

Апстракт: Појавом књиге *Az urgai fogoly* ('Заточеник из Урге') 1992. године, у стваралаштву истакнутог савременог мађарског прозаисте Ласла Краснахоркаија (Krasznahorkai László, рођен 1954) почиње једна нова фаза, која би се могла окарактерисати и као далекоисточни заокрет. Од тада па све до данас, Далеки исток (Монголија, Кина, а нарочито Јапан) постаће веома важан извор инспирације овог писца, како на тематско-фабуларном, тако и на филозофском, светоназорном нивоу. И у жанровском погледу, барем кад је реч о овој, Далеким истоком инспирисаној линији његовог стваралаштва, примећује се код Краснахоркаија извештан заокрет: уместо класичних фикцијских творевина, алегоријско-дистопијских романа с традиционално схваћеном наративном структуром, Краснахоркаи се све више окреће нефикционалном путопису, дневничким белешкама и лирско-медитативној прози. Овај рад се бави различито артикулисаној сликом Јапана у три Краснахоркаијеве књиге. Нарочити фокус стављен је на две његове књиге, на збирку лирско-медитативних записа под насловом *Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó* ('Са Севера планина, са Југа језеро, са Запада путеви, са Истока река') чија се радња (ако се о радњи у случају ове књиге уопште и може говорити) у целисти одиграва у Јапану, као и на шест приповедака из збирке *Séjobo járt odalent* ('Сејобо је била тамо доле'). У анализи се највише инсистира на доминантним осећањима и мотивима који прожимају Краснахоркаијеву слику Јапана и његово схватање јапанске уметности: на ауторовом суштинском антрополошком песимизму заснованој сети пролазности, као и на потрази за трансценденцијом кроз савесно и ритуално обављање занатског дела посла уметника.

Кључне речи: Ласло Краснахоркаи, слика Јапана, сета пролазности, потрага за трансценденцијом

1. Неке од основних карактеристика Краснахоркаијеве прозе

Радња прва два, веома запажена романа савременог мађарског писца Ласла Краснахоркаија (Krasznahorkai László), *Sátántangó* (1985), код нас преведен као *Сатантангио* (превео Золтан Могушчиј, Дерета, Београд, 2016) и *Az ellenállás melankóliája* из 1989. године (српски превод, под насловом *Меланхолија ошћора*, објављен је 2013. године) одиграва се негде у провинцијским недођијама источних делова Мађарске. Тај локални колорит, иако временски и просторно

није до краја фиксиран, с галеријом трагикомичних ликова – махом средовечних пијанаца које константно варају лажни пророци и који постепено губе наду у ма какав бољитак и могућност избављења, у било какву врсту модерног егзодуса (што је окосница фабуле у *Саџијанију*) – вероватно је био добро познат тада младом писцу Краснохоркаију, и по свој прилици је та локализација могла навести прве мађарске, али и западноевропске (пре свега немачке и англоамеричке) критичаре да ове дистопијске, готово кафкијанско-бекетовске романе о сталном и узалудном напетом ишчекивању, читају пре свега у кључу политичке алегорије тоталитарног друштва. Култни статус који је роман *Саџијанију* у Мађарској доживео готово одмах по објављивању могао би се вероватно приписати и том (у доброј мери на силу у њега учитаном) аспекту друштвено-политичке субверзивности. Но, чињеница да ова два романа с несмањеним интензитетом инспиришу тумаче да им се и даље враћају, сведочи о неким другим, инхерентно поетичким квалитетима и слојевима који они поседују. Роман с унапред постављеном тезом да се критикује тада актуелни тоталитарни (комунистички) режим на издисају вероватно не би преживео оволики тест времена и не би био преведен на толико језика, да му је тај алегоријски потенцијал (био) једини квалитет.

Едит Жадањи (*Zsadányi Edit*), ауторка монографије о Ласлу Краснохоркаију, међу првима је уочила да се Краснохоркаи из тзв. мејнстрима тадашње савремене мађарске прозе издваја по необичној способности да ефективно подари глас оним људима с периферије и тоталне маргине друштва, оним изопштеницима чији је глас на књижевно веродостојан начин веома тешко уобличити: „Епски свет који често изражава програм егзодуса и у којем проговарају чудаци избачени на периферију друштва, они другачији ликови наше заједнице, и сâм представља један узнемирујући, другачији глас у савременим књижевним токовима.“ (*Zsadányi 1999: 7*).¹ Такви гласови, у ретким случајевима дијалога или управног говора, стварају изузетно радикалан контрапункт пулсирајућем ритму Краснохоркаијевих готово бескрајно дугих, али врхунски цизелираних, до највишег естетског рафинмана избрушених реченица. У једном новијем тексту, пак, теоретичар млађе генерације Гергељ Барањи (*Baranyi Gergely*) тврди да је тежња према трансценденцији, макар она била и сасвим узалудна, једна од најважнијих константи Краснохоркаијеве прозе, било да је реч о романима чија се радња одиграва у безнадном глибу Паноније из којег излаза нема (где у широкој палети плиткоумних ликова појава понеког усамљеног и исмејаног „мислиоца“ само појачава трагикомични ефекат у свету у којем трагичног драмског сукоба више одавно не може бити), било да је реч о есејистичким, медитативним или путописно-дневничким текстовима овог великог писца. Он тврди да кључ квалитета Краснохоркаијеве прозе лежи у

¹ Преводи свих цитата су моји (прим. аут.).

„укључењу трансцендентне димензије у опис судбина људи који вегетирају на најнижем ступњу егзистенције“ (Baranyi 2015: 23).

2. *Далекоисточни заокрет у стваралаштву Ласла Краснахоркаија*

Својом наредном књигом *Az irtgai fogoly* (‘Заточеник из Урге’, 1992) Краснахоркаи је начинио, с тачке гледишта својих мађарских читалаца, прилично изненађујући тематско-фабуларни, па и поетички заокрет, с обзиром на то да је реч о путописном роману у којем је описано приповедачево путовање у Кину преко Монголије, тачније Уланбатора (Урга из наслова је стари назив престонице Монголије), те имајући у виду да ова књига садржи многе елементе путописа, документарног и нефикционалног текста, чији се главни лик и приповедач зове Ласло Краснахоркаи. Ова књига тек је прва у низу од неколико путописно-есејистичких дела чија су главна тема приповедачеви различити боравци на Далеком истоку, углавном у Кини и Јапану, па би се стога у извесној мери, барем у једној струји прозе овог писца, могло говорити и о далекоисточном заокрету Краснахоркаијевих поетичких и егзистенцијалних интересовања. У једном интервјуу, Краснахоркаи на духовит начин наглашава неке аспекте тог заокрета:

А ту је и *Заточеник из Урге*, који је многе изненадио. Сви су очекивали да ће се, после моје прве три књиге, од сада па надаље у мојим делима стално тетурати пијани сељаци по јужном Алфелду, да ће стално падати киша, и да ће се каткад појавити нека ужасна жена коју ће сви пожелети да добију, те да ћу ја тако радити све до своје шездесете-седамдесете године, до приступног предавања у Академији. А у ствари, може и пијани сељак да се нађе у Монголији, и пијаном сељаку могу у Монголији да се догоде ствари које ће његовом животу дати нови ток – а управо то се догађа у *Заточенику из Урге* (Krasznahorkai 2012: 83–84).

Намеће се, међутим, чини се, оправдано питање, шта то тачно, после свих западњачких помодарских, хипијевских, битлсовских, мејнстрим окретања Индији и Далеком истоку у (тобожњој) „потрази за смислом“, за одговорима на велика питања људске егзистенције шездесетих и седамдесетих година прошлога века, један мађарски писац на крају миленијума може тражити и пронаћи на Далеком истоку? Може се претпоставити да је, након можда и ненадано великог успеха своја прва два романа код читалаца и критике, сâм Краснахоркаи запао у неку врсту стваралачке и егзистенцијалне кризе, у ситуацију у којој се вероватно запитао шта и како даље, сме ли се човек задовољити изненадно стеченим друштвеним статусом признатог и запаженог писца. Будизам, по мишљењу једног од највећих ауторитета за ту религију с ових простора, Чедомила

Вељачића, може уметнику понудити могућност да доспе до самог извора свог првобитног надахнућа. Вредело би га, стога, овде нешто дуже цитирати:

Doživljaj „sreće“, „zadovoljstva“ i „smirenosti“, obilježja su prvog stepena zadubljenja; raspoloženja koja stvara istrajna koncentracija u misaonom radu ili, u disciplini fantazije, usredotočenost na stvaralački rad umjetnika, dovoljno su poznati plodovi meditativnog napora i „nadahnuća“ koje njime rukovodi. Onaj ko tim stepenom zadubljenja i mogućnostima izražaja njegovih plodova nije više zadovoljan, ko posumnja u svoju „društvenu misiju“, ili ko u tim plodovima ne može da nađe adekvatnu vrijednost svom polaznom nadahnuću – a to prije ili kasnije doživljava i najveći umjetnik – taj počinje da teži za povratkom na izvornu tačku svojih nadahnuća, pa ako je nemir doživljaja u njemu dovoljno snažan i mučan, prodire do pitanja: je li moguće održati čisto nadahnuće, suspregnuto od struje predmetnosti čija nas bujica zanosi i odnosi željenim i neželjenim tokovima ostvarivanja „zamisli“, gdje se u razradi polazna snaga nadahnuća rasplinjuje u beskrajnom diferenciranju svijeta i tone u bezdan zablude? Je li moguće takvo „uzvodno“ prodiranje do izvora nadahnuća? (Veljačić 1990: 116).

Заточеник из Урге, јунак, односно приповедач по имену Ласло Краснахоркаи, први пут, тетурајући се потпуно пијан пекиншким улицама у рану јесен 1990. године, доживљава неку врсту епифанијског наслута да се налази у вечности, у безвремености, у некаквом лимбу епоха, да у Кини постоји некакав мистични и рационалним аргументима тешко доказиви континуитет између древног царства и модерне Народне Републике, те да би се, заправо, упркос евидентном техничком прогресу, он могао налазити у било којој од историјских епоха ове несагледиво огромне империје и да истинске разлике у егзистенцијалном доживљају битка заправо не би било. У другом интервјуу, Краснахоркаи објашњава да се време његовог првог путовања у Кину поклопило с неком врстом свесног бекства у метафизику из тадашње суморне мађарске политичке реалности: „[...] у епохи људске покварености и политичке нискости, осећао сам страшну глад за метафизичким питањима, а сусрет с Далеким истоком оставио је и оставља евидентног трага на мојим делима, чак и ретроактивно...“ (Krasznahorkai 2012: 107–108). На приповедачеву велику несрећу, принудни тродневни боравак у Уланбатору у повратку из Кине где је, због отказивања лета, морао да чека следећи авион за Будимпешту, функционисаће као нека врста чистилишта, и сурова стварност Урге (Уланбатора), са својим наметљивим паралелама са сиромашним (полу)степским амбијентом Краснахоркаијевог родног Алфелда, избрисаће сваки траг те метафизичке слутње доживљене у Пекингу, и не само то – избрисаће, по приповедачевом казивању, и сваку могућност да се до те слутње поново пронађе пут, сваку шансу да приповедач евентуално покуша да је поновно евоцира.

Да је та слутња и нада била обична илузија, да до епифаније тог типа заправо никада није ни дошло, те да тог толико жуђеног споја традиционалног и модерног, да тог лековитог, европском духу непотмљивог, још увек живог континуитета старог и новог, да никакве мирољубиве коегзистенције активног конфуцијанства и капиталистичке тржишне привреде у зачетку, не може ни бити, Краснахоркаијев ће се путописни приповедач с горком резигнацијом уверити на свом другом путовању у Кину, 2002. године, што ће детаљно и описати у књизи *Rombolás és Bánat az Ég alatt* ('Рушење и Туга испод Неба', 2004). Том књигом бавио сам се на другом месту (видети у Чудић 2016: 125–146).

3. Јапан у Краснахоркаијевој прози

Оно што, међутим, није нашао у Кини, Краснахоркаи, чини се, проналази у Јапану. Јапан је, по његовом мишљењу – иако у културном смислу веома много дугује (древној) Кини – парадоксално, у много већој мери од Кине успео да и у свакодневном животу начини (и сачува) спој древног и модерног. Корене те чињенице требало би, по његовом мишљењу, тражити у невероватно великом поштовању које су јапански уметници, ти прецизни и опсесивни подражаваоци, у том свом подражавању показали према древној кинеској културној баштини: „[...] то је изузетно талентован народ, који је, насупрот оригиналности кинеског духа, стварању ове заједничке културе допринео својом генијалном способношћу адаптације.“ (Krasznahorkai 2012: 118).

Ласло Краснахоркаи, као човек који долази из некадашњег (политичког) Источног блока европских земаља, не види, међутим, Јапан очима типичног „културног завојевача“. Српски јапанолог Далибор Кличковић сматра да је циљ типичног западњачког приказа „[...] да се страна култура утемељи не као вредна сама по себи и за своје припаднике, већ на начин да буде привлачна освајачком погледу, у суштини империјалистичка“. (Кличковић 2016: 16). Кличковић, међутим, истиче да постоји веома важан контраст између онога како јапанску културу виде припадници великих нација са завојевачком традицијом, и малих, источноевропских и балканских нација: „Оваква оцена, међутим, може да се односи на оне земље и вредносне системе који се могу сматрати настављачима европоцентричног наслеђа, што се не би могло рећи за мале средине, попут балканске, којима такво самопоуздање свакако недостаје“ (Кличковић 2016: 17). Сва је прилика да и Краснахоркаи спада у представнике културе којој та врста западноевропског колонизаторског самопоуздања недостаје. Што у поетичком смислу уопште не мора бити мана, напротив.

3.1. Лепота и сета пролазности у Краснахоркајевим лирско-медитативним записима с почетка миленијума

Прво и једино Краснахоркајево дело чија се „радња“ (ако се о радњи, кад је о овом делу реч, уопште и може говорити) у целости одвија у Јапану јесте књига краћих лирско-медитативних записа из 2003. године под насловом *Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó* (‘Са Севера планина, са Југа језеро, са Запада путевима, са Истока река’). Посматрано просторно, тачка која обједињује ове записе, нека врста *geniusa loci* ове књиге јесу рушевине некада чувеног храма Тодаи-Ћи, а једини лик у књизи такође је фиктиван: реч је о хиљаду година старом, али врло лепом и младоликом унуку чувеног принца Генђија, који овде, симболично, персонификује трагаоца за изгубљеном хармонијом и лепотом. Сâм писац, уосталом, о лику унука принца Генђија каже: „У овој књизи, иначе, нема људи. Ни унук принца Генђија није човек, он је само утвара нечег идеалног, што просијава из далеке прошлости.“ (Krasznahorkai 2012: 139). Аутор у другом интервјуу иде чак и даље, кад тврди: „Морам да развејем један неспоразум. Сада већ прилично давно, објавио сам роман под насловом *Са Севера њланина, са Јуџа језеро, са Зајџага њуџеви, са Исџока река*, чија се радња дешава у Јапану, али који не говори о Јапану“ (Krasznahorkai 2012: 216). Када је, како он тврди, упитао јапанску преводитељицу ове своје књиге како она, као образована Јапанка, види приказ Јапана у његовој књизи, она му је одговорила да књигу доживљава као „чудну“, те да „тога код нас нема“ (Krasznahorkai 2012: 88).

Можда бисмо били најближе истини ако бисмо као један од главних мотива ове књиге (коју, као што видимо, сâм Краснахоркаи, из не баш потпуно јасних разлога, назива романом) издвојили приповедачев сетом, меланхолијом прожети однос према пролазности ствари. У том смислу, било да је реч о статуи Буде која, највероватније из револта и гађења, окреће главу у страну да не би гледала „овај покварени свет“ (Krasznahorkai 2003: 39) или о маестралном опису ветрова који су, сваки на свој начин непоновљиво, у протеклих хиљаду година прохујали изнад храма, сета и очај над пролазношћу постаје темељни, стожерни мотив. И управо зато, лик Генђијевог дуговечног унука ипак је много више од пуког приповедачког декора: Генђијев унук овде симболизује континуитет с основним поставкама, с темељним егзистенцијалним осећањем сете утемељеним још у древној *Причи о њринцу Генђију* и укорењеним у јапанској култури кроз протекле векове. Експерткиња за стару јапанску књижевност Данијела Васић истиче: „Из будистичке религије и филозофије Јапанци су, као духовно блиску, прихватили идеју о пролазности свега. Размишљање о пролазности води песимизму, а управо том емоцијом одише *Прича о њринцу Генђију*.“ (Васић 2013:

30). Као илустрација тог егзистенцијалног осећања, могао би нам послужити нешто дужи навод из десетог поглавља Краснахоркаијеве књиге, који се бави специфичним оплакивањем ветрова – тог несталног и тешко ухватљивог, па ипак веома присутног природног феномена:

Унук принца Генђија стајао је испред Велике Капије, и из скривеног џепа свог кимона извукао је белу мараму. [...]

Још увек беше слабуњав, желео је негде да се одмори.

Погледао је у небо.

У протеклих хиљаду година, много је ветрова тамо горе прошло.

Било је дневних и ноћних ветрова, било је оних у зору и оних у рано предвечерје, оних што доносе снег и оних што доносе топлоту, оних што долазе у пролеће и оних што стижу у јесен, било је нежних и заиграних, а било је и опасних и разорних [...] једном речју, видело се на свету и чуло, и осећало се да постоје, но ипак их није било, јер све је указивало на њих, и покрет и звук и мирис, али показати на њих, у стилу, ето их, то су они, није се могло, пошто се њихово постојање увек одвијало у утварном царству најдубље посредованости, јер бејаху опипљиви, али недоступни, јер бејаху присутни, али неухватљиви, јер бејаху постојање само, а ипак беху из постојања искључени, то јест тако блиски постојању да су се са њим поистоветили, а постојање се никада не види, тако да, иако су били ту онда када нису, од њих никада ништа није остало, само жудња да дођу, само стрепња да ће доћи, само успомена на то да беху овде, али најболније, погледа унук принца Генђија у небо, беше то што онај који је једном већ био овде, тај се више никада врадио није (Krasznahorkai 2003: 23–24).

3.2. Глорификација занатско-техничког аспекта уметности и покушај досезања трансценденције у збирци приповедака *Сејобо је била тамо доле*

У збирци приповедака објављеној 2008. године *Seiobo járt odalent* ('Сејобо је била тамо доле' – ова књига доступна је у изврском преводу на хрватски језик Викторије Шантић, која је за овај свој превод награђена тамошњим највишим признањем за књижевни превод, наградом „Исо Великановић“; њен превод носи наслов *Seiobo je bila tamo dolje*) – која већ својим насловом сугерише јапанску тему, Краснахоркаи се на разне начине и из различитих углова бави односом врхунске уметности и трансценденције. Свака од седамнаест приповедака у овој књизи води читаоца на другу локацију и у неку другу историјску епоху. Импресиван је дијапазон локалитета (од западне Европе, преко Блиског истока и Индије, па све до Јапана) и епоха (од антике и библијских времена до данас) којима се страствени љубитељ и ерудитни познавалац најразличитијих уметничких

грана Краснахоркаи у овом свом делу суверено креће. У овом тексту ћемо се ограничити само на оних шест приповедака у којима су Јапан и јапанска уметност у фокусу.

Прва од њих, и прва приповетка целе збирке, под насловом *Katovadász* (‘Ловац у реци Камо’) говори о великој, импозантној барској птици *оширосаџи* која у плиткој реци Камо потпуно непомично чека свој плен, нимало се не обазирјући на хипермодерни, ужурбани саобраћај који се одвија на свега неколико метара од ње. (Krasznahorkai 2008: 7–19). Та птица одиста делује као да је слетела овамо из неке друге епохе; а будући да је реч о првој по реду приповеци у овој збирци, приповедачево наглашавање лепоте, грациозности, али и потпуне непотребности, бескорисности те импозантне птице, може се, наравно, читати и као алегорија позиције уметника и његове узалудне потраге за смислом (израженим кроз одговарајућу форму) у данашњем ужурбаном свету.

У приповеци *Egy Buddha megörzése* (‘Очување једног Буде’) (Krasznahorkai 2008: 48–89) детаљно се описује, како приповедач каже, „наводно тајни ритуал“ (Krasznahorkai 2008: 48) изношења оштећене статуе Буде из храма Зенген-ђи, а онда се, након изузетно минуциозног приказа њене рестаурације, с подједнаком, готово опсесивном прецизношћу и с осећањем за најситнији детаљ, дочарава њено ритуално, свечано враћање у матични храм. Приповетка *Az isei szentély újjáépítése* (‘Поновна изградња светилишта у Исеју’) (Krasznahorkai 2008: 355–400) такође, с готово невероватним осећањем за најфилигранскије детаље, описује 71. по реду, потпуну, ритуалну обнову храма Ђингу Шићо, обнову која се, под велом тајне, одиграва сваких двадесет година и у којој учествују најквалитетнији столари под вођством изабраног главног столара – торијоа. Приповедачу (можемо само да претпоставимо – Ласлу Краснахоркаију лично), који себе представља као „пријатеља са Запада“, полази за руком да свог домаћина у Кјотоу наведе на то да упорним инсистирањем успе да уговори термин да он сâм поразговара с главним столарем, који га уводи у неке тајне ритуале обнове храма, у тзв. шикинен сенгу.

Приповетка *Hajnalban kel* (‘Устаје у зору’) (Krasznahorkai 2008: 142–158) са сличном педантеријом и поштовањем према наизглед неважним техничким детаљима приказује занатске тајне мајстора Итоа Риосукеа, који за познату школу Канзе израђује маске за традиционално јапанско *но* позориште. Мотив који ову приповетку доводи у директну везу с две претходно поменуте јесте приповедачево огромно и нескривено поштовање према самом занатском чину израде одређеног уметничког предмета. Како у једном интервјуу истиче аутор, прецизно и савесно одрађивање додељених нам занатских вештина чини се као једини начин да поново пронађемо сакрални поредак стварања. (Krasznahorkai 2012: 48). При томе, за тај спој с ви-

шим сферама, с трансцендентним, довољан је сâм чин стварања, довољна је вештина, *technē*, довољно је савесно обављати свој занатски део посла, није нужна никаква вербализација, никаква ауторефлексија, она је, штавише, контрапродуктивна. У том смислу, европски ум доживљава фијаско кад остарелог мајстора Итоа Риосукеа покушава да наговори да европским методима, методом рационализације и вербализације, објасни чин стварања. Јапански мајстор то нити уме, нити жели да учини.

Посебно место у низу приповедака с јапанском тематиком заузима она под насловом *Inoue Kazuyuki mester élete és művészete* ('Живот и уметност мајстора Иноуеа Казујукија') (Krasznahorkai 2008: 202–234) у којој један од водећих савремених глумаца *но* позоришта у разговору с приповедачем износи свој људски и уметнички *credo*. Једна од најзахтевнијих улога господина Казујукија свакако је и играње богиње Сејобо која силази међу људе. Кроз исповест господина Казујукија, приповедачу, а и читаоцу убрзо постаје јасно да ова врста глуме није обичан занат, није посао, није чак ни позив, већ један свепрожимајући начин живота, једна тотална посвећеност која траје и кад нашироко поштовани сенсеи није на бини. Стална фокусираност на садашњи тренутак као да ће баш у следећем моменту да умре, стална свест о могућој властитој смрти, међутим, за њега не представља оптерећење, напротив, једино то му омогућава да на аутентичан начин живи живот. (Krasznahorkai 2008: 213). У том смислу, он је временом дошао до спознаје да трансценденција није нешто што је ван нас, негде у далекој, утопијској будућности, напротив, трансценденција је овде и сада, у нама, она постоји у сваком нашем покрету, потребно је само приметити је, не допустити јој да прође поред нас а да нас никад чак ни не окрзне. (Krasznahorkai 2008: 228). Мајстор *но*-а своју спознају објашњава, ако је веровати приповедачу, на следећи начин:

[...] јер *но* је уздизање душе, које, ако се не догоди током самог *но*-а, онда се не догађа ни *но*, а ако се пак догоди, онда било ко може да схвати да над нама и испод нас, да ван нас и дубоко у нама постоји један универзум, онај једини, који није идентичан с небом које нас наткриљује, јер универзум нису звезде и планете и сунца и галаксије, јер универзум није слика, он није видљив, он нема чак ни име, јер је исувише драгоцен да би имао име, и зато је за мене велико задовољство што могу да увежбавам улогу Сејобо, јер је Сејобо она посланица која долази и каже, нисам ја жудња за миром, ја сам мир сам, долази и каже, не бојте се, универзум мира није дуга чежње, универзум, истински универзум – већ постоји (Krasznahorkai 2008: 229).

Овакво поимање трансценденталног искуства у великој мери се слаже са зеновским поимањем вечности као нечег што је присутно овде и сада. Да се подсетимо, Д. Т. Сузуки то види на следећи начин:

Зен никад није заступао идеју да не треба ништа чинити; вечност је наше свакодневно искуство у овом чулно-интелектуалном свету, јер ван ове временске условљености нема вечности. Вечност је могућа једино сред рађања и умирања, усред временског процеса. Подижем прст, то се догађа у времену, а види се како на врху прста игра вечност. Кад се ово преведе у просторне појмове, један прст у себи садржи три хиљаде хелиокомоса. Ово није симболика. За зен је то стварно искуство (Сузуки-Фром 1973: 188).

Последња приповетка с јапанском тематиком у овој збирци јесте она под насловом *Ze'ami elme gy* ('Зе'ами одлази') (Krasznahorkai 2008: 401–421) и говори о неправедном изгнанству на које је чувени Зе'ами Мотокио, већ под старост, у седамдесет другој години, 1434. био осуђен. Баш као и прва прича збирке, и ова се може тумачити као алегорија прометејске трагедије, алегорија усуда уметника који читавом човечанству или једној култури подари нешто сјајно, нешто што ће људима помоћи да лакше поднесу оно што бисмо нашим европским појмовима назвали хајдегеровским ужасом бачености у постојање. У случају поменутог мајстора, осуђеног на недостојно и понижавајуће изгнанство под старе дане, реч је о стварању и утемељивању *но* позоришта. Ово је, треба ли то уопште наглашавати, још једна потврда Краснахоркаијевог, већ више пута наговештеног, суштинског антрополошког песимизма.

4. Закључак – о сети неминовне пролазности, још једном

Свој суштински антрополошки песимизам, који би се, у најкраћем, могао сажети у констатацији из једног његовог интервјуа да се „зло на земљи појавило са човеком” (Krasznahorkai 2012: 120), Краснахоркаи потврђује и у једној својој краткој причи из књиге *Megy a világ* (на српски језик преведена као *Иде свиј*) из 2013. године. (Krasznahorkai 2013: 85–88). Прича о којој је овде реч представља део једног фиктивног предавања под насловом *A Théseus-általános* (*Тезејева универзала*) и говори, са великом емпатијом, о откривању, почетком осамдесетих година прошлог века, једне до тада сасвим непознате птичје врсте, барске коке са Окинаве, која не уме да лети, и управо та особина ју је све до тада штитила од разорног погледа човека. Но, са све интензивнијом изградњом људске инфраструктуре на острву Окинава, дакле, са човековим освајањем простора и изградњом, која уједно значи и рушење свега осталог, а пре свега бесомучно уништавање природе, барској коки са Окинаве, тој јединственој птици, дани су нажалост, по свему судећи, одбројани. И тиме се поново враћамо на сетну естетику пролазности као још једну важну мотивску константу Краснахоркаијеве прозе.

Ово је уједно и последње помињање Јапана у Краснахоркаијевој прози. Барем засад. Уверен сам, међутим, с обзиром на пишчеву

фасцинацију овом великом далекоисточном цивилизацијом, да ће записа у којима се помиње Јапан, јапанска култура и уметност, код Краснохоркаија несумњиво бити, и то не у малом броју, у годинама које су пред нама, што ће несумњиво отворити могућност за нова тумачења.

ЛИТЕРАТУРА

- Васић, Данијела, *Месечева принцеза. Усмено и писано у јапанској дрвеној књижевности*. Београд: Танеси, 2013.
- Кличковић, Далибор, *Између речи и просветљења. Будизам и сјаја јапанска књижевности*. Београд: Албатрос плус, 2016.
- Краснохоркаи, Ласло, *Меланхолија оштора*. Превео с мађарског Марко Чудић. Београд: Плато, 2013.
- Краснохоркаи, Ласло, *Сатанјанио*. Превео с мађарског Золтан Могушчиј. Редактура превода и поговор Марко Чудић. Београд: Дерета, 2016.
- Краснохоркаи, Ласло, *Иде свети*. Превео с мађарског Марко Чудић. Београд: Ренде, 2019.
- Сузуки, Даисетсу Теитаро–Фром Ерих, *Зен будизам и психоанализа*. Превео Бранко Вучићевић. Београд: Нолит, 1973.
- Чудић, Марко. „(Пост)колонијализам у (пост)социјалистичкој ери: Краснохоркаијево треће путовање у Кину (Рушење и туга испод неба)“. У: Чудић, М., *Четири олега о Ласлу Краснохоркаију*, стр. 125–146. Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2016.
- Baranyi, Gergely, “»Every Story Is a Story of Decline«. Parallels in the Works of Novelist László Krasznahorkai and Film Director Béla Tarr”. In: *The Hungarian Quarterly* 2015/55, 2015, pp. 21–26.
- Krasznahorkai, László, *Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó* [‘Са Севера планина, са Југа језеро, са Запада путеви, са Истока река’]. Budapest: Magvető, 2003.
- Krasznahorkai, László, *Seiobo járt odalent* [‘Сејобо је била тамо доле’]. Budapest: Magvető, 2008.
- Krasznahorkai László, *Nem kérdez, nem válaszol (Huszonöt beszélgetés, ugyanarról)* [‘Не пита, не одговара (Двадесет пет разговора, о истом)’]. Budapest: Magvető, 2012.
- Krasznahorkai, László, *Megy a világ* [‘Иде свет’]. Budapest: Magvető, 2013.
- Krasznahorkai, László, *Seiobo je bila tamo dolje*. Prevoditelj Viktorija Šantić. Zagreb: OceanMore 2016.
- Veljačić, Čedomil, *Budizam*. Beograd: KTRZ OPUS, 1990.
- Zsáányi, Edit, *Krasznahorkai László* [‘Ласло Краснохоркаи’]. Bratislava [Pozsony]: Kalligram, 1999.

The Picture of Japan in the Prose of László Krasznahorkai
Summary

The outstanding contemporary Hungarian prose writer, László Krasznahorkai (born in 1954), with his first two major novels, *Sátántangó* (*Satantango*, published in 1985) and *Az ellenállás melankóliája* (*The Melancholy of Resistance*, published in 1989) established a completely new tendency within the Hungarian tradition of the allegorico-distopical novellistic sub-genre. With his extremely long, albeit very precise sentences, with his special irony and humour, and with the unique ability to create a specific apocalyptic atmosphere, Krasznahorkai set new standards not only in Hungarian, but in contemporary European prose, as well. When, in 1992, he published his novel *Az urgai fogoly* (*The Prisoner of Urga*), it marked an important thematic and philosophical turn in his writing, which we could name as the *Far-Eastern Turn* of his writing. From this point on, one very important line of his works was going to begin: in many forthcoming books, he would deal with themes strongly in connection with the Far East (Mongolia, China and especially Japan). He slowly allineated himself from the classical fictitious novellistic structures and began writing a prose that looks like a non-fiction travelogue, often with strongly recognizable elements of a lyrical-meditative, question-raising, essayistic narrative. This paper deals with the picture of Japan in Krasznahorkai's books *Északról hegy, Délről tó, Keletről utak, Nyugatról folyó* (*From the North by Hill, From the South by Lake, From the West by Roads, From the East by River*), published in 2003, and in the collection of short stories *Seiobo járt odalent* (*Seiobo There Below*), published in 2008. Krasznahorkai's picture of Japan and Japanese culture is strongly influenced by the writer's obsession with arts and the concept of beauty. However, instead of sticking to a European-centered view and trying to verbalize and explain every aspect of art, the narrator of Krasznahorkai's books is trying to see things from a Japanese, mainly zen-Buddhist perspective, by emphasizing the importance of a technically well-done art-producing process: the importance of the technical aspects of producing art must not be underestimated ever, it is this message we seem to be getting when reading this unique stylist's long and dynamic, pulsating sentences. The other important aspect, from which almost everything seems to be originating in Krasznahorkai's prose, is the author's very deep anthropological pessimism, for evil, as he puts it, has come to Earth at the very moment when man showed up. Art, the very technical aspect of it, seems, however, to be the only plausible way to connect with the higher spheres of existence, and the only way to somehow try to get there would be to humbly work within one's own artistic talents and technical abilities.

Keywords: László Krasznahorkai, the picture of Japan, sadness over the transience, search for the transcendence

Примљено: 1. 12. 2021.

Прихваћено: 10. 7. 2023.