

Момчило Д. Жунић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет, мастер студије

Оригинални научни рад
Примљен: 18. 09. 2024.
Прихваћен: 30. 10. 2024.

ФАНТАСТИЧКЕ АЛТЕРНАТИВЕ ЕНЦИКЛОПЕДИЈЕ МРТВИХ

С обзиром на Кишове негативне аутопоетичке погледе на књижевну фантастику, у овом раду се превреднује, а потом изнова тумачи фантастички проседе у његовој приповедној збирци *Енциклопедија мртвих*. Притом се у раду укратко одређује природа фантастичког, као и значајке ове Кишове приповедне збирке. Истраживање индуктивним путем указује на различите модусе књижевне фантастике које Киш користи (сакрална пројекција, хорор, ониризам, фантастика стварности), интерпретирајући на које начине ови модалитети у садејству са имплицитним светоназорским принципом сучељених матрица смислотворно преиначавају тзв. велике наративе, који овде репрезентују Библија, Куран, енциклопедијско знање и официјелна историја, и тотализујуће представе о свету. Поступак је, како смо показали, постмодернистички и иновативан. Њиме се пројектују нови видокрузи Кишовог стваралаштва и обогаћује српска проза друге половине 20. века.

Кључне речи: аутопоетика, документарност, сакрална пројекција, хорор, ониризам, реализам, постмодернизам, каузалност, синхронизитет, фантастика стварности.

Киш и фантастика?

Зар се писац *Породичног циркуса* и *Гробнице за Бориса Давидовича* као оних дела у којима су се на неколике начине опробавале могућности да се стварност литерарно уобличи – било кроз поетизовања успомена и

* momcilozunic@gmail.com

аутобиографске грађе, било кроз лукавства фикционализовања документа и документарне грађе као поступака којим ће се, упркос потирању реалистичке конвенције свезнајућег приповедача, читалац убедити „ne samo u autentičnost priče nego i u autentičnost 'dokumenta'” (Kiš 2012: 116) – није већ властитим стваралаштвом изјашњавао против фантастике као проседеа који би га привлачио? Или притом, зар Киш није пружао одвише јасне аутопоетичке смернице, па се тако „Pisac u meni ne razlikuje [se] mnogo od čitaoca u meni. Ne mogu da čitam s punim poverenjem knjige koje su proizvod takozvane čiste fantazije. Imaginacija je osnova literature, po ona je sklona lažima.” (исто: 132) да би се потом исказница заклопила сродним уверењем Владимира Набокова где аутор *Лолите* и *Бледи ватре* исказује неразумевање према измишљању књига и опису ствари које се нису на овај или онај начин уистину догодиле. (исто) Делује читим да оно што не привлачи пажњу Киша као читаоца, не може привући ни његову стваралачку позорност, као што нам, такође, делује да се фантастика не може негирати експлицитније него што је то Киш већ учинио: „I, sem toga, ne dopada mi se, takođe, fantastička književnost.” (исто: 154) не би ли се одрицање у продужетку подупрло оним познатим поетичким гледиштем Фјодора Достојевског према којем „nema ničeg fantastičnijeg od realnosti” (исто).

Не чини ли се отуда да би се питање могло разрешити и одбацити намах што је постављено у фокус нашег интересовања? Пажљивији читалац ће, међутим, приметити да оба навода овом приликом доведена у близину истодобно пружају и могућност одступнице. Киш, дакле, нема поверења у ону имагинацију која навелико одступа од стварности и која је као важан аспект стварања повремено и сама неистинита, док, судећи по другом наводу, Киш ипак пристаје уз фантастичко, али искључиво уз оно које ће на другом месту назвати фантастиком стварности и које се модерном човеку приказује као *фантастична стварност* (Kiš 1978: 63). Овим нисмо открили „иглене уши” кроз које бисмо фантастичко протнели и тако жовијално наставили са нашим разматрањем, пошто се Киш у *Енциклопедији мртвих*, поред овог, служи различитим модусима фантастике. Штавише, за поједине прозе ове збирке у складу са особеном ауторском интенцијом непобитно се утврђује да су (и) фантастички наративи – *Симон Чудотворац*, *Легенда о спавачима* и *Огледало непознатог* – или да се у појединима од њих фантастичко (барем) „трикује” све док се у читање не прелије фантастика стварности и(ли) подмукло дејство (ауто)биографије – *Енциклопедија мртвих*.

Откуда то, будући да Киш није познат нити као писац који своје поетичке ставове непромишљено излаже, нити као писац који је намеран да својом експлицитном поетиком читаоца заведе на криви пут? Поред тумачења фантастичког у тим прозама, наши ће напори из угла имплицитног аутора као оне комбинације осећања, интелигенције, знања и одређених ставова која „објашњава” наратив, потврђујући тиме да су имплицитна начела усклађена са свим елементима наративног дискурса (Abot 2009: 143), бити управљени на одгонетање овог проблема. То ће нас, чврсто верујемо, довести и до поетичке сржи ове изванредне књиге. Проблем типологије фантастичког ћемо у нашем раду анализирати и образлагати индуктивно, у ходу и у контексту тумачења појединих проза из Кишове последње за живота објављене збирке. Разврставање фантастике, уз то, спроводићемо према семантичком (тематско-садржинском) мерилу, истодобно водећи рачуна да у тако издвојеним типолошким модусима фантастику „прокрустовски” не саобразимо зарад потврђивања властитих циљева. Кишово стваралаштво с једне, као и општа особеност фантастичког које „проширује област књижевности и обогаћује природна својства књижевног текста” (Палавестра 1989: 9) с друге стране, на то нас обавезују.

Ка одређењу фантастике

Пре него што приступимо проблематици фантастике у *Енциклопедији мртвих*, понајпре ћемо направити теоријски екскурс како бисмо рашчистили појмовни терен, што ће нам умногоме помоћи у даљем тумачењу наратива и артикулацији иманентне поетике Кишове збирке. Испитивати појам књижевне фантастике значи ступити на раван перманентних књижевно-теоријских и историјско-поетичких промишљања. Стога се задати проблем мора захватити сумњајући у то да се подесно, свеобухватно и општеважеће одређење у крајњој линији уопште и може поставити. Протејска природа књижевности и њених термина подразумева способност опирања било каквом покушају термилошког смиривања. Па ипак са нечим морамо започети, уз нешто морамо пристати, и према нечему по природи ствари напоследку и морамо бити рестриктивни.

Фантастика истрајава онолико колико и сама књижевност. Започињањем прве, отпочиње и ова друга. Тиме се намах ограђујемо од искључивости и арбитрарности Цветана Тодорова који сматра да постоји једино *жанр фантастике* и да се као такав устоличава у XIX веку (видети Todorov 2010). Истовремено тако не само да тврдимо да је фантастика као вид поетске праксе иманентна (већини) књижевних родова и врста, него и

да у својој суштини није зависна у односу на стилске епохе и формације (видети Дамјанов 2011: 38–39). Промена културно-цивилизацијског видокруга надређеног естетским раздобљима условиће статус фантастичког и њену рецепцију. Примера ради, чуда светаца различито ће тумачити медиавелистички читалац у поређењу са савременим или, пак, верујући читалац у односу на читаоца атеисту или читаоца агностика. У вантекстовном хоризонту, фантастика „заправо превазилази подручје књижевности и захвата различите облике и ступњеве вјере, религије, философских, научних и политичких увјерења и учења, укључујући и људску способност за имагинативну активност [...]” (Иванић 1989: 340). Како су побројане категорије изразито релативне и променљиве (примерице у зависности од историјске перспективе, друштвено-културне кодификације, као и убеђења појединаца), поимање би ваљало поопштити. Фантастичко се тако схвата као опозиција према официјелној представи о стварности у задатој цивилизацијској матрици управо зато што „фантастика није ’фантастична’ у односу на збиљу. Она је фантастична у односу на увријезану представу о бити и природи збиље, на истину о збиљи, својствену одређеној култури.” (Дабровска-Партика 1989: 76) Притом, нарочито би се морало повести рачуна о томе да у подручју књижевности оно што је измишљено и оно што је стварно нису ни оштро размеђене, а понекад ни лако раздвојиве врсте, па се понајпре може исказати да обе заједнички описују и дефинишу шире схваћену веродостојност постојања. Услед тога „Нема оправдања за постојање двеју семантика фикционалности: једне за реалистички тип фикције, а друге за фантастику. Фикционални светови нису подређени тежњи ка вероватности, истинитости и веродостојности [...]” (Doležel 2008: 31) Натприродни светови/ентитети логички су посибилни – поједина фикционална дела аргумент су по себи – док „Употребом модалног критеријума за разликовање природних од натприродних светова избегавамо онтолошку једнообразност и субјективна уверења, те модификујемо научно знанје и тумачења природних закона.” (исто: 127) Отуд фантастика подразумева наспрамност парадигматских образаца и као таква одређује се као *контрапунктирана естетска матрица* која „тематизује суочавање двају поредака, природног и натприродног (стварног и нестварног), доводи у питање провјерљиву слику свијета, односно претпоставља могућност другачије устројеног свијета од онога којег људско искуство и закони природе потврђују.” (Иванић 1989: 339) Свесни смо да је оваквом појашњењу инхерентан спољашњи критеријум, јер у коначници ми не живимо у свету књижевних дела, већ у свету у коме, поред осталог, постоје и књижевна дела, и то без обзира на то да ли су представљачко-подражавалачке или имагинативно-конструктивне

природе. Стога и подвлачимо да се према могућем и(ли) натприродном увек изјашњавамо споља, као читаоци који са собом уносе схватања и искуства стварности чији смо чиниоци.

С друге стране могуће је фантастичку литерарну праксу дефинисати изнутра на нивоу саме текстуре, користећи се Платоновим схватањем природе уметности унутар његовог метафизичког концепта. У најкраћим цртама, атински филозоф сматра да је свака уметност трећестепена у односу на свет идеја, будући да представља подражавање подражавања. Материјални свет копира свет идеја. Уметност тежи да репродукује материјални свет. Међутим, како примећује Јовица Аћин, обично се превиђа чињеница да у свом дијалогу *Софист* Платон унутар *mimesis-a* разликује добро и рђаво подражавање, направивши дистинкцију између копије и фантазме. Дакле, „Prvi oblik [подражавања] је копија, то јест »умећност preslikavanja«, *eikastiké*, stvaranje eikóna, icones, verodostojnih slika.” (Аћин 1978: 232; уметање је наше). Њему је сучељен други модус: „Fantazme ne poštiju paradigmatske odnose. Za taj »rđavi« oblik mimesisa koji sadrži samo simulakrume, »homonime stvari«, za tu »умећност stvaranja prividnosti« Platon kaže: *phantastiké*, *fantastika*.” (исто) Иако смо начелно сагласни са оваквим раздвајањем стваралачких модуса, ипак га морамо прихватити са опрезом. Испрва зато што се свака неверодостојна слика не може аутоматски подвести под фантастичко. Затим и због тога што следећи платонистичке метафизичко-миметске дихотомије, ми поново условљавамо представу о свету и о представци света у књижевности, подређујући се на тај начин одређеном разумевању стварности. А то опет у својој (логичкој) суштини умногоне рачуна и на спољашње.

У сваком случају, ако читам, онда текст и ја постојимо оделито, па фантастику треба тражити у односу на ту оделитост. Тако је фантастички кôд инверзир(а)ни кôд у односу на овоземаљска правила и законитости транспоноване у фикционалним световима, али је његова суштина у немогућности неупитног декодирања. Сходно томе фантастичко (углавном) постоји и опстојава као дискурс међупростора премда „фантастична уметност, иако непреводива на јасна значења, не одриче неку реалност иза себе – она на њу алудира и на њу се позива.” (Павловић 1989: 5).

Ка Енциклопедији мртвих

Кишова последња приповедна збирка брижљиво је склопљена према начелу тематске циклизације. Насловни генитивни атрибут упућује на доминанту смрти, док се још у појму енциклопедије етимолошки открива

реч циклус. Смрт је, како нас упућује и подсећа (унутрашњи) приређивач у *Post scriptum*-у, једна од опсесивних тема читаве литературе, па се у танатолошко-тематској обузетости безмало свих повести *Енциклопедије мртвих* доиста умире на неприродне (у оном смислу да је пут у смрт тегобан и(ли) понижавајућ) и насилне начине.¹ Али онај који каже смрт, већ каже и љубав (Kiš 2012: 131), па не смемо пренебрегнути ни све еротолошке „укуснице”. Јер, у овој збирци се и те како воли – „Махнитост мог вољења гледа на смрт као прозор на двориште” стоји изложено у Батајевом епиграму – те се, примерице, у таквој љубави умире и сагорева (па онда и епистоларни рукописи горе), али се махнито и мрзи управо онда када љубави изостане. Константу сваког од наратива додатно чине и параболочно-алегоријски и метапоетски фрагменти о писању, што са собом неизоставно повлачи и читање.² Па опет, обично се не обелодањује или се бар недовољно експлицира унутрашња интерпретацијска контрастираност и колебљивост сваке приповетке – библијско-канонског насупрот гностичко-апокрифног у *Симону чудотворцу*, буржоаски-грађанског насупрот револуционарно-пролетерског у *Посмртним почастима*, принципа каузалитета насупрот принципа синхронизитета у *Енциклопедији мртвих*, спиритизма и позитивизма, као и фантастичког и реалистичког проседеа у *Огледалу непознатог*, званичне и незваничне историје, односно факата и домишљања у *Славно је за отаџбину мрети* и у *Књизи краљева и будала*, имплицитног читања којег нема али је унето у наратив *Енциклопедије мртвих* и тако дозначено, насупрот биографизму и психологизму као главних начела позитивистичког читања која су (тобоже) супротстављена у *Црвеним маркама са ликом Лењина* – иако је познато да се са *Енциклопедијом мртвих* дефинитивно иступило у постмодерну. Њене поетичке премисе Киш асимилује у властите текстове, деконструишући тзв. велике и заокружене наративе, почевши од Библије и Курана, преко официјелне историје која искључиво носи (са)знања о важном, великом и великима, а која се затим као таква уноси у енциклопедије, онда и реализма који се схвата и као формација и као поступак, до унеколико мањих легенди и митова, примерице оних о племићком појму части или теоријама завере.

¹ Једини изузетак представља *Прича о Мајстору и његовом ученику* која је први пут објављена 1976, пре полемике око *Гробнице за Бориса Давидовича*, али, упркос томе, садржи и своје стварности претходеће жаоке из *Часа анатомије*. Штос ове приче је, рецимо, у гулашу, који ће у *Часу анатомије* постати дупли. Будући да ученик представља привид пуноће, што је само украшена празнина, могло би се читати да је за мајстора морално и ауторски мртав, за живота.

² На такво промишљање позива нас нимало случајно завршна прича *Црвене марке са ликом Лењина*.

Читалац ће, притом, свакако запазити како значајну хронотопску разуђеност, тако и жанровску хетерогеност и стилску разноврсност приповедака унутар *Енциклопедије*, тако да се изравно чини да наративи функционишу готово самостално, али како се у читању даље буде одмицало примећиваће се чвршће композиционо јединство и дубља повезаност између појединачних прича које се међусобно сашаптавају, кореспондирају и надопуњују. О томе је говорио и сам Киш: „Raspored tih priča-poglavlja, koje se mogu čitati svaka zasebno, tako je zamišljen da svaka priča, promenom ritma ima jednako odjeka u onima koje za njom slede i u onima koje joj prethode.” (Киш 2012: 133). Отуд би се могло рећи да када читалац упрет у текст било које од прича, он се истодобно повезује: (1) са збирком у целисти – у огледању насловне приче и наслова, као и енциклопедијској парадигми којима су обухваћене и препокривене све остале прозе ове збирке, потом и разгранатог мотивског премрежавања с прецизно испуштеним детаљима-окидачима; (2) са читавим Кишовим опусом – зато читање Киша безмало изискује „дојсовско” усредсређивање („идеалну несаницу”), јер је и кишовско писмо до танчина сконцентрисано – упућени читалац приметитиће дијалог са претходећом *Гробницом за Бориса Давидовича*, али и аутореференце на *Породични циркус* и Едуарда Сама; (3) са широким алузивно-цитатним огледалом окренутим ка књижевности уопште. Зато је – ако се, самерено кроз сликовну метафорику огледала и огледања, реализам схвата као књижевност одраза стварности, а модернизам као књижевност разбијеног огледала или кривога огледала које избличава – постмодернизам огледало у којем књижевност зрцали књижевност. Ово последње Киш успева да маестрално уприповеда у *Енциклопедији мртвих*, остајући, притом, доследан и сопственом по-етичком писму.³

Парадоксално чудо

Догађаји о којима се приповеда у дводелној причи о *Симону Чудотворцу* прецизно се смештају у стари век, и то „Sedamnaest godina posle smrti i čudesnog uskrsnuća Isusa Nazarećanina”. (Киш 1990: 9; наш курзив)⁴ Наратив је изграђен антитетички, а заснива се на полемичким напетостима и сукобу јеретичких гледишта чији је носилац насловни јунак и његових противника окупљених око (апостола) Петра као заступника хришћанског

³ Више о Кишовој постмодерни, односно протопостмодернизму видети у књизи Але Татаренко *Поетика форме у прози српског постмодернизма*.

⁴ Сви цитати у вези са *Енциклопедијом мртвих* биће навођени из овог издања, па ћемо их давати само са пагинацијом.

правоверја. Сукоб је већ наговештен у наставку уводне реченице: „на prašnjavim putovima koji presecaju Samariju i zatrpani ćudljivim peskom gube se u pustinji, pojavljuje se onaj što su ga učenici zvali Čudotvorac, Simon Čudotvorac, a neprijatelji pogrdnim nazivom »borborita«” (исто), као што нам је на извештан начин наговештено и главно збивање: чудесно ускрснуће. Нарација управо задобија такво усмерење. Приметно је и то да врстан стилиста какав је Киш на малом простору неће нехотично опетовати сродне лексеме истог корена (Чудотворац и чудесно). Оне ће играти важну улогу у развијању догађаја, а у складу са хоризонтом очекивања прича би требало да поприми одређено библијско-религијско значење, односно сакрално-фантастичко озрачење.

Према хришћанској антропологији, самим тим и старој српској књижевности, постоје три могућа стања човека (природно, противприродно и натприродно), а сва три представљају реално искуство људи и људске историје. (Јевтић 1989: 329) Уколико ће се натприродно обзнанити, реципијент претпоставља да ће фантастички дискурс дејствовати у религијском обрасцу чији је конститутивни чинилац. Стога се фантастика не перципира као нешто немогуће или нелегитимно. И доиста у даљем развоју радње појавиће се главни феномени сакралне пројекције – чудо светитеља и објава оностраног, што подразумева појаву бога и(ли) божјег знамења. Прича нас, међутим, упућује на савремено читање. То, упркос изврсној реконструкцији давно минулог времена, откривају намерно испуштени анахронизми о тоталитаристичкој пропаганди (гебелсовској и стаљинистичкој), као они садржатељи стварности које Киш настоји да прокаже. У питању је дехуманизујуће, вечно враћање истог, јер приповедање увиђа паралелизам између успостављања и ширења догматизма и тоталитарног начина мишљења: „Kad se jedna laž ponavlja dugo, narod počinja da veruje. Jer vera je narodu potrebna.” (15) Зато поједине проповедничке фигуре наликују 20-вековним диктаторима: „neki su dolazili sa naoružanom pratnjom (i njihove su propovedi ličile pre na pretnju i na komediju)” (12) и зато „Imali su svoje provokatore, smutljivce i tajne sudove na kojima izricahu anateme i kazne, spaljivahu spine protivnika i bacahu prokletstva na glave tvrdokornih.” (16) Религијско је овде саобразно идеолошко-политичком. У тако исцртаном контексту искрсава и дејла Симон Чудотворац.⁵

⁵ Овим наративом Киш ступа у дијалог са Пекићем и његовим *Временом чуда*. То им обојици не би био први пут пошто је стваралачка размена између два модерна класика српске књижевности стална и изузетно плодотворна. Подсетимо се, рецимо, Пекићевог дијалога са Кишом у дотицају романа *Како упокојити вампира* и приповедног венца *Гробница за Бориса Давидовича*, где се повезнице уочавају како на нивоу ситнијих мотивских омажа (елефантија-

Топосе пројекције сакралног ерудитни приповедач који, према признању из *Post scriptum*-а збивање реконструише на основу гностичких легенди, иронијски изокреће. Чудо вазнесења не чини онај који у Бога верује и као врховну доброту га прославља, него, симптоматично, онај који у богу види врховног тиранина, па га као таквог и ниподаштава. Иако својим поступком подражава поступак узашашћа Исуса Христа као богочовека, Чудотворац је, парадоксално, човек на кога се није прелила благодат Св. Духа, нити, према властитом уверењу, делује по указима божије промисли. Притом се, што је изузетно важно, његов акт не може објаснити нити обманом чула или египатском вашарском магијом, нити га Петар поима и тумачи као противприродно, тј. ђавоље узроковање. Чудо је почињено. Бог који се у позадини исказује само Петру то недвосмислено потврђује: „zaista je poleteo snagom svoje volje i snagom svoje misli i sad leti, nevidljiv ka zvezdama, nošen snagom svoje sumnje i svoje ljudske radoznalosti kojoj, međutim, ima granica.” (28) да би, потом, настојао да Симоново деловање припише себи и тако га демагошки обеснажи. Симон је, међутим, и пре фантастичког чина те границе свестан, као што је свестан и мисаоно-логичке клопке у коју је бога намамио, уколико и лети уз божји допуст: „I kaži im, glasno da te svi čuju, da sam mu tu moć kušnje dao takođe ja, da njegova snaga i moć potiču od mene, jer sam mu dopustio da kuša duše hrišćanske svojim čudima[...]” (28). Бука је, међутим, одувек лажна снага аргумента, Симонов пад у смрт потврдиће да је Бог тиранин.

У обе семантичке нијансе, Симонов чудесни подвиг створиће напрстине у представи о свету која претендује да буде апсолутна истина. У првом случају чудотворство неупитно излази из круга пројекције сакралног и добија на фантастичкој тежини, без обзира на Симоново несрећно окончање. Произлазећи из неочекиване, рационализоване позиције, чудо чије објашњење изостаје представља парадоксалан „доказ да се и на крилима сумње може летјети” (Делић 1997: 382), а фантастика која, разоткривајући манипулативне аспекте легенди, прави пукотине у догматском начину мишљења и великом наративу какав је онај библијски, начин је да се допре до човека и његовог усуда.

Снови куда (не)ћемо

Сиже *Легенде о спавачима* засигурно је најхерметичнији и најзатамњенији наратив *Енциклопедије мртвих*. Висока мера поетизованости и

зиса, Њутнове јабуке, кратковидог дустанбанлије и штапа који се „понавља” као кишобран), тако и у концепцијским сличностима (иследнички поступци, иронизација тоталитаризама).

ритмизације текста, односно фрагментаризовања композиције, варирања и апстрактне фигурације (употреба генитивне метафорике, оксиморона, парадокса и реторичких питања) у овој прози, фактурисаној техником пастиша на свете књиге, објективни је корелатив за нејасност и крајњу неразлучивост онтолошке позиције у којој су затечени насловни ликови. То посебице важи за Дионизија као централног субјекта фокализације. Из згуснуте стилизације и отежалости форме помаљају се благи наговештаји стварносног искуства (или пак сноликог сећања на стварност) како би радња могла да се помиче. И нарација је, дакле, усклађена са пасивним стањем јунака. Кишово приповедање, односно (Киш као унутрашњи) приређивач указују на опсежнију грађу из које прича црпи материјал, почевши од Курана и Талмуда, до Потоцковог *Рукописа нађеног у Сарагоси* и 20-вековне драме *Шпиља* Тауфика ал-Хакима. Сугерисана лектира је веродостојна, а епиграм и „паратекстуалне” напомене из *Post scriptum*-а придружене су и због тога да бисмо открили пуну меру преиначења. У наратив су, примерице, инкорпорирани хришћански елементи. Дионизије се присећа периода римских прогона хришћана и бацања верника лавовима за време императора Деција (249–251), а буди се за време владавине императора Теодосија Другог (402–450). Сан очигледно није потрајао 300 или 309 година, али је смислотворно много важније што је професионална парадигма у потпуности промењена. Хришћанство је у међувремену постало званична религија: „А пред собом држаху иконе на којима се пресијавало злато и сребро и драго камење.” (93) Овај историјско-епохални заокрет Дионизијева свест не може да појми. Отуд и неспоразум са младцем риђе браде око тога на кога се реч господар односи.⁶ Сензибилизовани наратор, међутим, фабулу неће преусмерити на фантастички топос путовања кроз време и самеравања удаљених хронотопа. Битније је упризорити унутрашње место на коме се јунак (не) проналази, него сравњивати два различита доба. Наратив у томе задобија метафизички квалитет.

Услед изражене сноликости прича се на тематско-мотивском плану припаја оним наративима који у себи такође садрже ониричке и(ли) сазнајно-сновнићајне моменте. Штавише, *Легенда о спавачима* је контрастно уметнута између *Енциклопедије мртвих* и *Огледала непознатог* у којима су сан и јава јасно омеђени, а епистемолошки аспекти ониричког од велике важности за радњу. Управо су у овим двома причама снови краљевски пут у онострано (sic!). Њихов сазнајни потенцијал на непојмљиве начине обистињен је у стварности, што, будући да не може бити растумачено,

⁶ Употреба необичне лексеме „младац” и светлоплаве боје очију чита је референца на друге младеце благих плавих очију који се помињу у *Симону Чудотворцу*.

свакако потпада у домен фантастичке имагинације. Сновно искуство у све три приче је кошмарно. Протагонисткиња М. из *Енциклопедије* буди се, након вриска, у голој води. Девојчица Берта „урла као избезумљена. То је већ крик животиње, нељудски, од којег се леди крв у жилама.” (128), док су у *Легенди о спавачима* ликови обременеи кукутом сна, оловом сна и катраном таме, скамењених телеса, лица и срца, у сну какав сањају можда само мртваци и чије дно није могуће досећи, у немогућности да се разаберу куда ће из тог сна изаћи, у мору живота или у мору смрти, у мору неутажене љубави, у мору времена или мору вечности, аколи игде. Сан – уколико се међупозиција у којој се сневачи налазе, тако уопште и може назвати – за јунаке је трајно стање, *гробница вечности*.

Наративни предмет 13. фрагмента онеобичава редослед, враћајући изненадно приповедну свест у таму пећине не би ли је потом у 14. фрагменту поново извео ван, у епизоду труцкања на колима. Поступак је видан и на њега смо драстично управљени буњеловским мотивским резом из 12. сегмента: „Kad malko odškrinu svoje stisnute kapke u koje se useče svetlost dana, načinivši bolan rez kao čeličnom britvom na jabučici oka[...]” (106)⁷ Дионизије је заробљен између светова, у својеврсном ониричком(?) лавиринту. То нам и композиционо устројство сугерише.⁸ Делује да осим Приске, као вољене особе, за јунака не постоји упоришна тачка. Приповедање принципом метемпсихозе или реинкарнације изналази могућност и да позицију срећно заљубљеног доведе у питање: „no to sad bejaše lik dveju žena izmešan u vremenu i u njegovom sećanju u jednu jedinu, i tu ne bejaše međa ni granica, jer bejahu stvorene od praħa i pepela dveju uspomena, od gline dva uzastopna stvaranja, u koje san beše udahnuo jednu dušu, njegovu.” (91), али и пре него што дође до овог претапања прво што ће јунак осетити „bejaše trn u srcu njegovom.” (87; наш курзив) Можда је, библијски речено, љубав јака као смрт, али смо уместо руже добили трн, а уместо вољене жене, заборав. Два лица пресликана у једно.

Тројица спавача слављени су јер су као верујућа и праведна бића извели чудо узашашћа. Наратив *Легенде о спавачима* тако се кроз типологију чудесног и сакралну пројекцију мотивски надовезује на васкрсење *Симона Чудотворца*. Чудо се, међутим, још једном извитоперава, а бог се, науштрб хипотекста (види, примерице, Куран 18: 30 и 18: 31), наново потврђује као тиранин. И то нам је, иако неупризорено, дописано. Зав-

⁷ Цитира се овде чувена секвенца из *Андалузијског пса*, која у мисао о наративу уводи и надреалистичко поимање.

⁸ Имајући такав онтолошки статус у виду, Кишова прича асоцира на Кафкиног *Ловца Грахуса*.

ршна спознаја, вођена кулминативно у ланцу по коме верници избегавају поглед сневача, израста напоследку у слику страве и ужаса: „*Da si ih, naišavši slučajno, video u tom stanju, ti bi se od njih okrenuo i pobegao; ti bi se skamenio od straha.*” (115)⁹ Због тога се ова проза може, поред фантастичког читања¹⁰, ишчитавати у једном ужем фантастичком смислу и као ремек-дело хорор књижевности. Гробница вечности распрострајена је за спаваче који беху прогоњени и за живота, али се, што је мало зрно утеше, читаоци у сапатњи поистовећују са подвижницима.

Као у огледалу, у загонетки сна

Наратив *Огледала непознатог*, кога је и сам Киш сматрао за фантастични сиже (Kiš 2012: 154 и 241), у својој потки преиспитује тајанствене везе између сна и стварности. Прича опстојава на различитим онтолошким нивоима који се упризорују наизменично, као у огледалу, док радња тече симултано. Девојчица Берта сања да у огледалцету види оно стравично што се њеном оцу и сестрама дешава у збиљи. Из тога произлази сукоб парадигми, односно њихова интерпретативна антитеза, аналогна оној какву смо у заоштреном полемичко-конфесионалном облику имали у *Симону Чудотворцу*. Сучељење у *Огледалу непознатог* реактуелизује се на два плана: (1) епистемолошком где се приликом тумачења злочина позитивистичко-емпиристичко расуђивање као епохална доминанта противставља спиритистичко-окултно као (незваничном) парадигматском наличју; и (2) унеколико слабије приметном, поетичком где фантастички проседе колидира са владајућим реалистичким.

Кроз читаву причу приметна је персифлажа и иронијско-пародијско поигравање са реалистичким поступком као оним представљачко-изражајним дискурсом кога, у најкраћем, одликује окренутост стварносном и могућем, миметизам, свезнајућа нарација и напаст објашњавања, непроизвољност приповедања и приповедач који се размеће знањем, појачана дескриптивност и социјално-психолошки тип мотивације. Кишов ерудитни приповедач ове методе реалистичких пракси одаје током целокупног наратива, тако што пренаглашено залази у детаље предметног света (примерице, куповина огледала и бича), дијегезу непрестано одлаже дескриптивним пасажима и допунским подацима (рецимо, опис пута

⁹ Тиме ова проза ступа у дијалог са још једном причом која тематизује хороричност васкрсења: *Елеазаром* Леонида Андрејева.

¹⁰ Ову причу је Сава Дамјанов уврстио у своју хрестоматију прича *Постмодерне српске фантастике*. То је уједно и једина Кишова прича која се обрела у овом избору.

Арад–Сегедин), за шта се често служи парентезом (примерице, прецизно ботаничко одређење отровне гљиве: *Ithyphalus Impudicus*), збивање не-престано помера уназад, користећи се аналепсама, понекад их, притом, удвостручујући. Напоследку, ова реалистичка топика може да буде иронизована тобожњим незнањем: „О чему *razmišlja* jedan srednjoevropski jevrejski trgovac *na dan svoje smrti* – to možemo samo da nagađamo.” (123; наш курзив)

Са друге стране, истовремено су у оба онтолошка поретка зналачки пропуштени злокобни предзнаци будућег: (1) у сновиђењу: смрачивање и *сунчев зрак* који пада на тло шуме *као крвава мрља* и брзо ишчезава, гажење *дуговратих* гљива, лелујање храстова и немир шумских животиња (веверице која се узверава уз дрво, птице која нагло, али без звука полеће из жбуна, лептира који се „мимикрира” на храстовом стаблу, јелена који, такође, нагло застаје у трку *скамењен*) и (2) на јави: некупљена пушка на којој је слика јелена изрезбарена на кундаку подударна јелену виђеном у сну, затезање узди на чезама као кад пред кола искочи медвед или *два разбојника*, алузија на Петефијев стих о заласку сунца које пада као *крвава глава* каквог монарха *када се откопља с пања* и јасан помен смрти из цитата са 123. стране (види крај претходног пасуса). И стварносно и ониричко унутар фабуле предестинирани су мрежом наговештаја, па се, што због тога, што због изражене метатекстуалности – „*Prigla ne rošinjje* »in medias res«*[...]*” (117) – и фокуса на литерарни поступак, фатална збивања у први мах доживљавају искључиво као фикција. Овакво схватање подупире уношење мотива типичних за готске приче и романе, почевши од поменутих злослутних наговештаја, до топоса огледала као посредника између светова, односно хистерије и трауматизованог стања јунака.¹¹

Свет ове приче настањује сасвим обична (мало)грађанска породица – госпођа и господин Бренер, поменути трговац, и њихове три кћерке: Хана, Мирјам и најмлађа Берта, девојчица са огледалцетом – а заплет који се може врло једноставно изложити заснива се на моделу црне хронике. Нарација се у коначници журналистичким моментима и служи. Подривање реалистичког дискурса праћено је истодобним изигравањем детективске приче која је изразито „*realističan žanr*, па своју радњу *smješta u ambijente kakvi doista postoje, a koji su oličenje mira, sigurnosti i nenasilja: [...]* i u *sretne obitelji, kakve čitatelji i inače iz iskustva poznaju*” (Pavličić 1990: 15), која је предвидљиво структурирана (злочин и поступно разоткривање починиоца) и која проиходи „*iz fascinacije znanošću, logikom i egzaktnim razmišljanjem*” (исто: 45) То нас доводи до позитивистичко-рационалистичке матрице

¹¹ Познавалац Поове прозе неће пропустити сугестију у имену једног од коња: Валдемар.

која криминалну причу пресудно устројава, изграђујући је на принципи-ма каузалитета и дедуктивне логике. Њени носиоци су углавном типске фигуре ексцентричних службених или приватних детектива, односно аматера истражитеља. Приповедање, међутим, детективску игру сече у корену – мотивација злочина је банална,¹² приземни починиоци намах разоткривени и похапшени, а истражитељ, господин Мартин Бенедек, сведен на функцију и безмало излишан – што нас, заобилазним путем, ставља пред насловну генитивну синтагму.

Ко је или шта је непознато у огледалу? И откуда огледало? Напо-слетку, и да ли је падежно-генитивни атрибут *непознатог* у мушком или средњем роду? Наслов приповетке тако би се могао односити на порекло огледала као магичног предмета помоћу којег се злочин и ви-новници откривају. Његов првобитни власник, *непознати*, обележен је ђавољим атрибутима који су примерени нашој фолклорној фантастици: хромим казанџија и трговац је Циганин, а предмет се купује као поклон „за душу”. На тај начин у наратив је уведена бајковита линија. (Мотив чаробног огледала је раширен, а убрзано претраживање водило би нас, примерице, од бајки попут *Снежане и седам патуљака* браће Грим и *Лепотице и звери* Жане Мари Лепренс де Бомон, преко готских прича и романа, до Керолове *Алисе у земљи иза огледала*, *Запису о даровима моје рођаке Марије* Момчила Настасијевића, и наравно, Борхеса.) Текст управо и рачуна на широко алузивно поље желећи и тиме да буде третиран као књижевност. Такође, *непознато* је и оно што се зрцали у огледалу: смрт и њена коначна несазнатљивост (уз вечиту стрепњу да је лишена значења), јер нас код Киша поглед у ужас смрти не транцендира у онострано. Снови поново зрцале овај свет.¹³ Уз то, читав један рад могао би се посветити метафизици погледа и погледања као онога што „*živ čovek o smrti može znati.*” (82; цитат је из *Енциклопедије мртвих*) У погледу кроз огледало ће и овде – а нарочито овде јер је у питању невино и крхко биће – провалити свет ужаса. Поглед ће потом бити изнет на видело као поглед „*kakav gospodin biroš nikad nije video*” (130), што је амплификовано тиме да је реч о полицајцу са великим искуством.

¹² Понешто би се могло рећи и о *баналности зла* Хане Арент, оног које ће непуни век касније уништити безмало све средњеевропске Јевреје. Кишова прича кроз различите повезнице несумњиво се огледа са *Породичним циркусом*. На овом месту због другачијег усмерења нашег рада довољно нам је да то назначимо.

¹³ Наслов Кишове приче зато се може читати и као иронијски коректив оних гласовитих редака из Друге посланице Коринћанима, на које смо, узгред буди речено, и сами реферисали у нашем поднаслову.

Убиства су разрешена убрзо, искључиво захваљујући Бертином сновиђењу. Прикупљене информације несумњиво припадају ониричкој фантастици. Овакво одређење прихвата и Бенедек који је носилац рационалистичке матрице. Будући да „ne veruje u čuda, on se pouzdava samo u nauku” (130) и да је „lišen svakog sujeverja i naginje »pozitivizmu« ” (132), тако фантастика добија изузетно текстуално упориште. Парадигма је на тај начин од *Симона Чудотворца* до *Огледала непознатог* обишла пун круг, а ирационално и рационално, верујућа и скептичка свест измењали су позиције. Криминалистичка прича изврнута је и деконструисана. Уместо да се унесе ред у фикционални свет, што је један од њених жанровских постулата, она доприноси хаотичности.

Бертин сан је телепатски и могао би се, насупрот каузалистичкој логици, или перципирати у склопу спиритистичке теорије према којој су узроци необјашњивих феномена бестелесни духови из натчулног света (види Марић 2017: 182) или разумевати посредством јунговског појма синхронизитета као појаве смисленог подударанја у времену, што овде поприма облик кореспонденције душевних садржаја са одговарајућим вањским збивањем које се одвија истовремено (види Jung, Pauli 1989: 110). Тиме би се проширио опсег природних закона. Међутим, на основу Кишове приче види се да је истина питање друштвене сагласности. Фантастичко, да подсетимо, као наспрамност опонира увреженој представи о збиљи. Пажња је са жртва – при чему се у жртве неизоставно мора убројати девојчица-медијум која ће се са сновиђајном траумом носити до смрти, вероватно сваки пут када легне на спавање, па ће се читав живот лечити од свог детињства – медијски тривијално пребачена на интерпретативну раван европских новина различитог профила, од позитивистички настројене штампе до спиритистичких гласила. Сходно томе, прича ненаметљиво добија критичку, односно по-етичку димензију. Киш, међутим, што би потпадало под конвенције нашег реалистичког наслеђа, фантастику не тематизује да би је критиковао. Заправо, она је ту да би се њоме критиковало.

У наратив се у завршници урезује додатни навој на завртњу. Уведене документарне упутнице које у нарочитој текстуално-гносеолошкој иронији потпомажу спиритистичку осу тумачења стварне су и фактички постојеће. Догађај узет за потку приче изистински се одиграо, што је потврђено наводом књиге Ивон Кастелан. (видети Марић 2017: 180 и 181) Тако је оно за шта смо све време мислили да је књижевност и да је ту да нам пружи илузију аутентичности преведено на онтолошки терен стварности. Оштрица онога што је названо фантастиком реалности, или

другачије, ерудитном фантастиком, изненадно и изузетно убојито делује. Уосталом, неће баш бити, како се спочитава закључком приче *Славно је за отаџбину мрети*, да књижевници увек фантазирају и(ли) да је то нужно нешто неумесно.

Стварност у огледалу књижевности

Премда је ониризам у *Енциклопедији мртвих*, како смо већ рекли, објашњен и нема израженијег фантастичког утицаја на реалије у фикционалном свету у оном смислу у којем то, рецимо, има *Огледало непознатог*, фантастика се стога, уз мало изузеће, у овој приповетки једино може читати с кључем, то јест као оно што се у класификацији Цветана Тодорова подводи под категорију чудног. Постоји опет и епистемолошки валер, односно прожетост сновног и стварности за који се не може пронаћи потпуно разјашњење. У питању је синхронизитетска подударност између *ефлорације* малигног обољења и флоралних мотива у сликарству нараторкиног оца. Сазнање из сна своју истинитост добија у поенти, у фрапантној потврди истоветности из сна прецртаног цвета који је био „највећма nalik na neku golemu oljuštenu i raspuklu pomorandžu” (83) и сведочења доктора Петровића који, не без чуђења (!), потврђује да је „sarkom u utrobi [mog] oca izgledao upravo tako” (84). То је, међутим, само један ток интерпретације који је комплементаран и укршта се са целоживотним развојем болести – поднаслов, поред референци на поетику писања као пресовања на длан и на „neverovatni amalgam enciklopedijske lapidarnosti i biblijske rečitosti” (56–57), слови и због такве анамнезе управо тако како слови (*Čitav život*) – који преданији читалац прати кроз различите симптоме и телесне тегобе Ђ. М-а. Читаочева дијагноза би, јер не постоје „u ljudskom životu beznačajne stvari i hijerarhija događaja” (71) и јер „svaki je događaj povezan, rekoh li, sa njegovom ličnom sudbinom” (69), морала да рачуна и на тровање сладоледом, и на лекове против гастритиса, и на емфизем на плућима, и на дијареју узроковану поквареним сармама, и на нагле нападе беса и алкохолизам, као и на „случајне” цветне приносе, попут, флерта с Росом, продавачицом цвећа, хербаријума своје кћери, лептирског света поштанских марки или цветног семена, што је једино што је нараторкин отац купио у Трсту. Можда би се у том светлу и море могло видети као никад досегнута терапија?

На овом месту направићемо мали екскурс. Синхронизитетне нити се и иначе могу пронаћи дуж читаве збирке. Подударности ове врсте се, примерице, такође јављају у необичним аналогијама у вези са (наизглед)

тајновитим ширењем књиге-памфлета *Завере из Књиге краљева и будала*,¹⁴ а оваквим наспрамним феноменима можемо придружити метемпсихозу, односно реинкарнацију. У *Симону Чудотворцу* то је исказано овако: „Нјеп [Софијин] се дух селио вековима као из посуде у посуду, из једног тела у друго, из једног привида у други” (21), а у *Енциклопедији мртвих* на овај начин: „све се догађа увек и никад, све се понавља бескрајно и непоновљиво.” (65), што потпада у домен књижевног казивања путем приповедачких коментара. У пракси приказивања и уприповедања то имплицира да се искрсавање истих и истодобно посебних јунака изналази у опкорачењима ликова из различитих прича или временских слојева, примерице, као прелазак Софије у Маријету, појединих првих проповедника хришћанства у 20-вековне пропагаторе тоталитаризма и диктаторе, младца из Христовог доба у младца из доба Теодосија II, или, пак, као пресељење Берте Бренер у 12-годишњу девојчицу која ће Нилусу послужити као медијум у спиритистичким сеансама и која ће у особитој иронији, како индиције указују, постати полицијски доушник. О пресељењу и(ли) о вечном враћању појединих мотива могао би се такође написати засебан рад.

За наше проучавање је ипак важнија чињеница, вратимо ли се из дигресије Ђ. М-у и његовој болести, да је тумор као предикција и(ли) као синхронизитет направио ванкњижевно испољење, превазишавши, нажалост, текст и уселивши се у свог писца. О томе је већ понешто и проговорено:

Bio sam prilično zapanjen kad sam prošlog novembra i sam saznao da imam rak pluća. Reкао sam sâm seби: to ti je kazna. Period u kojem sam napisao ovu priču podudaraо se naravno sa razvojem mojeg sarkoma, moje guke. Та паралела није могла остати без значаја за мене. [...] Мada nisam mističar, verujem da ovakve stvari ne možeš pisati а да не будеš казњен. [...] Као да сам кроз писање избацио злослутно предосећање. (Киш 2012: 215)

Фантастика стварности одиста уме да буде несношљива.

Пост скрипtum

Указали смо и тумачили различите аспекте и типове фантастике у Кишовој последњој приповедној збирци. Фантастика се у *Симону Чудотворцу* сучељава са догматизованим начином мишљења, исказујући се у обличју парадоксалног чуда. У Кишовом стваралачком преиспитивању средњовековне књижевности, чудо рационално-скептичког изврће наглав-

¹⁴ Наратив свој прототип дугује озлоглашеним *Протоколима сионских мудраца*.

це чудо као топос пројекције сакралног. Наратив *Легенде о спавачима*, за који смо указали да се може читати и као ремек-дело хорор литературе, показује како се християнизовано исламско чудо васкрсења извитоперава у своју супротност: мучни тростолетњи сан из кога се сневач не буди, при чему је онтолошки неизвесно на којем месту или у којем свету се налази или би се пробудио. У *Огледалу непознатог* кроз сан се догледа смрт ближњих. Кореспонденција ониричког и стварносног резултује интерпретативним огледањем у ком фантастичко игра важну улогу. Фантастика поново као алтернативни вид опонира владајућој матрици коју овде чини позитивизам, да би га кроз суптилне ерудитно-документаристичке обрте критиковала. Попут реализма, Киш тако и фантастику приповедно освешћује као поступак, што у нашој књижевности на овај начин, колико нам је познато, није рађено пре тога. Напослетку, документарни прилог, како онај скраја приче, тако и онај из *Post scriptum*-а, у тумачење уводи фантастику стварности до које је Киш нарочито држао и која се још једаред указала у *Енциклопедији мртвих*. Ова приповетка је, међутим, као постварено (нежељено) предсказање показала још један облик Кишове (постмодерне) фантастике. Посматрано из угла метафорике огледала, то ћемо представити овако: књижевност је покушавала да буде одраз стварности, сада је стварност огледало књижевности. Тиме је фантастичко, сасвим могућно, отворило осмотски канал између писца и текста који су, како смо већ дефинисали, постојали оделито. Да ли би се тај канал у Кишовом писму (фантастиком?) отворио још и према читаоцу, што смо добили са прозом Милорада Павића, не можемо знати. Знамо, међутим, то да је енциклопедиографски дијалог између два писца отпочео, да је Киша убила сопствена књига, а да је Павићева књига смрт за оне читаоце који је не отварају. А није ли и Киш оваквим рецима – „pisac može [тумачењем свог] дела ponešto da objasni, ali uglavnom su to *nebitne stvari*, ili, ma koliko se trudio, onaj udeo čuda učiniće da svoje delo nikad do kraja neće moći da objasni. *Udeo čuda*, to je taj argument,” (Киш 2012: 128; наш курзив) – наговестио очућавање читаоца у свом писању? Да ли би му тај читалац *уделом чуда* повратио живот? И(ли) по-етички суделовао у стварности? Било како било, парадигматски полови су још једном обрнули целину круга, а на питање да ли би у потрази за новом формом Киш променио и однос према фантастици најалост поново није могуће дати одговор. Он би се отуд можда само могао наслутити или стваралачким пером неког другог дописати. Стога крећимо се у пољу могућег где би се с претензијом ка „највероватнијом” тачношћу могло рећи да би и на пољу фантастике, када би се у њему и даље кретао, Данило Киш трагао за оним што је схватао

под модерношћу: *одсуством анахронизма у форми* (Kiš 2012:132), и да је „potreba za alternativom” фантастике „prirodna [je] potreba ljudskog duha koji se ne zadovoljava stečenim i zatečenim nego teži promeni i napretku.” (Palavestra 1989: 11) У контексту домаће књижевности Кишово стваралаштво нуди управо такав *алтернативни новитет*.

ИЗВОРИ

Kiš 1990: Danilo Kiš, *Enciklopedija mrtvih*. Beograd: BIGZ.

ЛИТЕРАТУРА

Abot 2009: Henri Porter Abot, *Uvod u teoriju proze*. Prevela Milena Vladić. Beograd: Službeni glasnik.

Aćin 1978: Jovica Aćin, *Paukova politika: Za kritiku književne metafizike*. Beograd: Prosveta.

Дабровска-Партика 1989: Марија Дабровска-Партика, „Фолклорно и фантастично. Еволуција суодноса” у: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, ур. Предраг Палавестра. Београд: САНУ, 75–83.

Дамјанов 2011: Сава Дамјанов, *Вртови нестварног: огледи о српској фантастици*. Београд: Службени гласник.

Делић 1997: Јован Делић, *Кроз прозу Данила Киша: ка поетици Кишове прозе II*. Београд: БИГЗ.

Doležel 2008: Ljubomir Doležel, *Heterokosmika: Fikcija i mogući svetovi*. Beograd: Službeni glasnik.

Иванић 1989: Душан Иванић, „Фантастика у српској књижевности XVIII и XIX вијека (типолошка разматрања)” у: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, ур. Предраг Палавестра. Београд: САНУ, 335–349.

Jung, Pauli 1989: Carl Gustav Jung i Wolfgang Pauli, *Tumačenje prirode i ljudske psihe*. Zagreb: Globus.

Јевтић 1989: Атанасије Јевтић, „Божанско и чудесно у српској религијској књижевности” у: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, ур. Предраг Палавестра. Београд: САНУ, 327–337.

Kiš 1978: Danilo Kiš, *Čas anatomije*. Beograd: Nolit.

Kiš 2012: Danilo Kiš, *Gorki talog iskustva*. Beograd: Arhipelag.

Марић 2017: Илија Марић, *Белешке о Кишу и филозофији*. Стари Бановци: Бернар.

Pavličić 1990: Pavao Pavličić, *Sve što znam o krimiću*. Beograd: Filip Višnjić.

Павловић 1989: Миодраг Павловић, „Фантастика у антрополошком кључу” у: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности* ур. Предраг Палавестра. Београд: САНУ, 3–7.

Todorov 2010: Cvetan Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Službeni glasnik.

Момчило Д. Жунић

FANTASTIC ALTERNATIVES IN *THE ENCYCLOPEDIA OF THE DEAD*

Summary

Considering Kiš's negative autopoetic views on the fantastique in literature, this paper reevaluates and reinterprets the fantastical narratives within his collection *The Encyclopedia of the Dead*. We also briefly define the nature of the fantastique and the characteristics of this story collection. Further research, conducted inductively, highlights the various modes of fantastique that Kiš employs (sacral projection, horror, oneirism, and fantasy of reality) and interprets how these modalities, in conjunction with the implicit worldview of opposing matrices, transform the so-called grand narratives represented here by the Bible, the Quran, encyclopedic knowledge, official history, and totalising representations of the world. The approach, as demonstrated, is postmodern and innovative. It projects new perspectives on Kiš's oeuvre and enriches Serbian prose from the latter half of the 20th century.

Key words: autopoetics, documentarism, sacral projection, horror, oneirism, realism, postmodernism, causality, synchronicity, fantastique of reality.