ ВАСКРСЕЊА МРТВИХ

Литература и живот се додирују у смрти јер је крај оно што обезбјеђује њихов узајамни смисао. Сагледавајући животне релације под призмом смрти, Киш је довео у везу реално и метафизичко вријеме, утврдио тачке њиховог контакта у реалности. У свијетлу таквог искуственог хоризонта и уважавања смрти као посљедњег непријатеља човјека бришу се разлике чије је поријекло у друштвеним конвенцијама, а на сцену ступају човјек и смрт, два јунака велике космичке драме. Пред темом смрти сви су људи исти, достојни подједнако да буду тема умјетничке обраде и књижевног поступка. Као основни феномен постојања, непостојање и свијест о непостојању су суштинско својство које одваја човјека од природе и животиње. Предности тог увида су колико величанствене толико и ужасавајуће за свако људско биће које понаособ мора да носи то бремене од рођења до смрти. Но, истовремено, свијест о смрти, и то је Кишова литература потврдила, јача морал и одговорност пред животом.

У сваком случају, Кишова књижевност темељи се на проживљеним догађајима, а не само на информацијама из науке, традиције или исто-

рије. У пишевој оптици увијек препознајемо непосредно схваћено, што претпоставља лично, породично и национално искуство. Живот у комунистичком режиму и осјећање тоталитаризма на сопственој кожи су тетовирани знаци — шифре које је писац дубоко осјећао, а с друге стране јеврејско-црногорска лоза и нацистички холокауст над јеврејским народом. У отвореном сучељавању са идеологијама које су гулазима и логорима обиљежиле XX вијек, пишево непосредно лично и породично учешће су улог који је депонован у сâм темељ његове књижевне пројекције, чинећи их суштински неодвојивим.

БЕЗИМЕНИМА ЈЕ ОСИГУРАНО ИМЕ

У причи „Енциклопедија мртвих” Киш је конкретно примијенио идеју о људском животу као теми енциклопедистике. Читав живот се не може представити у облику енциклопедијске јединице¹. Мормонска секта Цркве Лејк Ситија је у Стјеновитим планинама државе Јуте направила специфичну архиву. У том регистру се чувају имена 18 милијарди људи живих и мртвих, писмено регистрованих на милион и 250 хиљада микрофилмова. Разлог за тајанствену базу података је чињеница да мормони вјерују да генеалогичка представља суштински елемент религије и „да сваки мормон може захваљујући овој фантастичној архиви да се врати у прошлост, спуштајући се низ своје генеолошко стабло”. У суштини, скупљање информација о сваком људском животу за мормонске архиваре има религијску функцију очувања индивидуалног — непоновљивог људског створа и његово обнављање у бесмртности.

Киш отвара причу тако што већ у сâмом уводу наводи на помисао о мистериозној коинциденцији догађаја на сцени. Исповијест у првом лицу повећава увјерљивост у мистично залажење у онострана искуства. Радња се одвија у Шведској, гдје на позив Института за позоришна истраживања гостује главна јунакиња. Символика позоришта као и позоришне представе „Сонате духова” у националном шведском позоришту припрема читаоца за илузионистички скок у квазиреалност: „Нађох се у библиотеци као у казамату”². Из позоришне фикције јунакиња

¹ Непосредан повод за причу је сан госпође Мирјане Миоциновић и прича је посвећена њеном оцу. Прича је написана 1980. и објављена у „Књижевности” (мај — јун 1981), а текст о мормонима који му је послат, штампан је у „Дуги” (19–23. мај 1981). Сâм Киш био је фасциниран запањујућом коинциденцијом.

² *Енциклопедија мртвих*, Књига комерц, Београд, 1997, стр. 153.

је ситуирана у лавиринт необичне библиотеке³. Та чудесна Енциклопедија мртвих представља нешто попут Тибетанске књиге мртвих, кабале, житија светаца, ријечју „езотеричну творевину људског духа“⁴. Међутим, основни концепт Енциклопедије мртвих разликује се од свих постојећих енциклопедија. Писац је замислио невјероватну — уникатну књигу, која по свом облику и садржају спољашњим и унутрашњим карактеристикама надмашује све што је људски дух досад створио. Уникатност Енциклопедије Киш проналази у сљедећим разлозима:

1. личности које чине њен садржај не смију бити уврштене ни у једну већ објављену енциклопедију;

2. у сажетој обради животних података ниједан детаљ не смије бити заборављен;

3. у хронологији животних чињеница не прави се хијерархија догађаја по важности;

4. материјалне чињенице се доводе у везу са човјековом душом;

5. енциклопедија даје приказ душевних стања, моралних и религиозних увјерења;

6. инсистира се на повезаности историјских догађаја са личном судбином;

7. уводи се атмосфера времена и политичка збивања;

8. историја се начелно схвата као сума људских судбина, свеукупност ефемерних збивања;

9. сваки људски живот је непоновљиви сплет догађаја и зато је свако људско биће апсолутна вриједност;

10. у историји људског бића никад се ништа не понавља;

11. енциклопедија је облик бесмртности, као јединствен доказ васкрсења мртвих.

УНИКАТНОСТ ЉУДСКЕ ДУШЕ ЈЕ ИЗВОР БЕСМРТНОСТИ

Као и свака енциклопедистика, Енциклопедија мртвих има строга правила и у садржинском и у формалном смислу. Њени састављачи не раде насумице, већ биљеже податке на основу прецизно формулисаних закона. Јунакиња се сусријеће са биографијом свог оца која је брижљиво и непристрасно исписана у енциклопедијском погледу. За објективност

³ „Књиге су биле као у средњовековним библиотекама везане дебелим ланцем за гвоздене карике на полицама” (*Ibid.*, стр. 153).

⁴ *Ibid.*, стр. 153.

података гарант су непристрасни посматрачи који праве картотеку свих релевантних догађаја у животу индивидуе. Од мјеста рођења, рецимо за оца главне јунакиње: Краљевчанин, општина Глина, срез Сисачки, област Банија, до смрти, погребне поворке и посмртних говора све до најситнијих појединости оцртан је његов животни пут. Рекуапитулација догађаја која се одвија у свијести читаоца Енциклопедије на бази многобројних имена, различитих мјеста и датума је фасцинантна. У глави се одмотава филмска трака минулог живота, комплетна слика догађаја која обухвата материјалне чињенице, душевно расположење, али и политичку и друштвену панораму времена. Филм се одвија спонтано, јер је регистар енциклопедијског приказа такав да представља подсјетник — ризницу сјећања у којој се ништа не губи протоком времена: „Јер они верују у чудо библијског ускрснућа и овом големом картотеком само припремају долазак тог часа. Овај ће регистар тада бити велика ризница сећања и јединствен доказ ускрснућа”⁵. Присуство цијелог људског рода на страницама Енциклопедије има за циљ потврду васкрсења тијела и душе, а на Кишову опсједнутост смрћу логично се надовезује питање васкрсења. Да би избјегао ужас умирања и смрти, писац се увијек враћа теми узашашћа душе и васкрсењу, као у сумњи у постојање другог свијета, што за литературу није противрјечно. У „Симону Чудотворцу” или „Легенди о спавачима” преокупација личном бесмртношћу и варирање идеје васкрсења мртвих има антрополошку, односно кључну есхатолошку димензију. Концепт енциклопедије, у том случају, и кад свака индивидуална свијест која памти помрле буде угашена, послужиће као космички доказ оживљавања мртвих, што је Киш могао преузети из јеврејске и хришћанске традиције. Егалитерство и братство људи утемељено је на универзалном принципу наде и праведном распореду заслуга у вјечности. „Безначајне судбине”⁶, небитне за историјско наслеђе, битне су из онтолошки утемељене вјечне правде. „Егалитаристичка визија света мртвих”⁷ је кључна идеја на којој се оснива Кишова перспектива приповиједања, јер се разлике у животу и хијерархија међу људима поништавају у смрти. Уједначавање у смрти превазилази социјалне и политичке програме о једнакости међу људима

⁵ *Ibid.*, стр. 5

⁶ „Оно што овде пише... то су обични енциклопедијски подаци, безначајни за сваког другог осим за мене и за моју мајку” (*Ibid.*, стр. 154).

⁷ „Енциклопедија мртвих дело је неке секте или верске организације која је у свом демократском програму истакла егалитаристичку визију света мртвих — без сумње инспирисану неком од библијских поставки а са намером да се исправи људска неправда и да се свим Божијим створењима да једнако место у вечности.”

јер је једнакост реална категорија само на фону метафизике једнакости која обухвата сва „Божија створења” без разлике.

Концизност употријебљена у животопису јунака у Енциклопедији срачуната је на ефекат завођења читаоца коме магијски пред очима искрсава једна животна прича од почетка до краја. Хронолошки преглед живота сачињавају невјероватне појединости, слика свих актера догађаја, сваког имена, ријечи, геста, вербалног или невербалног израза. Та ерудитна каста пописала је, рецимо, сваку улицу у којој је станао јунак у Београду, сваки филм који је гледао, сваки флерт, разговор, осјећање или мисао, ријечју — све што чињаше један живот снимљено је камером невидљивог сниматеља на целулоидној траци. У техничком смислу, Енциклопедија је аналоган сажетог енциклопедијског стила обогаћеног библијским мотивима и садржајима. Потпуни пресјек живота по ширини и дубини, споља и изнутра, заправо је живот фотографски снимљен. У сваком индивидуалном животу који је принципијелно непоновљив, има толико садржаја да завређују енциклопедијски приказ. Основ таквог увјерења је схватање о уникатности индивидуалног живота и бројности његових манифестација.

Ако пажљивије простудирамо основну тему Кишове *Енциклопедије*, схватићемо да писац имплицитно указује на уникатност људске душе као извор бесмртности — гаранцију неуништивости и безвремености нашег Ја. Уникатност душевног живота је доказ да се душа не може поништити нити анихиловати у вјечности. И кад је човјек тјелесно мртав, сваки сегмент искуства душе је жив, као дио индивидуалне свијести, али и убијежен у свемирски компјутер који памти сваки догађај. Што смо год упознали, доживјели, сазнали, осјетили, перципирали, постаје не више предмет, већ садржај искуства душе, па је духовна, а не физикална чињеница. При томе, искуство сваке посебне свијести је аутентична представа — доживљај — идеална форма искуства душе, јер сазнано није више то што је сазнано, већ оно што је трансформисано посредством душевне рецепције. Тако су предмети материјалне стварности добили нови живот, постали по себи живи доживљај свијести — нова чињеница душевне супстанце. Материјалне ствари су пропадљиве, али када уђу у дух човјеков — када постану унутрашњи садржај свијести, практично су неуништиве. Дакле, неуништива је душа и искуство душе!

ЈЕДИНО БИЋЕ КОЈЕ ИМА ЗНАЊЕ О КОНАЧНОСТИ

Већ у току живота, и то је оно што Киш упорно понавља, све догођено има есхатолошку вриједност. Димензија вјечности прелама се не у

стварности која је промјенљива, већ у нашем виђењу стварности. Свако сазнање, вјеровање, мишљење, идеја, лијепо и добро има трајну вриједност, али не као атрибут постојећег свијета, већ као појам нашег мишљења. Може се уништити ствар, окончати неко збивање, али не и појам о том дешавању који већ има димензију есхатона. Трајна вриједност искуства у свијести већ као доживљај постаје претпоставка апсолутности свијести, односно личне бесмртности. Тако смо већ у овом животу метафизичка бића, јер је наше сазнање по својој природи такво да је у акту сазнања ослобођено додира са сазнатим, поставши духовна чињеница — вриједност за себе.

Киш је замислио космички ум као енциклопедијско свеискуство. Док свака појединачна свијест управља само својим представама и мање или више контролише њихов поредак, начин и вријеме појављивања, свемирски компјутер садржи све представе о представама сваке појединачне свијести, као свега што је представљено и што може бити представљено. Не знамо да ли је писац Киш био и у којој мјери упознат са Лајбницовом монадологијом, али његов концепт неодољиво подсјећа на устројство монаде. Као и за Лајбница, енергетски потенцијал унутрашњег живота је активистички принцип који у свом садашњем стању садржи цјелокупну прошлост. Све што се збива унутар саме свијести, бременито је будућим догађајима, али и концентрацијом свих прошлих стања. Свака свијест — монада је живо и стално огледало универзума, а монада монада, или Бог, одсликава све друге монаде у апсолутном смислу у јасним и разговјетним представама. Попут врховне монаде, и Кишово компјутерско око фотографски региструје све што се дешава у универзуму. Сабирна монада — компјутер пресликава директно сваки догађај, сваку људску патњу, радост, расположење или искуство. Ријеч је о одсликавању свега у свему без остатка. Духовно-енергетски принцип, и у микросистемима, што доказује савремена наука, извор је највеће енергије, а у макросистемима нараста у енормну силу кадру да рефлектује цјеловито поље егзистенције.

Из таквог концепта изводи се закључак о људском бићу као светињи, идеја коју су на уму имали мајстори Енциклопедије⁸. С обзиром на то да се у историји људског бића ништа не понавља, као и да је све слично али различито, писац развија мисао о укидању хијерархије међу дога-

⁸ „Стога састављачи „Енциклопедије мртвих” тог величанственог споменика различитости, инсистирају на појединачном зато им је свако људско биће светиња” (*Ibid.*, стр. 61).

ђајима, односно да не постоји подјела на небитно и битно, важно и неважно, или маргинално и суштинско. Све има једнаку вриједност *sub specie eternitas*. Будући да у људском животу не постоје ефемерне ствари, космичко Алеф — огледало, као и код Борхеса укњижује све догађаје одједном. Сâма историја „За књигу мртвих” је сума људских судбина, свеукупност безначајних збивања, а сваки историјски догађај повезан је са личном судбином⁹. Човјек је креатор историјских дешавања, учесник зависан од историјских кретања. У основи таквог става лежи пишчев мундијалистички концепт универзалне људске вриједности у коме нема пирамидално постављеног врха, центра или периферије, већ је свака тачка у простору и времену подједнако важна и свеприсутна, и та савршена космичка меморија схвата се као етичка нужност.

НОКТУРНО СМРТИ

У настојању да реконструиремо Кишов књижевни проседе, *Енциклопедија мртвих* је можда најзначајнији материјал. Писана у зрелој фази (1983), *Енциклопедија* представља сâму суштину пишчевих књижевних и идејних рјешења, потпуну визију филозофије живота, али и филозофије писања — капитално дјело по естетским и мисаоним донетима. Састављена од девет кратких прича, од којих је свака понаособ репрезент пишевог умијећа књижевног стварања, те тематски разнородне приче, везане за различите историјске, митолошке и религијске контексте, повезане су јединственим питањем, питањем над питањима: темом смрти. Сâм писац ће рећи у *Post scriptum*-у: „Све приче у овој књизи, у већој или мањој мјери у знаку су једне теме коју бих назвао метафизичком; од пева о Гилгамешу питање смрти једна је од опсесивних тема литературе”. У иронијско-породичном маниру писац ће вјешто варирати приче саткане на сâмој граничној зони живота и смрти, линији разграничења која дијели два свијета који се међусобно искључују. Смрт је једина међу феноменима постојања која апсолутно поништава само постојање. При томе, човјек је једино биће које има свијест о смрти, знање о коначности. Само за људско биће постоје смрт и умирање.

Двије приче *Енциклопедије* — „Симон Чудотворац” и „Легенда о спавачима” доказ су до које мјере је писац био у стању да усвоји цивилизацијске симболе великих религијских система и да поступком асоцијације и варијација на основну тему дâ оригиналан прилог. У сваком

⁹ *Ibid.*, стр. 62.

случају, наведене приче приказују у правом свијетлу Кишов врхунац у књижевном и мисаоном развоју, дубину и страст са којом је испитивана суштина живота и постојања. Аутор наводи да је преузео познату гностичку легенду о Симону Чудотворцу, давши јој особену књижевну интерпретацију. У „Речнику католичке теологије” барборити су гнусни отпадници од вјере, Тертулијан им предају њихову бестидност и друга светогрђа, а Клемент Александријски свједочи да су се ваљали у похоти као јарци и урањали своју душу у блато. Киш наводи да због бестидности њихових обичаја реч блато — *барборос* служи да означи ове јеретике.

Кључ за разумијевање приче садржан је у сљедећој констатацији — питању: „Да ли су се заиста ваљали у блату или је то само метафора?” Званична хришћанска црква одбацила је гностичаре као опасне јеретике. Међутим, Киш проблематизује важност званично канонизованих начела у религији, као и у политици, односно идеологији. Шта се дешава у случају када је званична верзија погрешна, односно историјска истина лажна. Сâм писац наводи да му је једна добронамјерна и образложена особа скренула пажњу на сличност Симонове шизме изложене у његовој причи са једним одломком из Бориса Суварина, писаним 1938. који гласи: „Стаљин и његови поданици увек лажу, и како увек лажу у сваком тренутку, у свакој прилици, и како увек лажу, више и не знају да лажу. А када свако лаже, нико више лажући не лаже... Лаж је природни елемент совјетског друштва... Скупштине, конгреси, позориште, мизансцен. Диктатура пролетаријата; голема подвала. Спонтаност маса: брижљива организација. Десно, лево: лаж. Стаханов лаж. Стахановизам лаж. Радост живота: жалосна фарса. Нови човек: дрвена горила. Култура: некултура. Генијални вођ: тупи тиранин”.¹⁰ Иако писац одриче сваку сличност са одломком из Сувариновог текста као случајност, управо је та „случајност” оно најзначајније у сâмој причи. Тоталитаризам идеолошког друштва искључује право на сваку различитост у мишљењу јер постоји, наводно, само једна Истина. За тако тоталну истину потребна је тотална лаж, таква да сви, и идеолози и поданици, вјерују да је тотална истина. Тако крупна лаж на сваком кораку, парадоксално, почиње да личи на истину. У стварности све је конципирано према мјерилима идеологије; дакле, погрешно постављено, замаскирано и измишљено.

Питање какав је ауторитаран политичко-идеолошки систем, аксиолошки гледано, Киш рјешава тако што га посматра не у опреци добро —

¹⁰ Данило Киш, *Енциклопедија мртвих*, Књига комерц, Београд, 1997, стр. 155.

зло, већ га посматра као лажан систем. Лаж је његова цјелокупна друштвена стварност, Лаж је његова култура и наука, лажан је његов вођа. Читав живот је фарсично обмањивање грађана који нијесу свјесни да су обманути, и зато могу живјети у некој врсти наивно замишљеног очекиваног земаљског раја. Достојевски је у *Великом инквизиџору* антиципирао идеологизацију људског ума спроведену од стране самоизабраних усрећитеља човјечанства, и бремене њихове одговорности за подношење проповиједања за које знају да је апсолутна лаж. Несрећни управљачи и срећно стадо ослобођено пакла избора и одлучивања, невини у својој безграничној вјери у оне који сами не вјерују, нетакнути ма и најмањом сумњом у величину пројекта, то је слика будућег човјечанства у визији Фјодора Михаиловича Достојевског. Алудирајући на идеолошки модел у коме је непосредно живио и стварао, Киш је механизмом асоцијације указао на страхоту поробљавања људског ума, неспособног да теоријски или практично замисли идеју Истине. У том смислу „Симон Чудотворац” има значење катарзичког протеста, првенствено да би се алармирало наше унутрашње чуло критичког мишљења и слобода која чини оно највредније у људском свијету. Међутим, ако се значење приче проширује на есхатолошки план и скептицизам у погледу његове истине, онда је то супстанцијални проблем — можда ни сâм писац није био сасвим свјестан?

Чудо доказује ауторитет истине

Тема приче је појава проповједника Симона Чудотворца у Самарији, седамнаест година послје Христовог васкрсења. Као и сваки проповједник, којих је у то доба врвило на све стране, Симон има противнике и присталице који различито свједоче о његовим чудесима. За једне он је сјајан говорник коме док говори очи сијају као звијезде, опасан чудотворним ланеним канапом, а за друге он је „борборита” коме се не зна поријекло са гласом лудака и погледом блудника. Уопште, дуализам у схватању улоге Симона Чудотворца писац ће задржати до краја, јер његов основни концепт јесте да истакне једнодимензионалност апсолутне Истине.

Чудотворац окупља сљедбенике и ученике, обраћа се маси, али језиком и тоном различитим од апостолских посланица и учења Јована, Петра и Павла. Његова проповијед дијаметрално је супротна од јеванђељске науке. Умјесто о вјечном спасењу, Симон говори о сазнању и пустињи; умјесто о Светом духу, Божијем царству и вјечном блаженству,

он говори о потреби за Истином. У бласфемичном тону Симон закључује да је Бог хришћана лажан, њихова чудеса лаж, изабрана земља лаж и да је лаж тако увјерљива да ни они сами не знају да лажу. Цјеловита конструкција хришћанске догме, у чијој основи стоји Јахве — Елохим — Бог — тиранин, сумњива је, јер се темељи на протјеривању из раја, забрани сазнања добра и зла, страдању и патњи. Киш развија основну идеју до крајњих консеквенци: „Вера је народу потребна. Кад се једна лаж понавља дуго се у њу верује...”¹¹ Заузврат, умјесто Бога освете који нуди лажна обећања вјечног живота, Симон предлаже Бога праведности, који ће уништити лажу и паралажу шарлатана и пророка. Главни сегмент Симоновог учења тиче се оспоравања есхатона, јер крај је тај који свему даје смјер кретања. Укидањем наде у васкрсење мртвих укида се нада у вјечно спасење и будући живот. Но, за Симона нема препреке у разобличавању „лажне” хришћанске илузије вјечности. Он истиче да је лажност прве премисе — царство небеско — таква да условљава нетачност читаве догме. Апостоли који су за себе приграбили божију милост пропагирају покорност, трпљење, непротивљење злу, одрицање од тјелесних наслада као пут за достизање „наводно” вјечног живота: „Они да буду вукови а ви овце... и зато не завиди ближњем јер немаш нашта да му завидиш”¹². Умјесто васкрсења, Симон истиче, попут орфичара и питагорејаца, сељење душа у први план, а доказ је његов пратилац Софија која је била наводно Лотова кћи и Рахља и лепа Јелена. Изокретањем хришћанског схватања о безазлености и чистоти срца, као предуслову будућег блаженства, хришћанска есхатологија добија овоземаљску верзију раја на земљи умјесто раја на небу. Ако је ријеч о метафоричком упуту на идеолошку разину обећаног раја која је *per definitionem* лаж, упитаност има смисла. Међутим, ако је у питању крах хришћанске метафизике и уопште религиозног промишљања људске судбине, ситуација је безнадежна. Заокруживањем свог учења у контрапункту са хришћанским ауторитетима, завршава се први дио приче. Симптоматично је да се народ незадовољан Симоновом причом разилази, а да на сцени остају само неколицина његових ученика и Софија. Дакле, потребна је нова идејна полуга која ће окупити народ и увјерити га у исправност пророкових визија. Након теоријског убјеђивања, које се показало као недовољно средство за масе, слиједи практична демонстрација вјере. Дакле, Чудо!

¹¹ *Ibid.*, стр. 15.

¹² *Ibid.*, стр. 17.

Од сâмих почетака људске историје, од примитивних друштава до данас, улога чуда имала је непроцјењиво дејство. У митолошкој свијести магијски ритуали и церемоније имали су снажну психосоциолошку и друштвено-културну улогу. У психолошком смислу, мистични ритуал имао је дејство на интеграцију појединца у колективни живот, његову социјализацију па је представљао ослонац, кохезиону супстанцу друштвеног живота. У религији чудо доказује ауторитет Истине јер свједочи о истинитости Истине. Чудесни догађај, у *Сџаром* и *Новом завјетју*, закључно са васкрсењем као чудом над чудима, треба да увјере вјернике у тачност религијског учења. Исправност вјере не почива на логичком закључивању које је примјерено природи и природном закону каузалитета. У вјери се за невидљиву — надемпиријску стварност свједочанство тражи не у чулима и разуму, већ у мистификацији чуда које превазилази чулно-разумску процедуру. Чудо је стварање земље, Чудо је стварање Адама, Чудо је божански логос, Чудо је живот хришћана, Чудесно је безгрешно зачеће, Чудесан је божији син утјеловљен у људском лику, Чудесно је Божије царство, Чудесно је васкрсење. Но, и поред ових општих премиса записано је да су и сâми Божији људи Чудотворци — и чудотворни исцјелитељи. Чудо је, дакле, оно што превазилази строгу логику разума и ограничења наше тјелесне и духовне природе, гдје се оно што здраворазумски изгледа немогуће показује као могуће. Сâм Исус, како свједоче његови апостоли, оставио је свједочанство о чудесним исцјеливањима, збунивши народ претварањем воде у вино или васкрсењем Лазара и сл. Из потпуно непознатих узрока кроз чудо се појављују потпуно непознате и изненађујуће ствари, тајновита реалност која надмашује емпиријско искуство. Смисао Чуда је у дејству на посматрача, јер је он коначни циљ приказивања. Притом, за религију није ријеч о опсјенарском дејству чудотвораца, волшебној вјештини срачунатој да обмане наша чула. Кроз Чудо се појављује невидљиви знак Божијег присуства — закон по коме је оно што је човјеку немогуће, Богу могуће, али и богонадахнутим људима и пророцима.

СЛИЈЕПО ВЈЕРОВАЊЕ УКИДА СЛОБОДУ, АЛИ И ВЈЕРУ

Смисао Чуда за утемељивање вјере је непроцјењив јер се практично потврђује уплив трансценденције на конкретно постојање. Чуда доказују да је немогуће могуће, и да оно што се противи нашој логици и здравом разуму може добити статус егзистенције. Сам чин у религији усмјерен је на колективну свијест одакле се потврђује ауторитет чуда, односно ауторитет вјере као неприкосновен. Хришћанска црква, још од свог

утемељења, има велики број свједочанстава о чудесним догађајима који показују дејство божанске силе у антрополошким оквирима. Укидањем закона који важе у емпирији и правилног слиједа узрока и посљедица кроз чудо се појављује нова законитост којом се помјерају наша чулна перцепција и сазнајна ограничења. Међутим, Христос је, по свједочењу јеванђелиста, одбио искушење ђавола у пустињи ријечима: „Иди од мене, Сатано”. Основ за одбијање Сатанине понуде да кроз чудо опроба божанску милост и тако увјери свјетину у исправност учења, Спаситељ темељи на начелу слободе. У чуду се долази до вјере кроз ауторитет чуда, а то аутоматски искључује слободну вољу. Слијепо вјеровање укида слободу, али и вјеру. Зато се у најдубљем хришћанском смислу чуда везују за демонску силу онда када треба да послуже за поробљавање људског ума. Варирајући библијску легенду, Велики инквизитор у роману Достојевског управо показује да је инквизиција, супротно Христовом науку, прихватила чудо, повезала га са тајном и ауторитетом и тиме створила предуслов за идејну, односно идеолошку неслободу и друштвену тиранију. У Гетеовом *Фаусту* главни актер наведен је од стране демонског принца на мистичне догађаје у којима му се опет враћају младост и прошлост. Без обзира на то што се у религији вјерује у Чуда, не вјерује се у њихову истинску снагу онда када злоупотребљавају људску слободу да би јој суштински наудила.

Међутим, независно од хришћанског концепта у коме је прихватање чуда комплексно питање, за Кишовог Симона Чудотворца ту почиње главни проблем. Он истиче: „Чуда нису никакав доказ праведности... Чуда служе као последњи доказ само за лаковерни пут. Ту је моду увео онај ваш несрећни Жидов што је завршио на крсту”.¹³ Као отпадник од званичног учитеља Христа, Симон се наругао његовом основном концепту и увођењу чуда као критеријума праведности. У диспуту са апостолом Петром који заступа дијаметрално супротан став, Киш контрапунктално ситуира главне идеје и антагонизира њихове актере. Драма у причи је на врхунцу, ток приче сужава се према највишој тачки спиралног завијутка. Ако Симон докаже да су Чуда принципијелно могућа, парадоксално, укинуће хришћанску догму, која се оснива на вјери у Христа и његовим чудима. Жељан чуда, народ се поново окупља око Симона, да провјери његово учење. Да би створио илузије готово историјског факта у слиједу догађаја, писац наводи двије верзије. Према једној се Симон, одмотавши конопац око струка, виноу у небо, а по другој се спустио у јаму.

¹³ *Ibid.*, стр. 18.

ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛНИ ПРОСТОР КОНАЧНОСТИ

Када се смртно тијело Симона Чудотворца одлијепило од земље, из-безумљена свјетина и сâм апостол били су шокирани: „Петар није вјеровоа у чуда осим у чуда вјере у њега оног који је претворио воду у вино”¹⁴. За апостола Чуда су привилегија Божијег сина — и онда је сигурно да долазе од Бога. Али и Симоново тијело се успиње према небесима, што апостола баца у тренутни очај сумње: „Јер ако је она црна силуета што се ближи облаку и небу заиста Симон, онда су његова чуда и истина хришћанске вере, само једна од истина овога света, не и једина; онда је свет тајна, онда је вера обмана, онда више не постоји сигуран ослонац за његов живот, онда је човек тајна над тајнама, онда је јединство света и стварање непознаница”¹⁵. Писац је супротставио¹⁶ два религијска концепта градећи њихове супротности и оповргавајући их не теоријским аргументима, већ конкретним доказима. У тренутку сумње, док гледа Симона на хоризонту како смјело крши законе простора и времена, апостола вјера се на тренутак урушава јер њени постулати изгледају лажни. Или је Христос цијела истина, или је хришћанство само једна од истина, што укида његову универзалност и генерално значење. И на Христову ријеч да јесте Истина — апсолутна Истина, сâм Пилат поставио је Спаситељу тешко питање: „А шта је Истина”. У значењским слојевима питања садржано је скептично релативизирање истине, примјерено свим временима и атеистичким учењима у којима се не вјерује у једном засвагда освојену истину, било да је ријеч о религији, филозофији, етици или политици.

Ипак, Киш вјешто на сцену уводи рјешење које је садржано у Петровом канонском учењу. Поражен Симоновим кршењем закона гравитације, апостол у молитвеном заносу добија знак да је Бог један — син Божији један, а да је онај што је полетио отпадник од вјере са циљем да „куша душе хришћана и увјери их да нема друге моћи осим Божије”. Логично се повезује Симонов наум за антрополошки, а апостола за метафизички план постојања. Симон вјерује у човјека и његове могућности јер Он је извор морала, љепоте и доброте, апостол Петар смисао тражи у Богу у коме је извор моралних и естетских вриједности. За првог Свијет је несавршен, а земаљски живот пакао, за другог нада будућег жи-

¹⁴ *Ibid.*, стр. 39.

¹⁵ *Ibid.*, стр. 39.

¹⁶ У изворној библијској верзији, од које Киш одступа, Петрова вјера је таква да је с правом насљедник Христов — стијена на којој је саграђена Христова црква.

вота поништава сваку патњу и страдање. Зато је почетак Симоновог летјења иницијална снага његове надземаљске левитације, чиста мисао о ужасу и коначности људског живота, здружена са сумњом и невјерованством¹⁷. Увјерен да важи нечело: *Homo mensura est*, за постојеће и непостојеће ствари, Симон читаву проблематику људског бића своди на егзистенцијални простор коначности, чију легитимност не гарантује никаква инстанца апсолутне правде. Зато је он само савршени чаробњак, али не и пророк способан само за алхемичарско претварање жестине страсти у Икаров лет.

Одлучујући тренутак Симоновог обрушавања — пада на земљу, праћен сировим описом његовог физичког расула, оповргава његову основну намјеру. Одлијепивши се од земље снагом воље, мисли, сумње и радозналости, дакле само на разини људског, Чудотворац је окончачо тако да „његово лице личи на расточену губаву маску”. За Софију чак и такав завршетак доказ је истинитости његовог учења, јер је смрћу запечатио причу о ужасу људског живљења. Међутим, за апостола Симонов тресак о земљу означио је крај његовим мукама, поставши демонстрација да је само онај уз кога је Бог, физички и духовно непропадив. При томе, сумња је природна за вјернике, јер је и сâм син Божији помислио на крсту о космичкој усамљености, и рекао: *Eloi Eloi lama savahtani!* Природно је за вјернике да прођу кроз врата сумње и тако очврсну своју вјеру. Поучен Симоновим примјером, Петар је сазнао много више о тајни чуда него да је проучавао свете књиге. Езотеријска посвећеност, опскурне радње као магијска вјештина имају опсјенарско дејство, чак и реални утицај, али је таква употреба ограничена. Тај факирско-мађионарски трик левитације, који је демонстрирао онај што га зову Чудотворац, дејствовао је у временски кратком интервалу као алхемичарски трик са циљем да заведе припросту свјетину.

ИСТИНИТОСТ ИСТИНЕ НЕ МЈЕРИ СЕ ЧУДОМ

Писац смишљено еквилибрира између два концепта, дајући убједљиве аргументе и за једну и за другу страну, тако да готово не препознајемо његову интимну симпатију. Прича је конструисана у облику спирале у којој сваки нови сегмент представља продубљивање проблема и заче-

¹⁷ „А сад ме пусти да скупим своју снагу, да саберем своје мисли у једну жижу, да помислим свом силином на ужас земаљског живљења, на несавршенство света ...” (*Ibid.*, стр. 40).

так новог, све до крајње тачке, када ствари коначно долазе на своје мјесто. С једне стране имамо науку хришћанског смјера, а са друге Симона, са новим вриједносним таблицама. Да би оповргао Христов наум, Чудотворац се залаже за промоцију Чуда, чији је циљ управо укидање сваког Чуда. То Чудо је постављено из људске, дакле, временске перспективе, док је Христ понудио Чудо из божанског искона. Метафизика таквог Чуда је само манифестација вјечности у ванкаузалном склопу околности. Христос је прихватио Чудо само као крајње средство када је ријеч недовољна, иначе га је одбацио јер се противи људској слободи и одговорности. Киш показује на дјелу да се истинитост Истине не мјери чудом. Чудо није доказ Истине, већ спорадични фактор који може да има дејство на непросвијећени народ који дрка појмове о добру и злу, али не и на сâму Истину. Пилатовско питање о Истини циља у значењску, језичку и логичку срж Истине, заједно са кључним питањем — има ли је и може ли је уопште бити!? Тотална сумња у објективну Истину — апсолутну вриједност истине коју заступа Пилат, прототип је за све програме и учења у којима се оспорава једна истина, а уводи мноштво истинитих становишта. Симон Чудотворац на сâмом је Пилатовом трагу неповјерења према аксиоматском значењу Истине. Као провјеру, Симон је полетио на крилима енергије Зла, ракетан у небо интензитетом земаљске патње. Слично су египатски свештеници пред фараоном извели исто чудо као Мојсија — претворили штап у змију, тако да је тим чудом на чудо наизглед оборен пророков аргумент да га је послао Јехова. Достојевски је у лику Кирилова преко теме самоубиства настојао да укине идеју о вјечности. Инжењер Кирилов резонује: „Убићу се и сва прича о чудима и Богу изгубиће смисао, моја слобода уништиће Бога и сва историјска предања о Богу пашће у воду.” У истом духу Симон, као прерушени Луцифер, или Белзедуб, онај исти који је кушао Месију у пустињи — дух нечастивог, поновио је безуспјешно наум да сруши Христа.

Киш наводи на помисао о границама људских могућности као и опасностима присвајања надљудских, божанских атрибута и презиру према духовној страни живота. Симон је волшебник, анђеоске смрти, који је повјеровао да је човјеку дато да надрасне људску природу и постане у ничеанском смислу Натчовјек.

Значење приче о „Симону Чудотворцу” је многоструко. Писац је у маниру великог приповједача изокренуо већ познату легенду, обогативши је новим тематским садржајима. Убијећен да може да учини исто што и Исус Назарећанин и да васкрсне трећи дан, по другој верзији Симон је закопан у јаму из које је извађен као трула тјелесина. Наза-

рећанин је показао духовну моћ и питање ученика упућено апостолу: „Да ли је боље сејати на земљи а жњети на небу или је боље бацати семе у ветар”¹⁸ — схоластичко питање чија је недвосмислена потврда Симонов физички и ментални крај, постало је излишно. Парафразирајући познату библијску параболу о сијачу и сјемени, Киш је указао на демонизам сумње којим се разграђују вјечне вриједности са становишта наводно људске истине. Но, и поред религиозног значења приче, у Кишовом менталном склопу расног антитоталитарца и противника свјетског комунизма, прича има алегоријску компоненту. Кроз таоце догматизма и антидогматизам догматичара, Киш је указао на историјски дебакл идеологије у којој се инсистира на тврдњи: коријен човјека је сâм човјек. Не гомилајући објашњења и аргументе узалуд, Киш наступа са јединственим бодлеровским задатком да излучи Љепоту из Зла. У контрапункту између апостола Петра и Симона, који такође значи Петар, дакле између апостола и Чудотворца заоштрава се и разрјешава главни фабуларни ток. Склон да преиспитује другу страну медаље, тј. оне личности које су мртве за историју и културу, Киш гради јунаке од промашених егзистенција.

Противрјечност између „оног што је Богу угодно” и „оног што је човјеку угодно”, представља двије темељне животне стратегије, које заступају апостол Петар и Симон Чудотворац. Бројним алузијама, књижевним и ванкњижевним асоцијацијама на темељу традиције, *Библије*, хришћанства, писац гради властиту визију прожету личним искуством. Мелодичност његове реченице, сажетост изванредног стилисте у којој нема ничег сувишног тражи инвентивно читање као пут од спољашњих слојева текста до унутрашњих сегмената у којима се меморише естетска вриједност и семантички потенцијал текста. Киш трансцендира овоземаљски живот, материјалне чињенице и успиње се према испитивању вјечности. А тамо га чека питање над питањима, оно које мучи и самог Киша као и Симона Чудотворца: Или је Бог мјера човјеку, и онда човјек све мјери оним божанским, или је човјек мјера сâмом себи и онда све мјери оним људским?

СМРТ ИЛИ САН / REQUIEM УСНУЛИМ У СНУ

У „Легенди о спавачима”, можда једној од естетски највреднијих прича у Кишовом опусу, наставља се основна преокупација из „Симона Чу-

¹⁸ *Енциклопедија*, стр. 42.

дотворца” и Кишова везаност за тему смрти. У уводном дјелу ритмичким понављањем реченице: „Лежаху наузнак”, којим почиње и завршава се ток приче, писац је остварио специфичну мелодичност, унутрашњи штимунг у компоновању готово поетског записа — у прози, прозне поеме о успаваним сањарима у мрачној шпиљи на брду Целиону. У *Post Scriptum*-у Киш подвлачи да је основну тему тј. легенду о спавачима из Ефеса преузео из *Курана*¹⁹. Дакле, мото приче писац преузима из осамнаесте куранске сурате која има назив Шпиља²⁰. По легенди, седам спавача побјегло је пред царем Децијем, прогонитељем хришћана, у пећину и пробудили су се послије 230, односно према неком, 309 година и убрзо умрли.

Кишова заинтересованост за смрт и васкрсење добила је у Легенди прави књижевни израз у складном јединству стилско-језичких и мисаоних прожимања. Сâм избор куранског мотива о уснулим спавачима који пркосе смрти за писца је значио емоционално и интелектуално разграничавање на линији живот — смрт. Шта заправо јесте смрт и каква је њена улога у људском животу, шта представља за физички односно духовни интегритет личности. Опсједнут крајем као апсолутним деструкцијом психофизичког душевног хабитуса, писца интригира међузона, простор између смрти и живота, који није сасвим ни једно ни друго. Као граница два свијета, сан је тампон-зона између оностраности и ононостраности, мистериозна копча у којој се наслућују везе два подручја. Присуство надемпиријског свијета у сну и сновима доказ је да сан обара земаљску логику и поредак који важи у чулности. Но, оно што је Киша подстакло да напише ову изванредну прозу јесте статус који сан има као прелазно стање у достизању бесмртности. Другим ријечима, да ли је сан пут који води од смрти до живота?

Понављајући у четвороструком ритму тему о спавачима који „лежаху наузнак” у влажној шпиљи, писац нас уводи *in medias res* у саму суштину проблема. Спавачи, њих тројица: Дионизије, његов пријатељ Малхус, Јован богоугодни пастир и пас по имену Китмир, спавају у „влажној тами времена у помрачини шпиље вјечности”. Руку прекрште-

¹⁹ „Легенда о спавачима” из Ефеса потиче из Корана, а почетком VI стољећа била је забиљежена од стране сиријског аутора Саруга... Грегор де Тур, као и Саруг, сматра да је ово буђење један од доказа ускрснућа мртвих (*De gloria Confessum*)... Једна од варијација на тему ускрснућа налази се у Талмуду „Мишни” ту се спавач буди послије 70 година. Ову је легенду обрадио арапски писац Тауфик ал-Хаким који је увео у сиже Приску — кћи краља Деција.

²⁰ „Бејаху тројица а њихов пас шести / Бејаху седморица а њихов пас осми.”

них на молитву, уморни спавачи, тромо и спокојно спавају мрвећи разлику између сна — времена — вјечности. Доказ да су живи је сан у који су утонули спавачи, али и људском оку непримјетно нагризање влакана камиље длаке на влажној кострети на којој леже у шпиљи, а резбаре је њихова тјелеса. Између њих и живота писац умеће два непријатеља: Вријеме и Сан.

Из те окамењене вјечности прекривене копреном таме: „глува слуха запечаћена оловом и катраном таме, загледани у таму својега бића, у току времена и вјечности”, први се изненадно пробудио Дионизије. Паралелно са освјешћењем и пробуденом опажајном свијешћу јавља се упитаност у вези са новонасталим искуством. Сличност сна и јаве, немогућност њиховог разграничења као лајтмотив, реплика која се понавља — потенцира се ријечима: Да ли то бејаше сан? Прискино име²¹. Ерос који се супротставља Танатосу додирује се у вјечној клепсидри времена. Као Орфеј који сања вољену Еуридику, у Дионизијевом сну и смрти живи име и сјећање на лијепу Децијеву кћер Приску. Ерос пробија опну времена, али и то искуство има своје границе, и завршава се урушавањем у вјечности. Саткана од сјећања Дионизијева душа се у ремисценцији враћа на првобитне догађаје, који су претходили акту спавања у шпиљи. Као у сну, он види успаване пагане које их носе, те „месечњаке богиње луне” и чује пјесму плесача у славу Чудотворца Исуса Назарећанина. Али оно што се десило прије сна јунак проблематизује питањем: „Да ли је и то био сан у сну, пошто се из тог сна човек буди опет у сан”?²² Када је свијест заиста будна и који су критеријуми раздвајања сна и снијеваних садржаја од стања будности и догађаја у реалности, уводи се као главна окосница приче у којој се на драматичан начин динамизира унутрашња структура. У сну сна или снијевању сна протиче живот као и смрт. За наш рационални ум неприхватљиво је да јавна и сан мијењају мјеста, али у непосредности нашег постојања то је могуће. У присности нашег постојања и његовом непосредном доживљавању, када се искључи разум и логичко мишљење тече, паралелни свијет који има своје законе, властити начин повезивања садржаја. Подручје сна је обухватно искуство душе и тијела, саме свијести ослобо-

²¹ „И да не бјеше руже у срцу његову, да не бејаше слатка Прискина имена, да не бејаше у његово тело утиснута њена успомена да не бејаше у његовом срцу, у његовој кожи у његовој свести, у његовој празној утроби, он се зацело још не би пробудио” (*Енциклопедија мртвих*, Књига комерц, Београд, 1997, стр. 76).

²² *Ibid.*, стр. 77.

ђене притиска чулног искуства, слободне да замишља невјероватне догађаје и појаве: „Сан јачи од будности”²³. У том контексту за Кишове јунаке сан је божанска амброзија, тренутак заборав живота, јер буђење нужно укључује смрт пробудјених.

У Дионизијевој свијести све јаснија је представа о посљедњем искушењу. Оно што је нејасно јесте да ли је та ментална слика коју непосредно види била сан или реалност? А ако није — зашто није? Или је у питању свјетлост будућег живота, или је све тлапња и ништавило непостојања²⁴. Или је само васкрсење душе немогуће разлучити од сна, јер је душа ослобођена баласта тијела само спиритуална пројекција преузета од сна.

БУЂЕЊЕ УКЉУЧУЈЕ СМРТ ПРОБУЂЕНИХ

Мијешање прошлости, садашњости и будућности на оси времена Киш додатно усложњава уводећи сан и механизам сањања. У сновима вријеме не игра битнију улогу јер у сну не важе временске координате, нити уобичајени закони простора и времена. Тако су на сцени испремјештани догађаји прије и послје буђења, укључујући и могућност да је све скупа само сновиђење главног јунака Дионизија. И сâм несигуран да ли је ријеч о рају или чистилишту²⁵, или нечем трећем, немоћан да проговори, окружен је богаљима и кљастима који очекују физичко исцјељење. Дионизије је угледао/сањао свјетлост божијег дана, поражен земаљском свјетлошћу као апостол Павле на путу за Дамаск. Слично Платоновом миту о пећини, излазак на свјетлост дана заслепљује до те мјере да се у прво вријеме ништа не може видјети. Потребно је постепено навикавање на свјетлост дана да би се могло погледати у само сунце, што је за филозофа метафора за свијет идеја као истиниту стварност. У Кишовој верзији излазак на свјетлост дана није симболичко просвјетљење за душу која мотри идеје, већ чулни опажај емпирије у коме се Дионизије с радошћу сјећа Прискиног имена или гледа сводове града истесане од бијелог мермерног камена. А то не може бити сан, ако се уопште може одлијепити сан од јаве и међу њима омеђити простор. Зато Ки-

²³ *Ibid.*, стр. 78.

²⁴ „Или је то узашашће његове душе час када се душа подваја од тела, хришћнска душа од паганског тела, грешно тело од грешне душе којој је указана милост, којој су греси опроштени” (*Ibid.*, стр. 80).

²⁵ „Је ли то море чистилишта кроз које треба да прође тело, је ли то последња казна и последња опомена, грешном телу, тај приказ људског ужаса, како би душа пре свог узашашћа могла да се присети пакла” (*Ibid.*, стр. 82).

шов јунак закључује: „Благо онима Господе који знају шта је дан а шта је ноћ”. Дакле, као и у Платоновој пећини, збуњено се ступа на позорницу свјетлости/истине, што је у Кишовој верзији доживљено опет као сан: „И да ли је то био сан у сну, пошто се из тог сна човек буди опет у сан”.

Из лавиринта сањања човјеку је немогуће да се пробуди јер је буђење само дјелић неког општег сна, а јава сан у сну. Сањају чула, душа, разум, сан божански, односно сан са језиком и чулима који обухвата душу, тијело и цијелу свијест. У ноћи у којој сија Уштап, успавани спаваачи, поклоници луне у мјесечарској зачараности носе Дионизија и његове другове, пса Китмира, што је такође можда само борхесовски сан у сну неког уснулог сњевача снова. Зато је, у антрополошком смислу, човјек биће чија је свијест тајанствени фокус који се с мјером пали и гаси, прелазећи из сна у будно стање и обрнуто. За тијело и перцепцију постоји само садашњост, док за нашу свијест постоји временски проток у коме се концентришу сва прошла стања и зато је она живо и стално огледало универзума. Тајну свијести Киш је вјешто уткао у тајну њених различитих стања. У једном, свијест је свјесна себе и континуума Ја у простору и времену, у другом, које називамо сан, свијест заборавља властити идентитет и лута безвременим пространством вјечности. У филозофији проблем сна се разумије преко континуитета Ја у времену. Главно питање сна је у сљедећем: како то да ја ноћу у сну не знам ништа о себи, а да сам кад се пробудим ујутро онај исти који сам био? Препуштањем сну заборављамо све, искуство се прекида и човјек свјесно не зна више ништа о свом животу, а у тренутку буђења све се враћа на своје мјесто. Лајбниц је претпоставио да у току сна монада душе наставља своју активност, али има моћ малих перцепција, будући да је суштина монаде у квалитативно различитом одржавању — перцепцији свијета. Поучени сличним поставкама можемо да повјерујемо да се свијест у стању сна и свијест у будном стању разликују само у мјери конфузије сопствених представа. При томе, свијест док спава опажа чудесан универзум, проток властитих стања који се не може опазити на јави. Спиритуалност сна, његова духовна супстанца иста је она која постоји у свијести када је будна, али на начин да једна позиција не мора да утиче на другу: као два часовника која увијек показују исто вријеме, без међусобног утицаја.

Кишово питање, након сваког пасуса у причи: *Да ли и ѿо бејаше сан?*, срачунато је да потврди нејасност наших појмова о времену и простору. И у *Библији* се подвлачи да ће се човјек истински пробудити тек у присуству Божијем. Дионизије у Кишовој легенди управо је мудар по то-

ме што континуум сна проширује на цијело поље искуства, сваки доживљај, мисао или осјећање. Моменат гоњења, утонулост у сан и коначно само буђење до новог сна имају духовну сродност која не дозвољава да се јасно издиференцирају у свијести. Такво схватање блиско је солипсизму и вјеровању да постоји само особа и њено искуство, а оно што субјект опажа као свијет само је однос сопствених менталних стања. Беркли је порицао стварност, спољашњи свијет, свођењем стварности на свијет духова — умова и њихових сопствених осјета или идеја: *Esse est percipi*. У субјективном идеализму дух је једино реалност, па је искуство неухватљивог Ја једини гарант у чијој се редакцији може појавити реалност.

За скептицизам који Киш заступа у причи о спавачима налазимо мноштво аргумената везаних за могућности сазнања, чула, разума, мисао вјеровања и вјечног живота. У сазнајном смислу човјек је ограничен структуром властите свијести, свијести која није свјесна разлике између сна и јаве. Илузија сна преплиће се са илузијом живота. Чула нас понекад обмањују, а могу то чинити у било којој прилици. Да ли нас можда увијек обмањују и да ли треба имплицитно да им вјерујемо? Очигледно, Киш се одлучио за негативан одговор. Ако нас чула и разум могу обманути у некој прилици, рецимо у сну, онда је јасно да нас могу обманути у свакој прилици. Чулни свијет, свијет какав је за нас, зависи од визије у свијести субјекта, а она је увијек произвољна. Какве су ствари изван досега нашег искуства ми не знамо јер увијек имамо посла са нашим представама о њима и ми не можемо одијелити својства ствари од чулних утисака које остављају на нас. Могућност да смо у праву или да упаднемо у грешку током њиховог замишљања сродна је механизму сањања у коме се елементи искуства такође повезују на одређени начин, тако не можемо да разлучимо када смо будни, а када спавамо.

Из тих разлога за Данила Киша је неразумљивост основно својство ствари лоцираних у простору и времену, а живот човјеков, било да је будан или да сања, чудо над чудима. Поучен јудеохришћанском симболиком тајне, писац уводи чудо као основну тему приче, али и егзистенцијалну драму универзума. Читав догађај је чудесан, уснули спавачи пробужени у сну, ношени на раменима уснулих мјесечњака на свјетлост дана која је, можда, такође сан. Св. Августин је истицао субјективну дефиницију чуда јер је чудо оно што је супротно од очекиваног за посматрача, супротно уобичајеном току природе. Појава чудесног буђења је за писца обнављање теме о вјечном животу и смрти којима се увијек враћао. Ако је смрт реалност, а човјек смртан и мора умријети, вјечни жи-

вот је мистерија за чији доказ служе чуда, сан и финалност универзума. У „Симону Чудотворцу” преиспитивање Чуда и његових ефеката на вјернике је такође централна тема. Симон саркастично пита апостола: „Може ли ваш Спаситељ да исцијели дјевицу?” Пошто је добио одговор да је Христос учинио чудо више пута и Симон настоји да кроз чудо докаже исправност властитог учења, што му не полази за руком.

Киш има амбивалентан однос према вјечности. Док жели да је потврди кроз митско и религиозно искуство, његово Ја сумња и жели страствено да је оповргне. У томе лежи основ узнемиравајућих визија, који његову литературу чини великом: „Лежаше у мраку шпиље и узалуд дозиваше Малхуса, Јована богоугодног пастира... Господа својега — бјеше тишина гробнице вјечности... Ко ће омеђити сан од јаве... Лежаху наузак у мрачној шпиљи у брду Целиону. Лежаху мртвим сном мртваца”.²⁶ Завршна каденца има неспорно трагичан призивок. Лежећа тјелеса спавају мртвим сном мртваца у мрачној загушљивој шпиљи. И можда негдје, као у овим ријечима, писац није изразио очајнички песимизам у погледу човјекове судбине. Док је у чуду све могуће, и васкрсење и вјечни живот, за разум обичног човјека непрозирност је погубна, а на њеном почетку лежи мртав човјек успаван мртвим сном мртваца. Дакле, писац не арбитрира, већ уводи поларизацију или — или, а то значи: или смрт и вјечно ништа, или вјера у чудо и вјечни живот? За Киша дилема је остала нерјешива.

ARS DEFINITIO HOMINIS ИСТИНА ПРИВИДА И ПРИВИД ИСТИНЕ

„Причом о мајстору и ученику” Киш ће маестрално отворити ново поглавље у *Енциклопедији*, посветивши се испитивању смисла умјетности. Загледаност у поље умјетничког за Киша примарно значи утврдити поље њеног дјеловања — функцију коју обавља у људском животу. Питање мисије умјетности, упоредо са њеном улогом у историји, али и дејства на личне судбине постаће доминантна преокупација, којом ће се писац интензивно бавити и у причама „Књига краљева и будала” и „Црвене марке с ликом Лењина”.

Као у документаристичкој прози, у коју се укључује сав референцијални оквир који има интелектуалну, емотивну и фактичку повезаност у функцији текстуалног уобличавања, писац ће детективски досљедно

²⁶ *Ibid.*, стр. 84.

слиједити Хаима Франкела и његову верзију о учењу образованог филозофа — умјетника *Ben Haas-a* алијас Оскара Лејба. По тој верзији, *Ben Haas*, настањен у Прагу „окупља групу истомишљеника око листа Хајом, који се умножава рукописно у онолико примерака колико има ученика”²⁷. Већ у самом отварању приче Киш уводи ефекат онеобичавања догађаја. У граду препуном мистерије једна мистериозна дружина — посвећена је необичном учењу свог учитеља *Ben Haas-a*. Смисао тајанственог удружења је оповргавање платоновског увјерења, које *Ben Haas* истовремено парадоксално доказује и надвладава, које гласи да се умјетност и морал заснивају на двјема различитим премисама и као такви они су неспојиви. Алудирајући на Платоново неповјерење према умјетницима и негативан учинак пјесништва на душе слушаца, Киш ће лоцирати проблем тако што поставља питање: Да ли је умјетност спојива са етиком или међу њима постоји непремостива онтолошка дистанца? „Кјеркегоровско или — или покушава да се ублажи, мада примери из историје књижевности казују да је та дилема скоро непремостива: „Уметност је дело таштине, а морал је одсуство таштине”²⁸. Парафразирајући ријечи проповједникове из *Сћарої завјейи*, Киш ће преко појма таштине настојати да протумачи однос између умјетности и морала. Ако је умјетност дјело нарцисоидног појединца, дакле таштине, морал, супротно томе, мора бити ослобођен егоцентризма, иначе га нема. У случају да важи кјеркегоровско или — или, дакле или морал или умјетност, нужно би се морали опредјељивати *pro et contra*.

Међутим, писац наводи Франкелов извјештај према коме је *Ben Haas* развио оригиналну хипотезу о могућности симбиозе моралног и естетског чина. Спајањем „ригорозног моралног императива”, што подсјећа на Кантов императив дужности, *Ben Haas* оплемењује његов ригоризам одређеним хедонистичким претпоставкама: „Противно сваком очекивању витка, индијска конопља и телесна уживање, била су стављена у исти ред као и читања, путовања, ходочашће... Учени *Ben Haas* који спајаше у себи песника и моралисту, две противречне вокације, да ту бесполну спознају уметности (...) помири са оним етичким принципима који је неће осиромашити”²⁹. У еклектицизму *Ben Haas-овом* паралелно опстају Будино учење, Христова наука, Талмуд, Кант, Спиноза или Аристотел. Тако се етички принципи повезују са хедонистичким наче-

²⁷ *Ibid.*, стр. 102.

²⁸ *Ibid.*, стр. 102.

²⁹ *Ibid.*, стр. 103.

лима, јер у таквом концепту моралност не може бити лишена уживања нити потребе за тјелесним и духовним наладама: „Уметност је спознаја а спознаја је бесполна”³⁰. У том угаоном камену Вен Наас-ове моралне филозофије природно се уливају естетика и чулност. Будући да је сфера естетског с оне стране добра и зла, дакле чиста спознаја, а морал почиње и завршава се питањем таштине, Вен Наас налази у тој тачки жељени аргумент за њихово узајамно усклађивање.

Међутим, драматични заплет приче почиње у моменту када се „складна” теорија по први пут нађе на испиту емпиријске провјере. Кишова вјешта артистичка рука доводи у дисхармоничан однос почетне премисе Вен Наас-овог учења са могућностима њихове реалне примјене, тачније демантија који долазе из саме клице живота. Радња се наставља 1892. године, када Вен Наас у једној прљавој прашкој четврти, поштујући своју умјетничку а не моралну природу, проналази ученика кога жели да произведе у Хасидима тј. упућеног, ученог, смјерног. Сусрет са Јешуом Крохалом заувјек ће пореметити Вен Наас-ову науку, стављајући је на пробу живота.

ДА ЛИ ЈЕ УМЈЕТНОСТ СПОЈИВА СА ЕТИКОМ

У сâмом поступку деконструкције учитељ није сасвим невин јер је његов спис подстакао Јешуу да посјећује злогласне — развратне квартове и тако је посредно постао одговоран за његову судбину. Окусивши плодове свог учења, Мајстор осјећа кривицу и кајање, али не пере руке као Пилат, спознавши јасно морално осјећање одговорности за учениково посртање: „Јер како вели Платон, мајстор бира ученика, али књига не бира читаоца”³¹. Вриједносно изједначавање искуства у погледу појмова добро — зло, бесполност — иморалност искуства, Јешуа Крохал превео је у познату максиму: Све дозвољено, па дакле и одлазак у јавне куће. Контрадикторно је да се Мајстор буни против „погрешног” тумачења, неадекватног читања његових максима, када се и сâм већ обрео у злогласној кући. Огледајући се у лицу другог, Јешуе Крохала, Мајстор је тек онда наслутио како његово морално учење може умјесто добре да произведе погубне посљедице.

Након три мјесеца паузе ученик се појављује на истом мјесту са списом „Пут у Канаан”, у коме се пресијава идеја да је бесмисао живота мо-

³⁰ *Ibid.*, стр. 104.

³¹ *Ibid.*, стр. 104.

гуће оправдати неким стваралачким чином. Народ Израилев кренуо је на пут из Египта предвођен Мојсијем у земљу Наанан — Обећану земљу, слиједећи Господа који је био с њима и показивао им пут. Киш опет варира библијску митологију, налазећи скривена значења. Јешуин „Пут у Капаан” дијаметрално је супротан од Мојсијевог пута у Обећану земљу, јер се на том путу руководи славом Божијег имена. За Јешуу Крохала пут је остварив личним подвигом, без уплитања трансценденције. Будући да је Мајстор разумио фундаменталну лажност Јешуиног списка, празнину и ништавило које се претпоставља као излаз, редиговао је његов текст остављајући само једну трећину оригинала. У том моменту криза у односима Мајстора и ученика је на врхунцу јер ученик пријети да ће се „повући”, алудирајући на суицидни поступак изведен из Мајсторових упутстава. „Ако не можеш да делујеш у погибелној спреси тих противничких сила, моралних и песничких повуци се.” Тек тада Мајстор схвата гдје га је одвела пјесничка таштина, умјетничка радозналост и жеља да наведе ученика да правилно схвати његово учење.

О ТАШТИНИ И ОПАСНОСТИМА НАДАХНУЋА

Писац је успио да изнијансира неколико суштинских питања о односу између умјетности и морала, смислу умјетности, умјетничке поруке и комуникације између емитента и примаоца. Тако се може извести следећи закључак:

1. умјетност има морално дејство јер производи добре или лоше реакције,

2. чак и кад нема за циљ изазивање моралне дезорганизације, онај ко чита може погрешном интерпретацијом да буде заведен на пут моралне конфузије.

С друге стране, Киш је јасно ставио до знања да у контексту друштвених и политичких збивања различите интерпретације идеолошких знакова могу да имају негативне посљедице.

1. Чак и привидна етички исправна теорија, али заснована на атеизму и иморализму може да послужи као основ за разне деструкције у виду политичког тоталитаризма, нарочито ако су за њено дешифровање надлежни славољубиви људи мале памети. Ничеова теорија је парадигматичан примјер јер је послужила као индиректан путоказ за развијање националсоцијализма и нацизма у Њемачкој.

Ипак, слиједећи Киша можемо развијати његове идеје, идеју на следећи начин:

А) ученик је правилно разумио учитељевој поруку;

Б) ученик је искривио оригиналну верзију давши јој погрешан смјер.

Ако узмемо претпоставку А као тачну, произилазило би да је Јешуа Крохал извео логичне импликације из Мајсторовог учења. Идеја да искуство сâмо по себи није ни лоше ни добро, и да у стварима искуства нема квалитативних разлика, довело је до тога да Јешуа оправдано може да посјећује јавне куће — чини неморална дјела, служи се сплеткама и подвалама. Оправдање за његово понашање налази се у Ben Haas-овим поставкама о субјективној процјени морала као врховног арбитра који усмјерава наше акције, чији смисао опет зависи од субјективне интерпретације. С друге стране, Мајстор је у ученику уништио вјеру у могућност једне јединствене филозофске или религијске концепције као исправне. Мајсторов систем је сабирак различитих етичких и пјесничких доктрина. Под дејством еклектицизма ученик се преобразио у све-вјерника који вјерује у све помало, а суштински ни у шта. У том контексту за његове поступке увијек се може наћи рјешење и оправдање у неком од опречних филозофских учења.

Поред недостатка апсолутне истине и увјерења у њену егзистенцијалну немогућност, Ben Haas је нехотично подучио ученика несвјесном и опасном занату мијешања привида и пуноће, односно истине и лажи. Када му је ученик озлојађено приговорио да од његовог „Пута у Канаан”, након Мајсторове интервенције није остало ништа, Мајстор га је случајно навео на опаку замисао: „Напротив остало је оно чему се може дати Привид пуноће”. Притом, Мајстор је јасно сугерисао да се у тридесет и шест мудрих људи, који по његовој процјени постоје на планети и јасно разликују истину и лаж, ништа у поређењу са милионима осталих који бркају разлику између Привиди и Пуноће. У том часу Јешуи је синила мисао свих покварењака, демонска снага лажи која глуми истину тако да нико не може да посумња у њену вјеродостојност: „Лице Јешуа Крохала се озари, јер му се учини да је Мајсторовим речима открио своју тајну мисао, мисао водиљу — да се ствари на овом свету збивају превагом на тамној и неухватљивој разлици између Пуноће и Привиди пуноће, но како никоме није дато да процени шта је једно а шта друго то су све вредности моралне и песничке само пуста форма”³². Увидјевши да је танану нит између истине и лажи тешко спознати, Крохал је извитоперио Мајсторове упуте и привид истине промовисао у истину. С обзиром на то да је број оних који тачно процјењују ову разлику историјски гледано ограничен, нико неће примјетити подвалу. Дејство лажи је такво

³² *Ibid.*, стр. 107.

да се живот у лажи, гдје сви лажу, више не опажа као лажан јер нико више лажући не лаже. Сâм критеријум за разликовање истине и лажи, будући да је елитистички распоређен само на одабране појединце, пада у воду јер није правило већ искорачење из живота, даровано посвећеним и малобројним мудрацима. Сличност са тоталитаризмима је запањујућа! Зато је нормална реакција Крохалова што Мајсторове исправке свог текста баца у ватру, претходно их лукаво унијевши у свој текст и свој кобајаги оригиналан спис штампа на хебрејском, као што је нормално да наиђе на одушевљени пријем егзегета који у спису препознају Истину. Притом, само је један ученик, млади Бјалик, узалудно доказивао да је Крохалово учење нетачно, а Мајсторово учење исправно. Под утицајем Крохалових сплетки и лаковјерности тупости свјетине, најжешћа опозиција Мајсторових замисли је коначно тријумфовала.

У случају Б — ако је Јешуа искривио Мајсторово учење, изгледало би да је изопачио нешто што је по себи добро и исправно. Међутим, својим иморализмом Мајстор му је показао пут на коме се рађа зло, а врлина проглашава за сувишно оптерећење живота. Мајсторове идеје постале су Јешуино главно оружје — аргумент за потврђивање различитих облика бестијалности и лажи као истине. Гледано из тог угла, Мајстор нипошто није невин и заслужио је Јешуину подвалу у којој је оцрњен као шарлатан и тровач душе. Мијешањем моралних и естетских вриједности и њиховим свођењем на пуку форму, усљед привилегованог слоја оних за које су њихова значења стварна, на велика врата се уводи могућност релативизирања и произвољности у критеријумима вредновања. Узалуд је Бјалик наслутио трагове Мајсторове редакције у празнини Јешуиног рукописа, историјски посматрано прича је завршена. Мајстор је заувјек дефинисан као квазинаучник, а Крохал, ступавши на његово мјесто, као поштовани мудрац који држи кључеве неба и земље. Само једно остаје у прилог Мајстору, а то је чињеница да је на крају назрео посљедице свог теоријског учења и да је упркос свему препознао скривену жељу ученика да њих искористи у неморалне сврхе.

ОПАСНИ ЗАНАТ МИЈЕШАЊА ИСТИНЕ И ЛАЖИ

Киш је мајсторски развио неколико идеја, које је уткао у текст о Мајстору и ученику. У првом реду, проблематизовао је питање Истине у онтолошком смислу. Поред тога, акценат је стављен на испитивање односа који влада на фону практичне реализације идеја, моралних, политичких, естетских у сфери емпиријског искуства. Дејство умјетничког, политичког, религиозног или етичког учења у пракси не мора да буде у складу са

интенцијама аутора. Читалац може да прошири поље идеја злоупотребавајући их за крајње личне и егоистичне циљеве. Инструментализацију у негативном смислу Киш је дедуковао као логично искривљавање првобитног учења, слично као што је марксизам доживљавао различите интерпретације у пракси. Тако се слѣдбеници служе основном догмом, са којом су се давно разишли, у циљу маскирања својих правих намјера. При томе, и то је оно по чему је Данило Киш велики писац, претпоставља се основано да се ипак није ни могло другачије поступити и да ће одређена теорија, ма колико изгледала бенигно, имати увијек негативан učinак ма како се и ма колико се пута реализовала у пракси. Та духовна контаминација коју историјски еманирају наизглед „добре” теорије парадокс је који је Достојевски изрекао у *Злим дусима* кроз уста Шигаљева: „Теоријско-идејна подлога за апсолутну слободу постаје у историјској реалности предуслов за апсолутну тиранију”. Поред политичко-идеолошког и филозофског значења, Киш уводи као значајан темат сложеност односа између умјетника и његовог дјела, као и питање квалитета и интензитета дјеловања умјетности на посматраче. Мајстор се према ученику поставио као Пигмалион, не одољевши еросу умјетничког стварања. Будући да је у Мајстору проговорио умјетник, а не деонтолошки принцип дужности, он је с љубављу приступио умјетничком обликовању душевног склопа ученика. Међутим, дјело је умакло његовој контроли, настављајући непланирано аутентичан живот, не као плагијат, већ оригинал. Недостатак повратне реакције на линији Мајстор — ученик и себично понашање овог другог помрсиле су конце Мајсторовом животу и дефинитивно уништили његово учење. У складу са поразним учинком пјесничког заноса умјетника у дјелатном преображавању ученика и сâм морални смисао умјетности је упитан. Морално катарзички принцип умјетничког дјела је проблематичан, будући да умјетност нужно не производи моралну хармонију у души посматрача: „Надневши се над понор, он ни сâм није могао одолети таштом задовољству да тај понор не покуша испунити смислом”³³. Умјетност је израсла на самољубивој таштини задовољства у пречишћавању јаза бесмисла смислом умјетничке истине: „Из овог произилази једна нова поука која нам сугерише пословично да је опасно нагињати се над туђом празником а у пустој жељи да се у њој као у дну бунара огледа своје сопствено лице, јер и то је таштина, таштина над таштинама”³⁴. Неуспјех Мајсто-

³³ *Ibid.*, стр. 107.

³⁴ *Ibid.*, стр. 107.

ровог наума представља пишчев кључни став у вези са танком линијом која разграничава два поља: смисао и бесмисао — истину и лаж. Огледањем лицем у лице са бесмислом извлачимо само сопствени бесмисао. Улагање цјеловитог Ја на беспућу празнине као епилог има разарање управо главног депонента, сламање његове виталне животне енергије. У том контексту, у основном песимистичком тону који даје унутрашњи штимунг пролазности цијелом току приче и обезбјеђује њено композиционо и тематско јединство, писац резигнирано закључује да је све таштина над таштинама. Дакле, умјетност је таштина, дјеловање умјетности таштина, сва учења, идеје и вјеровања таштина, а сâм живот таштина над таштинама. У завршним акордима приче о Мајстору и ученику препознајемо ријечи проповједника сина Давидова цара у Јерусалиму који подвлачи: „Таштина над таштинама, вели проповједник, таштина над таштинама све је таштина”. Ријечи Соломонове да је све таштина и мука духа, и знање, и весеље, и мудрост, и безумље, утемељене су у старозавјетном концепту живота: „А то је најгоре што бива под сунцем, што свијема једнако бива те је и људско срце пуно зла, и лудост им је у срцу док су живи а потом умиру”. Замисао о узалудности сваког људског напора, менталног или физичког стања, смрти или живота постаће једна од главних Кишових идеја, инспирисана старозавјетним појмовником и терминологијом.

РИЈЕЧ ПРЕТХОДИ ДЈЕЛУ, А НЕ ОБРНУТО

Поучен старозавјетним искуством, соломоновском мудрошћу, Киш ће бесмисао мудрости ситуирати у цијели простор егзистенције, првенствено у простор умјетности и умјетничког стварања за који се уобичајено вјерује да је плод креативног умјетника. Киш говори о талентованом умјетнику, али и бесмисленој таштини његовог напора: „Надневши се над понор он ни сâм није могао одолети таштом задовољству да тај понор не покуша испунити смислом”³⁵. Франкелов пјеснички занос завео га је на погрешан пут јер су пјеснички принцип и естетско задовољство у суштини таштина. Ако живот у цјелини нема смисла јер свима једнако бива, како вели проповједник, онда је и свака људска активност, укључујући и умјетност, лажна самообмана.

Писац ће тему о смислу умјетности варирати у неколико могућих смјерова. У том контексту умјетност се може схватити као врхунска спо-

³⁵ *Ibid.*, стр. 107.

знаја истине, као и способност разлучивања истине и лажи. Франкелово искуство посвећеника езотеричне истине наводи на помисао о повезаности умјетности и сазнања. Притом, врхунска умјетничка спознаја привилегија је нарочитог соја људи, посвећених испитивању мистерије живота. Но, показало се да се таква спознаја у Франкеловом случају изокренула у властиту супротност, повјесно поништена као неприхватљива. Затим, ако је значење умјетности у моралној функцији, испада да је Мајсторов ученик Крохал, слиједећи његова упутства, запао у ћорсокак не разликујући добро и зло. Киш под знака питања ставља и узвишену функцију умјетности као и њену прагматичну употребу и инструментализацију у животним питањима. Логичан је закључак да умјетност не доприноси нити спознању истине, ни моралној катарзи, нити може бити прецизно упутство за живот. С друге стране, ако је умјетност за сâмог умјетника наводно успостављање смисла тамо гдје недостаје смисао, и то се на крају показује као таштина: „Из овога произилази једна нова поука која нам сугерира пословично да је опасно нагињати се над туђом празнином а у пустој жељи да се у њој, као на дну бунара огледа своје сопствено лице, јер и то је таштина. Таштина над таштинама”³⁶. Претпоставка да је умјетност умијеће премошћавања празнине пада у воду на конкретном примјеру. Опасност огледања властитог Ја у празнину оног што чини поље не-Ја, погубна је за аутономију Ја. Таква „пуста жеља” је таштина над таштинама, бесмисао у бесмисленом настојању да се празнина испуни смислом. Пародија којом се испитује људски живот обухвата у иронијској равни све његове манифестације. Самоконтрола, трезвеност ума, мудрост и лудост, хармонично стање душе, рационална контрола човјекових жеља и напосљетку умјетност са својом потребом за истином, тај ерос истине, показује се као тешко остварив идеал. Таква тврдња за Киша постаће истовремено и образложење, јер се показује да постоји идентитет између изрицања тврдње и њеног аргументованог доказивања. У овом случају *Ben Haas*-ова судбина потврђује Кишову идеју о значењу умјетности у оквиру најширих токова живота.

За Киша, смисао умјетности може бити само естетички однос према свијету схваћеном као текст. У промјенљивом поретку свијета и фрагментованом бићу коме се пориче есенција, слављење примарности умјетничког тумачења доводи се у непосредан однос са биљежењем прозе свијета. Умјетност је памћење, а сврха памћења је очување свих јавних феномена у меморији. Само сјећање није окултна радња или ек-

³⁶ *Ibid.*, стр. 107.

статички спонтана жеља за животом, већ аполонско уношење духа реда и хармоније. Тако задобијена бесмртност једино је могућа бесмртност са становишта човјека и његовог земаљског усуда. Сва прошлост живи у меморији, односно у текстуалном запису — чувару симболичких знакова човјечанства, па је духовна повијест — повијест створена у графичким знацима.

ЕРОС И ТАНАТОС

Настављајући да одгонета смисао умјетничког говора, Киш је у причи „Књига краљева и будала” разорио заблуду о нужно позитивном дејству књиге, да би у посљедњој причи *Енциклопедије* „Црвене марке с ликом Лењина” извргао руглу учене расправе о значењу литературе. Опсједнут појавом зла у људској историји, кривца за логику злочина писац је покушао да пронађе не у људској природи, случају или судбини, већ у идејним основама различитих тоталитристичких учења — дакле, Књига носи сву одговорност. Устаљено мишљење да све књиге служе само добру, *mutatis mutandis*, Киш побија и доказује да поједине људске творевине, надахнуте дијаболичним силама, садрже бодлеровски речено змијски отров. Параболу о Злу Киш је пронашао у измишљеном *Пројоколу сионских мудраца*, мистерији његовог настанка и дјеловања. Већ на почетку потребно је јасно указати на следеће ствари. Ти „Фамозни Протоколи јесу Фалсификати, вешто срочен пастиш једне своједобно спаљене књиге извесног Мориса Жолија, која је штампана 1864. у Бриселу, под насловом Дијалог у паклу између Макијавелија и Монтескија.”

Цијела прича „Књига краљева и будала” посвећена је истраживању те мутне историје настанка *Пројокола* који се у причи назива „Завера”. Фантастична повијест настанка *Пројокола*, прерасла је у легенду трагично инспиративну за генерације читаоца. Иако *Пројокол* није стваран већ фалсификат има невјероватно дејство. Сулуди утицај на генерације читалаца, према Кишу, могућ је управо зато што ријеч као у јовановском логосу, претходи дјелу, а не обрнуто. Писац разрађује идеалистички концепт у коме је духовно примарно супстанцијално тако да свијет идеја претходи онтолошки свијету реалности. Као у Платоновој филозофији, гдје су идеје узор парадигме чулном свијету материје и идеји концепта, у темпорално-каузалном смислу претходе и узрокују видљиве посљедице. Слично као што је у библијском предању замишљено да је ријеч у почетку као почетак почетака, могућност прије сваке реалне могућности.

МИТСКА СЛИКА ЉУДСКЕ ИСТОРИЈЕ

Првобитно, писац је замислио цијелу причу у форми есеја, али током приповиједања „есеј је изгубио жанровско обиљежје есеја”. Суспендовањем есејистичких елемената добијен је специфичан амалгам приповедачко-есејистичког, што је битно утицало на стилске и композиционе карактеристике. Умјесто есејистичког поступка, који је ипак оставио видне трагове, у документаристичком цизелирању приче Киш је примијенио барокни модел приповиједања. Као заточеник идеје да је барокно у ствари потреба интелигенције да попуни празнине измишљеним детаљима, Киш ће појаснити цијелу ствар ријечима у *Post scriptum*-у: „Зачета на маргинама чињеница — не изневеравајући их сасвим — прича је почела да се развија управо на местима где су подаци били недовољни а факта непозната у полумраку где „ствари задобијају умерене сенке и облике”.³⁷ Недокучива повијест, изгубљена у тами вјекова, оживљава се у барокној имагинацији умјетника. Умјетност тако постаје надомјестак историји, њена ванвремена спиритуална пројекција у којој се преплићу стварно и могуће. Историјска документарност о којој је ријеч у Аристотеловој *Поетици*, добија пуни смисао у умјетничкој трансфигурацији према закону не само оног што се стварно догодило, већ оног што се могло догодити према начелу вјероватности. Историјска вјеродостојност и логика факата у умјетности се барокно расплићавају у фантастичну приповијест, која парадоксално постаје ближа животу од његовог вјерног описа. У полумраку непознатог Киш је од постојећих података о настанку *Пројмокола* створио митску слику људске историје, уклопивши досљедно везу између тајанственог списка и историје злочина.

По већ опробаном моделу приповиједања Киш отвара причу *in medias res*, ријечима да је злочин који ће се догодити неких четрдесет година касније најављен у једном петербуршком листу, у серији чланака које је потписао главни уредник А. П. Крушеван. Као код Раскољникова, који наговјештава злочин у свом чланку, или Ивана Карамазова код кога злочину претходи филозофско објашњење, А. П. Крушеван је „први” објавио чланак о постојању тајанствене завјере „Свеопштег комитета” против хришћанства, цара и постојећег поретка ствари. Сам писац текста (Крушеван) већ је прекаљен са педесетак убистава у Кишињеви, што је само потврда дејства мистериозног учења.

³⁷ *Ibid.*, стр. 160.

Киш је у двадесетак кратких поглавља приче настојао да докаже основну тему — лајтмотив приче да је видљива историја догађаја само савршена пројекција замишљена у глави тајанствених завјереника, који из невидљивих центара управљају историјом, људским друштвом поигравајући се судбином народа и појединаца. Отац Сергеј, симболичног имена као и Толстојев преобраћеник Сергеј, кључна је фигура за дешифровање тајног рукописа *Завере*. Наравно да то није стварни *Протокол*, већ историјска конструкција. Парафразирајући библијску параболу о сијачу и сјмену, Киш ће у истом духу наговијестити да су Крушеванова предсказања наишла на плодно тло „јер су” распечатили слух једном чудном пустињаку. Отац Сергеј пише повијест Антихриста и укључује нови документ у властити спис, који је сада у потпуности заокружен. С једне стране имамо супротност богочовјечанској перспективи и присуство Антихриста као код Ничеа, а с друге стране обзнана тајанствене *Завере*. Такво удружено искуство постаће више него довољно за двије тоталитаристичке идеологије, које су из коријена потресле XX вијек. Изокретањем хришћанског декалога који је Мојсије добио на брду Синају, створен је идејни основ за рушење институција и постојећег поретка ствари. Трагичне посљедице писац је и сâм непосредно доживио у породичним и личним страдањима, али и судбини јеврејског народа у цјелини.

Историју измишљеног текста *Завере* Киш ће страствено повезати са повијешћу Антихриста. А то значи да је дејство Антихриста препознатљиво у великим идеолошко-револуционарним заносима у којима се рушилачка маса обрушила на тековине европске цивилизације и произвела дјелимично или тотално расуло европског друштва. Оно што писац пажљиво инкорпорира у садржинске слојеве приче је неслучајна коинциденција између присуства демонског Антихриста и разарања политичког и правног поретка у XX вијеку са нацистичким или класним предзнаком. При томе, историјска логика није логика случаја, већ осмишљено дириговање из опскурних центара земаљске моћи: „Све оно што је изгледало као плод случаја и небеске механике, борба узвишених принципа и судбине... мутна историја налик на хирове олимпијских богова, одједном је постало јасно као на длану... Неко овоземаљски покреће конце ... Доказ више не само да Антихрист постоји, у то нико није ни слутио, него и да нечастиви има своје земаљске помагаче...”³⁸ Иза сцене видљивих догађаја крије се мрачна дружина окултиста и теозофа

³⁸ *Ibid.*, стр. 115.

са циљем да се изведе тајанствени експеримент овладавања свијетом и људским духом. Историјска позорница тако је само луткарска представа, чији сценарио припремају тајновита удружења, помагачи нечастивог у његовом продору у људски свијет. За присуство нечастивог у људској историји и дуалистички концепт у коме се у онтолошком смислу боре два принципа: Добро и Зло, писац је навео бројне и врло увјерљиве ситуације. Отјеловљење Антихриста у злочинима XX вијека, прогонима, чисткама, суманутим пројектима, Кишов јунак је најавио ријечима: „Савремена цивилизација срља у пропаст. Антихрист је пред вратима и већ утискује свој срамни жиг.”

У ОБЕЗБОЖЕНОМ СВИЈЕТУ СВЕ ЈЕ ДОЗВОЉЕНО

Киш је на једном пољу разврстао оне личности које су, игром случаја, мудрошћу или у судару са смрћу очи у очи препознали Антихриста и то искуство платили главом, а с друге стране претпоставио поворку безимених идеолога и мучитеља у његовој непосредној служби. Прво, митрополит сверуски, угледавши хорде Антихриста како освајају свету Русију, слично као што је Шигаљев код Достојевског сулудо изјавио да је Русија имала част да буде изабрана за велики експеримент. Један примјерак књиге отријезнио је његово царско величанство Николаја II и сâму царицу, ексимператорку, али касно, у заточеништву у Јекатериненбургу, затим Дењикинову армију, белогардејца Аркадија Белогорцева и наводно сâмог Сергеја Александровича Нилуса. Притом, од Француске до бољшевичке револуције, укључујући националсоцијалистички пројекат, дејство тајанственог *Пройкола*, те књиге над књигама, постоје све очигледније. Тајни план о освајању свијета, или повијест о Антихристу коју бијели официри носе у својим пртљазима напуштајући земљу на савезничким бродовима, показује своје право лице.

Симулирајући документаристичку логику, уз обиље уметнутих цитата, Киш ће настојати да обезбиди историјску увјерљивост (не)постојеће *Завере*. Да би то било могуће, писац се упушта у авантуристичко истраживање археологије текста на коме се идејно темељи освајање свијета, преиспитивање његових принципа, а затим и испитивање мистичног поријекла, уз мноштво алузија на познате историјске догађаје. Сâм спис на коме се базира тајанствена *Завера* подсећа на свете књиге, али само по форми и потреби за безусловним важењем: „Она има у себи наизглед све што имају свете књиге, Законе и казне за прекршиоце ... Једина разлика је у томе што је *Завера* упркос мутном пореклу људ-

ска творевина... То је чини заводничком, сумњивом и злочиначком.”³⁹ Парафразирајући познату идеју да је обезбоженом свијету све дозвољено, Киш ће додати да се на темељима људског, када се искључи божански план, може створити само злочин. Поучен библијском науком у којој се у *Новом завјетју* такође говори о лажним пророцима и Антихристу који заводљиво проповиједа царство земаљских благодети, Киш ће закључити да је људски свијет без трансценденције само попрште злочина и пораза интелектуалних и емотивних сила као и цијеле духовне стране личности.

Структура самог списка *Завере*, која је у ствари дјело вјештих фалсификатора, има све одлике идеолошког догмата, срачунатог на ефикасно политичко и друштвено дјеловање. Прописују се строги начини понашања, унутрашња организација, хијерархија, казна за непослушне и отпаднике. Као и свака тајна секта, *Завера* има неколико кључних принципа, једноставних и дјелотворних који се лако усвајају, а на којима се темељи читава грађевина. Најопштије речено, такви принципи примјерени су тоталитаристичко-универзалистичким идеологијама, а можемо их слободно синтетисати у неколико аксиоматских ставова.

Сумирајући, закључак се може изложити у сљедећим тачкама:

1. политика нема ничег заједничког са моралом;
2. ријеч — Слобода — треба искључити из људског рјечника;
3. сила се увијек јавља прије права, тако да право извире из силе а не обратно;
4. правни поредак и држава су само замаскирана сила;
5. тајни центар моћи треба да постане управљач свијета, његов истински господар;
6. разрушити сав постојећи свјетски правни и друштвени поредак и његове институције;
7. укинути морал, а увести начело нужности и корисности;
8. увести борбени атеизам и богобарство, човјекобоштво умјесто богобоштва;
9. укључити велике народне масе у крвави пир револуције, тако ће постати лак плијен за ланце тираније;
10. промовисати начело да резултати оправдавају средство, у првом реду Револуцију, уз немилосрдно кажњавање политичких противника и идеолошких неистомишљеника.

³⁹ *Ibid.*, стр. 112.

ТРАГАЊЕ ЗА (КВАЗИ)ИЗВОРИМА ЗАВЕРЕ

Залажењем у сâму суштину политике и идеологије, Киш је разоткривао унутрашње механизме дјеловања утемељене на измишљеним теоријским принципима. Пракса је, у том контексту, као и увијек само њихов мање или више вјеран показатељ. Историјско кретање је дириговано, а не спонтано, јер се његов правац одређује у дискретним договорима иза сцене. Завјереничка удружења иза кулиса званичних институција и догађаја, у сопственој режији, из њима знаних разлога одређују историјске токове. При томе, писац ће нагласити чињеницу да свакој закулисној радњи претходи примјерена теоријско-идеолошка основа. Велика *Завера* у језгру историје је доказ да Антихрист дејствује у њеним оквирима као и да тајна дружина управља судбином свијета, слиједећи само властите интересе. Када руски емигрант, кавалеријски капетан Аркадиј Иполитович Белогорцев 1921. године чита текст *Завере*, то га неодољиво подсећа на блиску прошлост Русије, бољшевичку револуцију и догађаје који су претходили његовом егзилу: „Принцип народног суверенитета, руши сваки поредак, он озакоњује право револуције и баца друштво у отворен рат против власти па и сâмог Бога. Тај принцип је отеловљење силе. Он претвара народ у крволочну звер која заспи чим се напије крви и тада се дâ лако оковати у ланце... Наше је право у сили. Реч право је пуна одговорности и ничим доказаних мисли. Где почиње право? Где се оно завршава? У држави у којој је слаба организација власти, ослабљени владар и закони — обезличени умножавањем права од стране либерализма ја црпем ново право — устремите се по праву јачега и разнети у парампарчад сав постојећи поредак и установе... Наша је дужност да у целој Европи, а посредством ње и на другим континентима, изазовемо немире, раздоре, непријатељства...”⁴⁰ Читав програм *Завере* који излаже Белогарцев негодујући — саздан је као концепт за глобално освајање свијета и послужио је као наук за многе будуће тиране. Суштина пројекта је обарање постојећих институција, правног и политичког поретка, власти, цара па и сâмог Бога насилно — путем револуције, по начелу да свако историјско право проистиче из силе која слиједи природни закон самоодржавања. Притом, у тексту *Завере* огољени су циљеви насиља, јер циљ насиља није укидање сваког насиља преко насиља, већ укидање слободе. Киш је схватио да у сâмом коријену идеолошког мишљења лежи обмана, јер се иза приче о наводном „народном суверени-

⁴⁰ *Ibid.*, стр. 142.

тету” и „народним правима” крију неслобода и тиранија. Узвишени циљеви који оправдавају сва средства у борби за освајање власти, ту реторику превратничке идеологије, писац ће вјешто демаскирати као симулацију. Иза привида демократије крије се окрутна стварност, иза реторичког слављења народне воље скрива се свирепи механизам политичке самовоље и безакоња: „Терор, глад и проливена крв били су доказ да се владавина Антихриста остварује”. Али та повеља о царству Антихриста, првобитно је текстуално уобличена и као таква је тајни програм свјетске доминације — *Завере* из које се рађају револуције и насиље.

У књижевном смислу, најзанимљивији дио приче „Књига краљева и будала” посвећен је пишчевом детективском трагању за извором *Завере* која већ два десетљећа „узбуђује духове, сеје неповерење, мржњу и смрт”. Мистериозну књигу, која је програм тајне *Завере*, Киш ће логично одбацивати од јеврејских извора којима се она неосновано приписује: „Јер има књига са којима се не сме играти. Не заборавимо да су поменути Протоколи једна од најопаснијих књига убица, да тај *Фалсификацији* има на својој души стотинак програма и неколико милиона мртвих.” У нејасним токовима историје мистериозни Нилусов Антихрист који је укључио у *Заверу*, као и дјело Мориса Жолија посвећено дијалогу који воде у паклу Монтекије и Макијавели, претвориће се у параболу о Злу или програм тајанствене организације за освајање свијета; затим, појава Рачковског, који је прво био револуционар па полицијски чиновник и његов наум да атентатима, нередима, бомбама, сплеткама, интригама, панфлетима уздрма постојећи европски поредак: „Унети дух сумње у Европу и тиме је приближити Русији била је његова опсесивна мисао”⁴¹. Трагање за праизворима *Завере* писац ће заокружити јасним алузијама на истовјетан дух који влада између француских револуционара и бољшевика. Притом, акценат ће положити на опсесивну мисао Рачковског да се Европа приближи Русији, али не по европском, већ по руском моделу. Да би истраживање поријекла мистериозне књиге било увјерљивије, писац наводи документаристички извјештај о тајној организацији, позивајући се на откриће Тајмса. Но, с друге стране даје потврду за њено реално историјско постојање, јер су извршиоци њене воље историјске личности: Макијавели, Маркс, Керенски, Новски, као и просвјетитељски рушитељи вјере и морала.

Међутим, оно што Киша стварно занима у цијелој причи по којој је *Завера* постала Бревијаром и потребом да се осмисле токови повијести у

⁴¹ *Ibid.*, стр. 148.

свијету без Бога, јесте уплитање двије велике идеолошке стратегије које су обиљежиле XX вијек. Циљ цијелог књижевног замешетелства, књижевних и ванкњижевних алузија, уметање цитата, мозаичка структура приче конструисани су тако да се цијели приповједни ток сведе на једну тачку која открива доминантну идеју приче. Киш ће је резимирати сљедећим ријечима: „Постоји озбиљна сумња да је та књига извршила снажан утицај не само на негдашњег сликара — аматера, писца чувене књиге Меин Кампф, него и на дух једног анонимног грузијског семинаристе за кога ће се тек чути”⁴². Један недовршени сликар и један несавршени богослов, Хитлер и Стаљин, пољуљали су темеље европске цивилизације. Историјске чињенице Киш ће довести у везу са принципом Зла. Та својеврсна онтологија Зла прво се оспољава у идејним регијама, да би се, када нађе погодно тло, материјализовала у великим историјским потресима и диктатурама, обавезујућа подједнако за краљеве и будале. Спиритуалност Зла, која се уписује у тај ванвремени — митски простор *corpus diabolici*, периодично се појављује у историји. Притом, чак и велике вође и масовни догађаји само су инструменти за оспољавање Зла које је зачето у идејним сферама. Зато је књига — учење, програм, за писца примарнији у односу на сљедбенике, поклонице и извршитеље те мистичне воље Зла. Као што умјетничко дјело прво настаје у глави умјетника, тако се и зло и злочини прво обликују у идејама односно језику, а онда у стварности. Раскорак је искључен.

Киш је на велика врата увео један од главних проблема модерне књижевности. Питање рецепције књижевног дјела и његова реинтерпретација у свијести посматрача поставља се као круцијалан проблем. Као и у *Иричи о „Мајстору и ученику”* постулира се да нема невиних књига чије дејство нема утицај на читаоце. Повишена одговорност писца за морално обликовање свијести посматрача произилази из велике улоге коју Киш приписује Тексту. Моћ Текста превазилази индивидуална искуства јер је Текст изванвременски акт у коме се мијешају чулни и надчулни свијет. Као чисти траг духа у времену и облик духовне бесмртности у Тексту су депоноване позитивне или негативне вибрације са великим моралним учинком. Утицај који Текст врши на душу читаоца поставља се као главни проблем у Кишовој пројекцији јер је смисао рецепције Текста да мијења душевну и моралну супстанцу у посматрачу.

Киш је вјеровао у невјероватну моћ умјетности и њен стварни утицај. Ако је посматрач циљ сваког говора, јер он је инстанца без које је неза-

⁴² *Ibid.*, стр. 142.

мисливо говорење, онда је сасвим очигледно да тај говор не може бити лишен моралних садржаја. У противном, као што Зло сјеме рађа рђаве плодове, отровни дах књиге у додиру са дахом читаоца уродио би душевним Злом. Дакле, књижевни текст, као и сваки текст, једном кад је пуштен на свјетлост дана не може бити лишен моралне одговорности и свијести о свом реалном дјеловању. Стога Кишова књижевна продукција никад није вриједносно неутрална нити ослобођена моралне и катарзичке улоге, што свакако само повећава њену естетску вриједност и смисао умјетничког и естетског доживљаја. Киш је истражујући поријекло наводних *Пройокола*, покушао да објасни да су на том *Фалсификацију*, погрешно приписаном јеврејском народу, утемељени идејно-идеолошки обрасци модерног доба. На том *Фалсификацију* учили су се Хитлер и Стаљин, дакле на оном спису који је настао на основу реконструкције Жолијевог дијалога између Макијавелија и Монтескијеа. Непознати аутори преиначили су ту „научнофантастичну књигу”, замјењујући ту и тамо реплике замишљених говорника, а поготово Макијавелија. Разлог за подметање је тежња да се свијету представи тобожњи документ о међународној јеврејској завјери. Но, тоталитарни начин владања усавршен у XX вијеку није настао на темељима неког таквог измаштаног списка, већ су његови стратегији имали неке сасвим реалне изворе...

ПУТ У НААНАН — ЗЕМЉУ ОБЕЋАНУ

Прича „Црвене марке с ликом Лењина”, исписана на сâмом крају *Енциклопедије* представља пишчеву зрело обликовану књижевну филозофију, неку врсту књижевног завјештања. Магистрална тема смрти, ерос и танатос, дакле љубав, смрт и умјетност у центру су Кишових интересовања. Прича о љубави и смрти послужиће за претресање смисла умјетности. Умјетност је субјективно схватање односа који влада између ероса и танатоса, и његова субјективна транспозиција. Искуство писања неодвојиво је од искуства живљења, прецизније, идентитет између писања и живота нигдје није тако очигледан као у умјетности. Присност између реалних догађаја и њихове естетске трансфигурације у глави умјетника за Киша је неминовност која прераста готово у закон умјетничког стварања. Језик је медијум кроз који говори стварност која је прешла редакцију индивидуалне свијести. Зато је аутобиографски слој, иако прикривен, увијек препознатљив у Кишовом опусу, јер то начело проистиче из његових поетичних закључака као и опсервација о књижевности. Књижевни догађај, ма колико изгледао фантастичан, за подлогу има неки непосредан доживљај, који јемчи његову аутентичност. О настанку саме при-

че „Црвене марке с ликом Лењина”, Киш ће записати „да је прича упркос обиљу цитата само фантазија... ипак никад нисам схватио чему служи измишљати књиге или транскрибовати ствари које се нису, на овај или онај начин заиста догодиле”. Упркос фантастичној природи, књижевност је прије свега изданак на стаблу живота и зато је њена прича универзална прича о човјеку. Пишчева свијест само резимира и барокно испуњава фрагменте преузете из емпирије, правећи естетски упечатљиве спојеве. Умјетникова имагинација обликује садржаје према својим мјерилима, али је главна потка тих садржаја преузета из стварног искуства. Тако је за Киша умјетност истовремено слика — одраз реалног живота пресвучен слојем умјетничке уобразиље. Умјетник је даровити опсерватор, пре-рушени мудрац одарен да уочи есенцијалну страну живота и да је снагом имагинације преобликује у формулу текстуалног записа. Поставши предмет књижевне обраде, реални догађај престаје да буде коначна величина — добија форму бесмртности, а умјетнички текст на тај начин осигурава умјетничку вриједност. Ослобођен потребе за егзактним приступом, као историчар или научник, поље умјетниковог дјеловања има барокно проширену лепезу дјеловања у различитим правцима. Тако су реални догађаји историјско-политичка позорница, повод да умјетник развије особену индивидуалну креацију, игру са понуђеним елементима које слаже у оригиналан мозаик умјетничког дјела. Умјетност се у Кишовој визији схвата као тачка спајања спољашњих и унутрашњих токова доживљаја, мјесто сусрета обogaћено пишчевим креаторским способностима. Умјетничко дјело истовремено јесте реално и иреално, преузевши на себе улогу оног једино постојаног у људском животу.

У иронијско-пародијском контексту Киш ће критиковати такозвани научни приступ литератури и покушај њеног одгонетања са становишта појмовних конструкција. Ако је литература прије свега жива непосредност, преточена у активни дух умјетника, само у тој спрези се могу пронаћи њена истинска значења. Цијела прича „Црвене марке с ликом Лењина” замишљена је као демистификација процеса интерпретације. Показује се да у тумачењу књижевних дјела схематизам научно-позитивистичког приступа у потпуности промашује њену суштину. Наивни биографизам, социологизам, психологизам концептуалне су схеме, лишене сваког истинског додира са књижевним дјелом.

ЖИГ ИЗ КОГА СЕ РАЂА УМЈЕТНОСТ

Као и обично, Кишов почетак приче поентира главну идеју, која се у каснијем току приповиједања само развија — рачва у логичним смје-

ровима. Љубавница пјесника Мендела Осиповича, свједок његовог духовног стваралаштва, присуствује књижевној вечери посвећеној његовом пјесништву. Мистификацију о пјесниковој преписци, коју развија „учени” критичар — ерудита и „признати” зналац литературе, главна јунакиња ће једноставно разријешити одмотавши клупко њихових вишедеценијских љубавних односа. У реминисценцији јунакињине свијести искрсавају важни догађаји њихове љубавне повијести, који ће бити непосредан повод за Менделово књижевно надахнуће. Доследно својој животној филозофији, Киш ће и овдје практично показати да нема малих и великих тема, хијерархије међу људским судбинама и догађајима, јер се у свјетлости најобичнијих догађаја прелама читава драма васионе.

Шта се дешава кад надобудни критичар исецира живо ткиво пјесничке творевине? Писац увјерљиво истиче да у том случају настаје гомила небулозних тврдњи, стереотипних закључака и апстракција лишених сваког смисла. Када Осиповичева пјесма о „Канибалским звездама” и стих „Сусрет две звезде и два бића” постану предмет психоаналитичке књижевнокритичке вивисекције, прометнуће се у „пишчеву фрустрацију егзилем, подсвјесне страхове испуњене тотемима, колективном кривицом и кошмарним сновима, инцестуозне алузије, осјећање кривице, стрепњу од санкције над-Ја, и страхом од оца Рабина...” Ту гомилу лажних конструкција Киш ће разорити једним потезом. Наиме, ријеч је о љубавном пјесниковом заносу, конкретном љубавном доживљају који нема никакве везе са ученим измишљотинама психоанализе. Тако стих „Сусрет две звезде два бића” није сарадња предсазнајне и несазнајне активности, како говори госпођа Нина — Рут Свансон, него песничка транспозиција оног струјног удара, који је протресао душу Менделе Осиповича у тренутку када су се наши погледи срели, у редакцији руских записа у Паризу⁴³. Дакле, једно природно људско осјећање подстакло је умјетникову уобразиљу да га изложи у форми пјесничке ријечи. Веза између пјесничког и љубавног заноса и ероса који их обједињује позната је још од античких расправа о књижевности. Ту тезу Киш је потврдио на конкретном примјеру. Душа умјетника је сеизмички осјетљива опна у коју љубав и љепота утискују најсјајнији жиг из кога се рађа умјетност.

Тако је љубавна поезија Мендела Осиповича настала као надахнуће у годинама патњи, растанка, раскида и љубавних трзавица. Свјетлост најснажнијег љубавног жара, код неких људи, у првом реду пјесника, иза-

⁴³ *Ibid.*, стр. 152.

жива нарочито душевно узнемирење, кретање коме је потребна ријеч, иначе би сагорело њеног носиоца. Пламен страсти преточен у пјесничке стихове даје им непосредну живост, али истовремено постаје критеријум саме умјетничке вриједности. Чистота непосредног љубавног осјећања уливена у ријеч, апсорбована могућностима језика, утемељује естетску вриједност и умјетнички доживљај. У недостатку ваљаних аргумената психоаналитичка критика измишља бласфемичне тврдње, невјероватне и сулуде комбинације у којима се једна љубавна пјесма и њен лирски занос претварају у морбидни израз пјесникових мрачних нагона. Кишова основна поставка о пјесништву је критичко неповјерење према спољашњем приступу дјелу, али и према унутрашњем — строго структуралистичком тумачењу, као погрешном. Истина пјесничког дјела налази се само у симбиози спољашњег и унутрашњег искуства, у умјетничковој свијести која се директно оспољава у самој умјетничкој творевини, алијас поезији. Пјесништво је у исти мах одговор пјесникове душе на конкретне животне планове. Снажне емоције и страсти, једном ослобођене од духа умјетника, припадају језичкој традицији као њен нераскидив дио.

ПЈЕСНИЦИМА КАО И БОГОВИМА СВЕ ЈЕ ОПРОШТЕНО

С друге стране, Киш ће дискретно повезати умјетничко стварање са својеврсним „бјекством” — спасењем од трагизма егзистенције. Такав ескапизам — бијег у „литературу — Земљу обећану”, подесан је за пјеснике и луталице, занесењаке и сањаре. Плес са текстом, поигравање у неопипљивом царству фикције, светост пјесничке ријечи за умјетника постаје стварност стварнија од стварног, искуство — властите слободе, која се шири у безваздушном простору текста. Пјеснички сензибилитет, осјетљивост његовог душевног живота, довољан су разлог за излаз из круга земаљског пакла у имагинарну стварност. Терапеутско својство књижевности, познато још од Аристотелове *Поетике*, Киш ће прихватити кроз становиште о повезаности литературе и Обећане земље, дакле, књижевност као рајско насеље за умјетнике и пјеснике способна је да зацијели све земаљске патње.

У пјеснички пројекат укомпоноване су емоције, које он наставља да зари несмањеним интензитетом, ослобађајући умјетника њиховог снажног притиска. Отјеловљене у умјетничковој слици, постају мелем за душу умјетника, уништавајући посљедице њиховог негативног учинка. Конкретно за Мендела Осиповича литература ће постати бјекство од љубавног троугла, болесног дјетета, револуције... Тако је паралелни свијет

умјетности искорак из стварности када она постане неподношљива за пишево Ја. Изгледа извјесно да је и сâм Киш вјеровало у исцјелитељску мисију књижевности, књигу схваћену као дар — Обећану земљу, поље у коме се писац и читалац, слободни од свакодневног искуства, налазе пред вратима неког другог свијета.

Противник психоаналитичког тумачења књижевност, Киш ће се показати као истински зналац психологије. У завршним акордима приче, када се ток приповиједања приближава сâмом врхунцу трагичног расплета догађаја, брижљиво изнијансирано је дата психолошки осмишљена акција главне јунакиње. Она уништава преписку са вољеним пјесником у моменту који је највише деградирао њено женско биће, у коме је страдао њен женски понос. Познавалац психологије женског карактера, Киш је као непосредан порив изабрао прави моменат, ону радњу која је свакако највише могла да увриједи — изиритира срце жене која воли. Јунакиња се одлучила за спаљивање писама у тренутку када је схватила да је преварена — не само као жена, већ и као јединствени посвећеник пјесникове душевне тајне: „Била бих у стању да му опростим корибантски занос у име наше љубави једине и јединствене, опростила бих му мислим неверство пути — песницима као и договима све је опростено”⁴⁴. Тектонски поремећај изазвало је не толико невјерство пути, које може бити узгредно, па сâмим тим и небитно, већ дубља духовна превара, која је читав живот главне јунакиње и њену животну филозофију оголила на просту формулу — жена-љубавница. Све док је вјеровала да је јединствена пјесникова муза, вјеровала је у узвишену непоновљивост њихове љубави, мистични спој који надилази божанским надахнућем вријеме и простор. Сазнање да је само једна у низу пјесникових љубавних авантура логично је уродило бијесним изливима мржње, уништавањем заједничких успомена и раскидом. Дакле, јунакиња не потеже стварни раскид ни када је вјечито — друга, само љубавница, ни када се оглушује о морални закон одузимајући оца јуридичком и болесном Осиповичевом сину који га спречава да се разведе, већ онда када схвата да је замјењива и да њихова љубав губи ореол неповредиве светости. Тако су пјесничка писма Мендела Осиповича, барокна попут Флоберових, препуна еротских алузија и уздаха, путописа и пјесничких фрагмената, окончала свој живот вољом једне суштински унижене љубавнице.

Разлог уништења кореспонденције има вишеструко значење за починиоца, јер је у основи таквог чина жеља да нестане из регистра пи-

⁴⁴ *Ibid.*, стр. 153.

шчеве биографије. Суманутост еротске страсти, у којој се често смјењују љубав и мржња, постаје опсесивна веза два бића, често праћена жељом за међусобним уништавањем „У овом случају деструкција је обухватила уништавање сваког трага сјећања — помена у времену, тј. потребе да буде његова Дулчинеја: „Мене неће бити у индексу књига Мендела Осиповича у његовим биографијама или у фусноти уз неку песму. Ја господине, јесам дело Мендела Осиповича, као што је он моје дело. Има ли срећнијег провиђења”⁴⁵. Ипак, спаљивање писама као знакова сјећања имало је смисла само у кратком животном интервалу. Смрт Мендела Осиповича избрисала је све разлоге за љутњу, а у први план поново избија увјерење да је смисао јунакињиног живота што је послужила као повод за стварање једног великог пјесничког генија. Пјесникова писма, печатирана црвеним маркама у црвеном жигу царске крви, као алузијама на терор револуције и стихове из Манделштамове пјесме који асоцирају на јеврејско поријекло, изгорела су, али је оно што је вредније, његова књижевна заоставштина, преживјело. Мач црвене револуције и „људи без лица” одузели су живот пјеснику, а вољена жена трагове његове љубави. Но, остало је оно што је неуништиво — сâма ријеч, пјесников инструмент говорења и пјевања.

Лакоћа којом Киш пише о трагичном епилогу љубавног романа и времену које носи црвени жиг страдања, само је привидна. Испод површине мирног тока ове љубавне историје, приче, скривају се најдубље људске несреће. Иза сваког пролазног догађаја, љубави или мржње, остаје само траг сјећања, тако да је сваки човјек жива — покретна енциклопедија насељена големим успоменама као гробљем мртваца. Да би релативизирао пролазност сваког људског осјећања и његову реалну непостојаност, умањио страхоту времена које убија пјеснике, писац се увијек из почетка окреће есхатолошкој димензији, јер само ту налази основ за спиритуално прожимање овог и оног свијета. Његова јунакиња не хули на свој животни удес, потајно увјерена да постоји нада будућег сусрета. Киш алудира на Дидроово писмо у коме се и тај безрезервни поклоник материје нада да ће у слиједу вјекова бити сједињен са вољеном женом јер се „прах љубавника можда прожима, меша и сједињује у вечности не изгубивши свако осећање... трачак топлине и живота”. Сусрет изван материјалности у који, ето, вјерује и велики материјалиста Дидро, послужиће Кишу за оправданост фантазма о натчулном свијету постојања. Притом, његова јунакиња по аутоматизму женске логике тражи

⁴⁵ *Ibid.*, стр. 153.

само да крај пјесника не сретне сјен неке друге... У непрозирној тами смрти, великој мистерији живота, писац је настојао да пронађе упориште и да смисао антрополошке равни изведе из метафизике вјечног постојања. Тако ће тема смрти и залажење у сферу оностраности остати највиши подвиг за разум умјетника, вјечно отворено питање и изазов.

Sonja TOMOVIĆ-ŠUNDIĆ

KIŠ' AESTHETICS AND POETICS

Summary

In the prose of Danilo Kiš, the writer has established as his main aesthetic and artistic principle the encyclopedic ideal. The density and conciseness of the encyclopedic style is his principle in writing. Moreover, Kiš, unlike the characters of formal encyclopedias, puts the focus on the ordinary man and his faith. In some way, Kiš' poetics is founded on the idea of historical justice and, in this sense, the literature has its particular mission.