

УДК 821.163.4(497.6).09-31 Карахасан Џ.  
821.163.41.09-32 Киш Д.

DOI: <https://doi.org/10.5937/bastina33-41339>

Оригинални научни рад

Рејхана И. СЕЛМАНОВИЋ\*

Универзитет у Новом Пазару, Нови Пазар

РОМАН КОЈИ СЕ УВРЋЕ У СЕБЕ:  
ПАРАЛЕЛНО ЧИТАЊЕ „ISTOČNOG DIWANA“  
ЏЕВАДА КАРАХАСАНА И ПРИПОВЕТКЕ  
„СИМОН ЧУДОТВОРАЦ“ ДАНИЛА КИША

*Апстракт:* Рад указује на интертекстуалне везе између Карахасановог романа „Istočni diwan“ и Кишове приповетке „Симон Чудотворац“, прве у тематској збирци „Енциклопедија мртвих“, засноване на тематским, мотивским и структуралним сличностима. Документарност као препознатљив постмодернистички поступак карактерише оба књижевна дела, и резултира демистификацијом основног текста. Тако се наглашава постмодернистичка тенденција да текст тежи другом тексту као одразу стварности или идеје. Усложњавањем приче, уметањем текстова који се уписују један у други, осигурава се структура која подражава идеју оба књижевна дела да из Истине произилазе варијације и да свака има свој однос према истини док гради неку другу причу, односно варијанту или Илузију.

*Кључне речи:* Џевад Карахасан, Данило Киш, интертекстуалност, документарност, архетип, Истина, Илузија, палимпсест, гностицизам.

Необична структура „Istočnog diwana“ Џевада Карахасана у извесном смислу наликује на један од доминантних мотива романа - чудновату игру квадрата, који се уцртавају један у други, док присутног не одвуку у неки потпуно мистичан свет. Квадрати су, заправо, сачињени од троуглова на чијем тројству су засноване главне приче „а у тој игри трокута и квадрата, открива се и Карахасаново трагање за оним темељним духовним амбијентом – геометријском основом свијета. Квадрат је геометријски симбол арапског духа, као што је трокут европског“ (Џелиловић 1991: 873). Прича која се прича унутар приче, а која, опет, за оквире има неку нову причу, резултира непрекидним, архетипским понављањем у времену које није линеарно. Вртоглава понављања мотива, расплитање и поновно уплитање нарације, произвољност фабуне, изазивају осећај понирања у језгро приче, езотеријско урањање у дубине из којих се излази тако што се читалац враћа на почетак, на причу о Мукафи и Бегзади и на Сулејманово читање и тумачење рукописа. Тачније, нагађање и запитаност да ли је то (Тевхидијева) машта или се све заиста и десило,

\* Мастер асистент, r.selmanovic@uninp.edu.rs

што додатно отвара питање фикције и факције, као и положаја *йриче* у историји. Разноврсност дискурса и уланчавање прича производе замршену структуру и најзглед збркане, недовољно организоване текстове.

„Приповедна структура романа је толико компликована да нам се на први поглед може учинити недовољно прегледном. Средишњи троугао је састављен од три међусобно повезане приче које су варијације на исту тему, односно некакви одрази у огледалу, а на крају се испостави и то да обе прве – попут ретроспектива односно погледа уназад–заправо извиру из треће. Поред тога у њих су улетене још уметнуте приче“ (Унук 2007: 3).

Прича усложњена уметањем текстова који се уписују један у други, заснована је на идеји да из истине произилазе варијације и да свака има свој однос према истини док гради неку другу причу, односно варијанту или Илузију.

Наслов Карахасановог романа кореспондира Гетеовом познатом „Западно-источном дивану“, што је прва од цитатних веза усмерених ка овом делу, а уливом у тај текст, и ка делима персијских и арапских песника и мистика. У „Postscriptum“ „Енциклопедије мртвих“ Киш наводи: „Кад реч диван не би захтевала светлије боје и ведрије тонове, ова би збирка могла носити поднаслов Западно-источни диван, са јасним ироничним и пародијским контекстом“ (Киш 2011: 155). Диванска форма и тон негују нарочит однос према причи и причању, распитању и поновном упитању нарације у језичко-значајско клаупко, што оба књижевна дела препознају као праву форму. Текст се претапа у палимпсест, читање примарног текста подразумева, штавише, захтева препознавање и истраживање подтекста и прототекста, јер једино тако прича бива заокружена у смисаону и симболичку целину.

Роман „*Istočni diwan*“ је подељен на три целине од којих је свака насловљена по историјској личности која је њен главни јунак: арапски писац персијског порекла, ал Мукафа, суфијски мистик ал Халац, и ат Тевхиди, филозоф. Смена наратора у роману осигурава увид у различите перцепције проблемских питања дела. Нарације се допуњавају и преплићу, негирају и релативизују, приповедање се из хронолошког преиначује у ретроспективно, епистоларни дијалози бивају смењени унутрашњим монолозима јунака.

Сулејман, најироничнија и најбаналнија парафраза Газвана (уједно и његовог помоћника, јер се свака прича удаљавањем од прве додатно усложњава), наратор је трећег, али и први читалац предходна два дела романа. За Карахасана је експлицитни читалац нападно невидљив, он причу објашњава њом самом, рукописом који је откривен, сврсисходан, прочитан још у оквиру приче. Рукопис је намењен оном ко га открива. Тренутак када Рустем *чиша* Мукафино писмо, кад потоне у вртлог занесен игром цртица и слова која се исписују сама, може се, у духу мистичних идеја романа, тумачити као отварање једне од спона међу световима, јер Рустем *види* књигу коју пише неко други, Тевхиди, по свој прилици. Релативност времена се претапа у арапескуну семантику потенцијалних светова, фикције и фактативности, које Карахасан модификује вишеслојним кодирањем текста, а онда и смењивањем објективних и субјективних наратора. Мотив књиге која се исписује сама еквивалентан је идеји „Енциклопедије мртвих“, да је сваки

човек главни јунак бар једне приче која се о њему пише неовисно о његовој вољи или знању. Неуништивост текста коју Булкаков синкретизује у идеју да рукописи не горе, постаје мантра постмодернистичке књижевности. Текст се усложњава демистификацијом и различитим поступцима бива усмеравањем ка неком другом, књижевном или некњижевном тексту, али не престаје да постоји. Демистификација Карахасановог текста садржана је у „Регистру имена и појмова“ који није класични појмовник, већ је наставак уплетања *докуменџа* о стварним особама у потку о ништа мање стварним јунацима приче која се понавља кроз (књижевну) историју. „О пишчевом слободном односу према фактографској грађи на којој почива „Istočni diwan“ – лексикографски додатак на крају књиге садржи податке о којима роман не говори ни реч – сведочи изабрана приповедна перспектива“ (Ахметагић 2019: 42).

Прича која извире из друге приче релативизује првобитну поуку, раскринкава природу адаба, кратких поучних прича, наводећи на закључак да нема коначне или јединствене поуке. Константни страх који јунаци осећају, стрепња над нечим што се наслуђује, њихова исцрпљујућа анксиозност, сви расути и сабрани страхови, слутње и нерадости произилазе управо из релативности. Јунаци константно стрепе услед непомирности са идејом да је трајање пролазно, али и да је пролазност збуњујуће релативна наспрам обећане вечности и коначности. Дуалистичке идеје се потискују у замршену подсвест текста, али извиру из мистичних прича о чудима. Документарност као препознатљив постмодернистички поступак карактерише „Istočni diwan“. „Регистар имена и појмова“, приложен на крају књиге представља (још) једну варијанту прича о мистичцима Мукафи, Халаџу и Тевхидију, као и Рабији која се на поетичан, ироничан, али и недокументаран начин доводи у везу са св. Терезом. Управо та недокументарност, несвојствена регистрима имена, раскринкава овај регистар као нову причу која се *уписује* у предходне.

„Нема знакова који би посвједочили Рабијине левитацијске способности, нити има доказа о неком божанском вјеренику, али би се сигурно могла нашити лијена параболоа на основи Рабијине успоредбе са св. Терезијом Авилском (XVI ст.). На примјер: св. Терезија везе, конци јој се, против њезине воље и мимо пртежа на платну слажу у смирену арабеску; а понекад док у сумрак снатри над ђерђефом, сјећа се младости у којој је била свирачица. Сјећа се младости коју није проживјела, али је памти и разумије захваљујући истој оној љубави којом разумије и прима свог божанског Вјереника“ (Карахасан 1989: 416).

Личности побројане у регистру нису расветљене објективним приступом њиховом животу и деловању, већ се мистификација наставља и усложњава тиме што се *докуменџ* комбинује с причом, предајом о тој личности и њеном животу. „У постмодернистичком писму, текст никада не успева да се наметне: чинећи у њему шта год жели, разарајући његову логику, постмодерни аутор (иначе мртав) постаје највидљивија инстанца у тексту“ (Ахметагић 2006: 26). Карахасан и Киш се само наизглед повлаче пред текстом, заправо су веома присутни, имплицитно усмеравају приче и њихове одразе ка жељеном смеру.

„У „Симону Чудотворцу“ Киш се поиграва документом (фактом) и квазидокументом (фикцијом) кроз наративни и метанаративни говор, чиме истовремено постиже уверљивост приче и ослобађа се „баласта страница“, што нам је поступак познат из његових ранијих збирки“ (Бечејски, 2012: 99).

Документарност као поступак од значаја у Кишовом стваралаштву садржана је у „Postscriptumu“ који аутор дописује као вид демистификације основног текста, чиме основни текст урушава, или макар маргинализује са становишта односа према стварности. Тако се, свакако, наглашава постмодернистичка тенденција да текст тежи другом и другачијем тексту као одразу или као суми *свих* стварности, пре него стварности као несумњивој датости. У „Post scriptumu“ Киш објашњава „сличност Симонове шизме, изложене у причи, са једним одломком из Бориса Суварина, писаним 1938! Ево тог одломка: „Стаљин и његови поданици 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“ (Киш 2011: 155). Стаљинова идеологија је заснована на страху, непослушни се кажњавају, лаж се услед страха прихвата као истина. Кратка али ефектна напомена из „Post scriptuma“ преображава приповетку „Симон Чудотворац“ у алегорију о људском злу, причу о кривцу и ратним жртвама. Она декодира текст и преиначава га у критику тоталитаризма, ратног једноумља где се Стаљин, *харламија* и *убица*, терети за лаж, заправо, за фабриковање Илузије. Лаж је основа сваког зла, пажљиво негована Илузија. Стаљиновом наводном ставу да је смрт милиона статистика, Киш супротставља идеју да је свака смрт појединачно вредна историјског, или бар литерарног, памћења.

“Јер Елохим, творац неба и земље, човека и жене, змије и птице, творац свега живог, онај који је уздигао планине изнад мора, онај који је створио мора, реке и океане, зелене траве и хлад палми, сунце и кише, ваздух и ватру, то је Елохим, бог праведности. А тај чији вам наук проповедају Петар и Јован и Павле и њихови ученици, то је харамија и убица. И све што вам говоре о њему и његовој владавини Јован и Павле, Јаков и Петар, све је то лаж, о почуј, народе самаријски! Њихова изабрана земља је лаж, њихов је Бог лаж, њихова су чудеса лажна. Они лажу јер им је лажан и њихов Бог у кога се куну, стога они лажу у сваком часу, и, ушавши тако у големи колошлет лажи, више ни сами не знају да лажу. Где сви лажу нико не лаже. Где је све лаж ништа није лаж” (Киш 2011: 34).

Киш релативизује казивања о Симону, хришћанске легенде о Симону Магу, зачетнику гностичког учења, осигуравају богат подтекст, а форма легенде одговара идеји *многихистијина*, даклен еистина, јер је легенда непостојана и често има неколико верзија, “Киш није случајно узео као документарну основу приче две хришћанске легенде о смрти Симона Мага. Њихову веродостојност доводи у питање већ и сама чињеница да обе не могу бити истините” (Бечејски 2019: 573). Оваквом формом иронизира недоследности јеванђељских предаја. Главне тачке *прича* су јасно истакнуте, Симон и Софија сусрећу Петра и ученике, након кратке расправе Симон изводи чудо, а Софија изговара кључне речи (готово) непромењено. Недоследности које се јављају у *ипроношењу* и *ипамћењу* приче о Симону наглашавају

произвољност приче у историји и појачавају ефекат поновљених реченица и предмета, као што су шал и конопац, или броја шест, на ком Симон инсистира (обећава да ће досегнути шесто небо, тражи да буде закопан у руну шест лаката дубоку). Симон симболизује архетипску побуну и реминисценција је на првог побуњеника, а Петар је чувар догме. Религија је ослобођена духовности и представљена као задрта идеологија и доктрина, иако „је прошло **тек**<sup>1</sup> седамнаест година после смрти и чудесног ускрснућа Исуса Назарећанина“ (Киш 2011: 7). Све што наткриљује њена начела и каноне мора бити санкционисано. Петар се прибојава могућности да Симон заиста изведе чудо, он не разликује истину и заблуду, зато што суштински није спознао Истину. Конопац, који Симон носи око струка и који користи при успињању у небо, цитатна је реминисценција на конопце које су фараоновима бацали пред омађијане посматраче. Људи су угледали змије, а Мојсије је *видео* конопац.<sup>2</sup> Страх произилази из немогућности да се јасно сагледа Истина, а онај који осећа страх неминовно производи страх. И зато лажући, јунаци и опсенари производе наводну истину. Догматизам је супституција за веру. У ироничној атмосфери „Симона Чудотворца“, Истина је неухватљива. Јеванђелисти бележе верзију, причу је немогуће пренети у целини, а причу о Симону преносе посматрачи, стварајући мит.

## ЈУНАЦИ И ЊИХОВИ ОДРАЗИ

„Једно око му је било веће од другог, што је његовом лицу давало помало саркастичан израз. У левом је уву носио златну мишћушу: змија која гута свој реп“ (Киш 2011: 31). Симон Чудотворац недвосмислено поседује обележја и симболику старог света и принципа. Уроборос или змија која гута свој реп, је симбол магије, врачања, али и вечног круга, животног циклуса који из рађања производи умирање, из умирања рађање. Архаични религиозни принцип древних народа, основа политеистичке представе да из смрти васкрсава живот, сукобљава се са ранохришћанским представама о васкрсењу. Оно што је за једног човека Истина, за другог лако може бити Илузија. Увећано, истакнуто око симболички упућује на представе о Антихристу, лажљивцу, кога ће верујући препознати по дефектном оку.<sup>3</sup> Говориће као да проповеда Истину, а шириће лаж и Илузију.

1 Истакла ауторка рада.

2 Реминисценције на текст Кур’ана представљају богат и махом неистражен слој Кишовог стваралаштва (недовршени роман „Легенда о спавачима“ и истоимена приповетка која је део „Енциклопедије мртвих“, али и многи мотиви који одикују Кишово стваралаштво). У означеном пасусу говоримо о реминисценцији на кур’анску предају о Мусау, Мојсију, који даје предност фараоновим чаробњацима да бацањем конопаца и штапова, који се наводно претварају у змије, докажу способност да изведу чудои тако се изједначе са њим. „*Бацитије ви!*“, рече он, и *ојједном му се њичини да се коноици њихови и шийајови њихови збој враџдине њихове крећу* (Ку’ран, Та-На, 66). У старозаветној верзији овог догађаја, споменути су само штапови, не и конопац.

3 „По исламском веровању то је биће које ће доћи пред крај света и одвести у заблуду огроман број људи. Имаће само једно око а на челу ће му верници моћи прочитати реч „неверник“. На крају ће га убити Исус. Деџал представља исламску верзију вере у долазак Антихриста“ (Ђаковац 2006: 115).

„Они вам нуде, наставља Симон, вечно спасење, ја вам нудим сазнање и пустињу. Ко хоће нека ми се придружи“ (Киш 2011: 30). Симон нуди *сазнање* што је иронична реминисценција на први грех, али и *иустинију*, која је асоцијација на дуго лутање Јевреја. У оба случаја наведени симболи су у спречи са огрешењем о Божије забране. Јунаци Симон и Петар су засновани на контрастима и представљају опасност један по другог, један је опсенар, други чувар реда. Симон је самотњак ког прати само посрнула жена, а Петар достојанственик кога верно прате и опонашају ученици. Они су архетипски непријатељи, али их повезује низ асоцијативних подударности. Име Симон је хебрејског порекла, означава оног који *чује*. Име Светог Петра је Симон Петар. Тако ова прича заправо има два Симона као што сваки од њих има две стране. Симон је заговорник дуализма, слободне мисли и говора, но, врло је неповерљив према свему што одступа од његове перцепције света и постојања. Петар потискује идентитет побуњеника, остаје *камен*, али не у вери и хришћанској љубави за ближњег свог, колико у чврстој одлуци да не одустане од својих уверења.

„Гледао је у тај бели облак, жмиркајући очима како би се отарасно обмане којој је насео васцели пук. 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 стварања непознаница“ (Киш 2011: 7).

Петар свој страх препознаје као опасан јер производи *сумњу*, зато га потискује. Његова грубост према Симону је заправо кажњавње побуњеника у њему самом. У Петру се јавља страх од јереси, гностицизма који је срж Симоновог учења, ослањање на чула која су овоземаљска, па самим тим и варљива. „Испричана са различитих тачака гледишта, Кишова верзија даје потпуно другачији смисао хришћанским легендама од којих је преузео фабулу. Стално сменавање субјеката фокализације (екстерног приповедача, Симона и Петра, те бројних хришћанских и паганских, пристрасних и „непристрасних“ сведока уноси сумњу у постојање једне – хришћанске – истине о Симону Магу и отвара пут оним тумачењима у којима је гностички учитељ жртва и *ироџиони*, а хришћански учитељи *ироџионисти*“ (Бечејски 2019: 575). Двојност њихових бића, заснована на антагонизмима, одговара Карахасановој интерпретацији спољашњег и унутрашњег у човеку. Када су у складу, спољашње и унутрашње производе мир у човеку и око њега, док свака инкомпатибилност та два, Карахасановом детерминантом утврђена, елемента људског састава резултира нескладом. У књизи есеја „О језику и страху“, Карахасан наводи да „религија проглашава стварност опонашањем модела који ствара текстом, односно тврди да стварност опонаша текст. Али и религијски текст има за коначан циљ једнозначност, односно подударност мишљења свих реципијената“ (Карахасан 2007: 89). Кишов Петар одговара Карахасановом Газвану. Он је побуњеник који се вратио реду, приградио закон и доктрину, решен да не допусти да други крену путем слободне воље и произвољне интерпретације.

„Доста је мени више чудеса”, викао сам на њега кад је био већ далеко од моје куће, „нико мене неће правити будалом и распрскавати се из чиста мира, а онда спокојно пловити низ ријеку као да се одмара” (Карахасан 1989: 204).

Газван се као јунак приче разлаже на три архетипа о прогонитељу, чувару догматског реда, утеривачу страха као природног елемента који по Карахасану детермише људску природу и мотивише сва људска деловања. Газван је јунак који опсесивно тежи реду, хаос га плаши и збуњује, али га такође заноси и привлачи. Потреба за редом је архаична и архетипска: свет је настао из хаоса, успостављањем реда добио је своју сврсисходност и законе. Рушење закона неминовно враћа метежу, што емира страже ужасава чак и кад је реч о метафоричном хаосу. Газван себи дозвољава повремена искорачења из законима омеђаног света, онда када одлазећи Рабији слуша музику (што у исламу није дозвољено) или ужива у заводљивој игри њених руку, што су први наговештаји побуне. На нивоу свесног, дневног и јасног, на нивоу *џа*, Газван је емир страже, онај који чува законе и кажњава преступнике. Потребу за смислом, складом и рутином условљава страх од ноћи, од бесмисла, од праисконског *ида*, од богохулних идеја због каквих годинама друге затвара и кажњава. Газван се плаши Халаца, плаши га идеја да постоји човек који се не боји другог, па ето ни њега који влада дантеовским сферама тврђаве. Плаши га помисао да се може живети без страха, јер тако се човек не може припремити за смрт, а смрти се не боји једино онај који верује да је неће искусити. Газван је осмислио концепт тврђаве (својеврсног *џулаја*), сковао архитектонски план Дантеовог пакла, распоредио затворенике у различите *крујове*, то јест ћелије сразмерно јачини престаупа, и са готово поетским заносом осмислио и одредио њихове казне. Ово Газванову природу открива као еготистичну.

Стварањем Халацовог двојника, претапањем идентитета једног човека у другог, Газван опонаша али и иронизира стварање човеково. Халацовог двојника не бира по физичкој сличности већ по скупу разлика које су такве да наговештавају истост. Било који човек може бити одређени човек, идентитет је флуидан. Човек који треба да постане Халац мора избрисати себе, поверовати да никад није постојао, па тако накарадно обликован и створен наставити да живи међу људима по које више неће бити опасан јер није *џрави* Халац. Али управо то концепт деидентификације чини парадоксалним.

Газван из првог дела књиге, Мукафин Газван, представља синтезу савременог детектива и јунака из персијских и арапских усмених предања. Он је једноставнија, али и моралнија верзија Газвана. Његов однос према злочину је вођен разумом: све што један човек замисли, други може да реши. Газван је методичан, у послу се води логиком. Његов помоћник је недорастао свом Учитељу, чега је Газван невесело свестан, но, објашњавајући ученику природу злочина и логичку везу између ствари, Газван константно размишља што га чува од замки једноумља и предрасуда. Помоћник другог Газвана је савестан ученик, он је онај који наткриљује Мајстора, што овог љути и узнемирава. Трећи Газван се растапа на два јунака, на Сулејмана и Тевхидија, који ритуалом призива оног чији је архетип. Но, у трећем делу романа одрази прича као да се све више удаљавају од прве приче

коју рефлектују, па су најслабији и најлабавије повезани са њом. Јунаци су готово гротескни, разобличени, апсурдни.

Тако је Рабија, јунакиња која је заснована на архетипском моделу Рабије ел Адевије, чувене суфијске песникиње из Басре, најпотпунија у лику Бегзаде. У свим осталим јунакињама Рабија је само одраз, бледа праслика. Што се роман више уврће у себе, она постаје не одраз слике, већ одраз одраза, бледа рефлексција прве јунакиње. Бегзада је јунакиња у којој су оваплоћене идеје о савршеној љубави, она је једна од ретких јунака који стапају своје унутрашње ја са спољашњим и зато живи у складу са собом и са другима. Јунакиње-одрази, Газванова Рабија, свирачица Рабија скривена иза застора, Сецида, проститутка коју Техвиди назива Рабијом док јој ритуално приповеда о *правој* Рабији која није разумела суштину (његове) љубави, удаљавају се од праслике до те мере да носе само основне карактеристике, као што су име или уметнички сензибилитет, што код последње јунакиње упадљиво изостаје.

Јунакиња која је вођена пркосном љубављу према Симону је Софија, “у документима позната као робиња и проститутка Хелена из Тира, а у причи названа Софија Проститутка” (Бечејски 2019: 571). Јунакиње се спајају у прототип женског принципа као покретача света. Архетип су жене. Не мајке, сестре, сапатнице. Оне су нападно ослобођене плодности, веза са њиховим телима је заснована на женствености, не на потенцијалном мајчинству. Боље познају законе *овој* света, поједностављују их и материјализују својим телом. Бегзада пушта Мукафу да оде, њена љубав је ослобађајућа. Софија верно прати Симона све до тренутка његове смрти, тад наричући и проклињући одлази у пустињу. “Анонимни аутор истиче да је Хелена/ Софија у ствари „Симонов женски дупликат“, што је стара вавилонска идеја о исконском Пару, о мушком и женском религијском принципу у коме жена сапостоји с мушкарцем” (Бечејски 2019: 571). Обе јунакиње живе у складу са својом природом, са својим унутрашњим бићем, што им даје снагу да се супротставе околини, Бегзада свом оцу, а Софија Симоновим непријатељима.

„А Софија рече: Узми овај шал. Тамо горе је хладно као на дну бунара“ (Киш 2011: 37). Принцип небеског и земаљског су у Софијиној интерпретацији света изједначени, што асоцира на древни, нехришћански, а у савременом периоду све препознатљивији као ционистички симбол. Мистични принцип по ком је *горе* исто што и *доле*, провејава кроз приче о Симону Чудотворцу. У једној верзији приче Симоново чудо је да одлети, а у другој да преживи закопан. Небо као коначно *горе* и земља као коначно *доле* су две крајње тачке које Симон настоји да досегне, чиме ће доказати да је човек онај који влада светом. У “*Istočnom diwanu*” се понавља идеја да део представља целину, што је суфијски принцип по коме онај који садржи кап, садржи и море.

## САВРШЕНО ДЕЛО

У мотивском контексту „*Istočnog diwana*“ савршено дело и потпуно знање се сажимају у идеју о греху, преступу, искорачењу из оквира дозвољеног. Тежња ка савршеном делу је незамислива, у основи јеретичка, јер само Творац ствара, човек



опонаша стварање. Савршено дело је увек истина и оно не трпи варијанте, верзије и слободна тумачења. Реминисенција на Булгакољеву мисао да рукописи не горе утемељена је и на односу савршеног и несавршеног дела. Савршено дело мора бити засновано на истини, у стварносној идеји романа „Мајстор и Маргарита“ то је роман о Понтију Пилату. Портрету „Istočnom diwanu“ усисава девојчицу, она нестаје из реалног света јер савршено дело наводно отвара капију међу световима, човек из овог нестаје или прелази у неки непознати свет, који постоји паралелно са овим за који знамо. Савршено дело би било доказ моћи ствараоца, а човек, писац је способан само да опонаша, миметички репродукује постојећу датост. То би било дело потпуне спознаје, оне која је је човеку архетипски забрањена. Мајстор усавршава технику којом очи, чије је представљање у исламском сликарству забрањено, представља тако да у њима оживљава поглед, покреће душу. Мајстор је својеврсни *чудотворца*.

„Није то слијепо око, то је око које се до бесконачности уврће у себе као да жели закрнути свој поглед унутра и сагледати властиту унутрашњост и моћ да гледа. Кунем се, Боже мој, да је ово безумље, да се ниједно око не може овако понашати и нити овако изгледати и хвала Ти што је тако. Око које себе види изнутра противи се Твојој вољи и у Твојим свјетовима није могуће“ (Карахасан 1989: 75).

Око које се загледава у себе, дакле у своју суштину, око које гледа споља али и унутра, означава дело које нема однос са реципијентом на само на нивоу одгонетања симбола и поруке, већ идеја постаје Истина, знак постаје и означитељ и порука, дакле залази у простор Божијег деловања и стварања. „Мајстор се понашао као да је оно чему се он обрати својом вештином само себе створило“ (Карахасан 1989: 75).

Свирачица Рабија у једној од верзија коју приповеда њена имењакиња, Газванова Рабија, скривена иза застора свира вољеном Хусајну толико предано да постаје „ сигурна да је оне ноћи његова душа отишла за њезином свирком која је била савршена јер је била посвећена њему“ (Карахасан 1989: 313). Спону међу световима отварају „њени стихови у којима се не може одредити где престаје Хусајн, а почиње Истина“ (Исто). Карахасан синкретизује грех и казну у фантазију у којој јунаци који почине грех опонашања Творца бивају кажњени смрћу изнутра, нестајањем из света, распрскавањем из центра себе. Идеја савршеног, целовитог знања такође пада под забрану коју човек, истина, наслућује јер свете књиге не говоре о савршеном знању већ о преданој и потпуној вери као највећем степену који човек током овоземаљског постојања досеже. Свакако, вера је најпотпунија онда када је употребљена принципом *Икре*, исправног и сврсисходног учења. Идеју исправности свака од постојећих религија дефинише на свој начин, као што свака има правилник, канон дозвољеног и недозвољеног. Одступање од Истине ствара Илузију, а људско трајање је изложено деловању илузија. „По другој верзији, Чудотворац је усмерио свој изазов не ка седмом небу него ка земљи, највећој од свих Илузија“ (Жиш 2011: 9). Симонов изазов је увек био усмерен ка *шесћом* небу, Симон признаје а до *седмо* не може досегнути. Друга верзија се не гради само као варијација, већ и као релативизација и негација прве верзије, самим тим и истине у њој. Проблем истине и лажи (илузије) постаје централни проблем „Istočnog diwana“ и „Симона Чудотворца“.

## ЗАКЉУЧАК

Интертекстуалне везе „Istočnog diwana“ и „Симона Чудотворца“ засноване су на бројним поетичким, тематским и мотивским подударностима. У причама које се уписују у друге приче, својеврсном палимпсесту, у арабескној структури романа „Istočni diwan“, романа који се уврће у себе до те мере да ни на крају нисмо ослобођени верзије и варијанте, које не могу бити истина већ увек производе илузију, протеже се идеја да је сваки човек прича, забележена са најмање два аспекта, што интертекстуално кореспондира идеји тематске збирке „Енциклопедија мртвих“ Данила Киша. Приповетка „Симон Чудотворац“, метанаративношћу подтекста и варијанти које садржи, опонаша изглед одраза прича у причама, од којих је саткан „Istočni diwan“. Историјске приче су само додатни одрази. Свеукупно, ствара се веза међу делима која се диванском горљивошћу допуњавају, разговарају кроз текст и у тексту, кроз време и у времену.

Мотив савршеног уметничког дела из „Istočnog diwana“ одговара мотиву изведеног чуда у „Симону Чудотворцу“. Инсистирајући на складу између спољашњег и унутрашњег као гаранту мира у човеку и око њега, Карахасан подвлачи, али и иронизира утицај мистицизма на раноисламску мисао, обичаје и културу.

У причи „Симон Чудотворац“ описан је један догађај у неколико верзија од којих свака преиспитује однос Истине и Илузије, приче и историје.

## ИЗВОРИ

- Карахасан 1989: Dževad Karahasan. „Istočni diwan“. Ljubljana: Mladinska knjiga.  
 Карахасан 2007: Dževad Karahasan. „O jeziku i strahu“. Sarajevo: Connectum  
 Карахасан 2008: Dževad Karahasan. „Knjiga vrtova“. Sarajevo: Connectum  
 Киш 2011: Данило Киш. „Енциклопедија мртвих“. Београд: Архипелаг.  
 Kur'ansa prijevodom značenja na bosanski jezik, preveo Besim Korkut. Rijad: Udruženje za izdavačku i distributivnu djelatnost Ministarstva za islamska pitanja.  
 Поповић 2010: Тања Поповић. „Речник књижевних термина“ Београд: Логос Арт.

## ЛИТЕРАТУРА

- Ахметагић 2006: Jasmina Ahmetagić. „Unutrašnja strana postmodernizma.“ Beograd: Raška škola.  
 Ахметагић 2019: Jasmina Ahmetagić. „Poetika dijaloga: Istočni diwan Dževada Karahasana“. Predgovor romana „Istočni diwan“. Beograd: Bloom.  
 Бечејски 2019: Мирјана Бечејски „Данило Киш и гностицизам“. *Зборник Мајице српске за књижевност и језик*, 2019/2, 559-580.  
 Бечејски 2012: Мирјана Бечејски. „Истина вере и истина сумње у приповеци „Симон Чудотворац“ Данила Киша“ у Баштина, св. 32.  
 Унук 2010: Jana Unuk. „Predeli straha“. Sarajevske sveske br. 27/28, www.sveske.ba/en/content/predeli-straha, 27.9.2022.  
 Џелиловић 1991: Muhamed Dželilović. „Istočni diwan Dževada Karahasana“ u *Bošnjačka književnost i književnoj kritici*, knj. IV, Sarajevo: Alef  
 Ђаковац 2006: Aleksandar Đakovac. „Leksikon hrišćanstva, judaizma i islama.“ Beograd: Udruženje nauka i društvo Srbije.

Rejhana I. SELMANOVIĆ

A NOVEL THAT SWIRLS AROUND: PARALLEL READING OF KARAHASAN'S  
“EASTERN DIWAN” AND “SIMON THE MIRACLE WORKER” BY DANILO KIŠ

SUMMARY

The paper draws attention to the intertextual connections between Karahasan's novel „Eastern Diwan” and Kiš's story „Simon the Miracle Worker,” the first in the thematic collection „Encyclopedia of the Dead,” based on thematic, motive and structural similarities. Both literary works are characterized by documentary, a recognizable postmodernist procedure that results in the demystification of the basic text. As a result, the postmodernist tendency for one text to aspire to another as a reflection of reality or an idea is highlighted. By complicating the story and inserting texts written into each other, a structure that mimics the idea of both literary works where the variations arise from the Truth is ensured and that each has its own relationship to the Truth while building another story as a variant or an Illusion.

*Key words:* Dževad Karahasan, Danilo Kiš, intertextuality, documentary, archetype, Truth, Illusion, palimpsest, Gnosticism.