

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Весна М. Тријић

**ПРЕОБРАЖАЈИ СТВАРНОСТИ
У ПРИПОВЕДНОЈ ПРОЗИ
БРАНИМИРА ШЋЕПАНОВИЋА И ДАНИЛА КИША**

докторска дисертација

Београд, 2021.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Vesna M. Trijić

**TRANSFORMATIONS OF REALITY IN THE NARRATIVE
PROSE OF BRANIMIR ŠĆEPANOVIĆ AND DANILO KIŠ**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2021

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Весна М. Трийич

**ПРЕОБРАЖЕНИЕ РЕАЛЬНОСТИ
В НАРРАТИВНОЙ ПРОЗЕ
БРАНИМИРА ШЧЕПАНОВИЧА И ДАНИЛО КИША**

Докторская диссертация

Белград, 2021.

Ментор:

др Мило Ломпар, редовни професор, Универзитет у Београду, Филолошки факултет, Катедра
за српску књижевност са јужнословенским књижевностима

Чланови комисије:

Датум одбране:

Сажетак

У раду ће бити размотрен однос између приповедних поетика Бранимира Шћепановића и Данила Киша. Најпре ће бити расветљене околности њиховог сукоба током полемике око *Гробнице за Бориса Давидовича*; показаћемо да тај сукоб није био ни поетичке ни политичке, већ личне природе. Суочићемо новелу „Смрт господина Голуже“ са оптужбама које је против ње изнео Киш у „Дуплом гулашу за Бранимира Шћепановића“. Задржаћемо се на смени клишеа као легитимном приповедном поступку и показаћемо начин његове примене у Кишовој причи „Славно је за отаџбину мрети“.

Довешћемо у интерпретативну везу романе *Пешчаник* и *Уста пуна земље*, из перспективе њихових веза са поетиком француског новог романа. Издвојићемо поступак фокализоване наративне и размотрићемо проблеме перцепције; указаћемо на особености простора и времена које из тога проистичу. Размотрићемо затим везе примењених приповедних поступака са филмом, односно употребу технике монтаже у *Пешчанику* и кинематографског опажања у *Устима пуним земље*. Основу за интегралистички приступ потражићемо у техници удвајања јунака.

Упоредићемо начине приповедног третирања метафизичких тема у стваралаштву оба аутора; задржаћемо се на предестинацији и вечном враћању. Показаћемо, на примерима из *Раних јада* и *Гробнице за Бориса Давидовича*, да је њихова улога код Киша у прецизирању друштвеноскритичких и политичких значења. Задржаћемо се на значају који понављања имају у Шћепановићевом опусу као и на пародији теме вечног враћања у новели „Оно друго време“. Размотрићемо однос аутора према конвенцијама фантастичке књижевности.

Указаћемо да приповедни опуси Бранимира Шћепановића и Данила Киша представљају релевантне могућности српске књижевности на прелазу из модернизма у постмодернизам.

Кључне речи: историја српске књижевности, теорија приповедања, књижевна полемика, француски нови роман, фокализација, удвајање јунака, предестинација, жанровска књижевност, Бранимир Шћепановић, Данило Киш

Научна област: филологија

Ужа научна област: историја српске књижевности

УДК: 821.163.41.09 Шћепановић Б.

821.163.41.09 Киш Д.

Transformations of Reality in the Narrative Prose of Branimir Šćepanović and Danilo Kiš

Abstract

The dissertation analyzes the relationship between the narrative poetics of Branimir Šćepanović and Danilo Kiš. It will first seek to elucidate the circumstances of their conflict during the debate about Kiš's work *A Tomb for Boris Davidovich* and show that the clash was neither poetical nor political in nature but rather personal. It will contrast the novella *The Death of Mr. Goluzo* with the accusations that Kiš leveled against it in his text "A Double Goulash for Branimir Šćepanović". It will discuss the succession of clichés as a legitimate narrative device and show how it was applied in Kiš's story "To Die for One's Country Is Glorious."

The dissertation also attempts to establish an interpretative link between the novels *Hourglass* and *Mouth Full of Earth*. It will isolate focalized narration and discuss problems of perception, while explaining the distinctive features of the geographical and chronological settings in which they emerged. It will include an analysis of the links between the narrative devices employed in these texts with filmmaking techniques – more specifically, the technique of montage in *Hourglass* and cinematographic perception in *A Mouth Full of Earth*. The basis of the integralist approach will be sought in the technique of doubling.

The research will also compare the narrative treatment of metaphysical themes in the oeuvres of the two authors, focusing on predestination and unending return. Using the examples of *Early Sorrows* and *A Tomb for Boris Davidovich*, it will show that, in Kiš's work, their role lies in specifying socio-critical and political meanings. The importance of repetitions in Šćepanović's opus will also be discussed, as well as his parody of the eternal return theme in the novella "Another Time". The author's relationship with the conventions of fantasy literature will also be analyzed.

The dissertation will show that the narrative opuses of Branimir Šćepanović and Danilo Kiš represent two relevant possibilities in Serbian literature at the juncture between Modernism and Post-Modernism.

Keywords: history of Serbian literature, narrative theory, literary debate, Nouveau Roman, genre literature, Branimir Šćepanović, Danilo Kiš

Scientific field: philology

Scientific subfield: history of Serbian literature

UDC: 821.163.41.09 Šćepanović B.

821.163.41.09 Kiš D.

САДРЖАЈ

УВОД	1
„АФЕРА КИШ“	11
ПРЕДИСТОРИЈА	11
„ПРИЧА О МАЈСТОРУ И УЧЕНИКУ“	20
УЛОГА БРАНИМИРА ШЋЕПАНОВИЋА (I)	25
<i>ЧАС АНАТОМИЈЕ</i>	28
УЛОГА БРАНИМИРА ШЋЕПАНОВИЋА (II)	32
ЈАВНО ПОГУБЉЕЊЕ	36
НОВЕ ПОЕТИЧКЕ ТЕНДЕНЦИЈЕ	36
СЕЦИРАЊЕ ГОСПОДИНА ГОЛУЖЕ	42
ЗАШТО ЈЕ ГОСПОДИН ГОЛУЖА МОРАО ДА УМРЕ (I)	49
ПОГУБЉЕЊЕ ГРОФА ЕСТЕРХАЗИЈА	56
ЈУНАЦИ НА ГУБИЛИШТУ: ГОСПОДИН ГОЛУЖА И ГРОФ ЕСТЕРХАЗИ	62
ЗАШТО ЈЕ ГОСПОДИН ГОЛУЖА МОРАО ДА УМРЕ (II)	64
<i>ПЕШЧАНИК И УСТА ПУНА ЗЕМЉЕ</i>	68
КА НОВОМ РОМАНУ	68
ФОКАЛИЗОВАНО ПРИПОВЕДАЊЕ	73
<i>Пешчаник</i> : „Пролог“	73
<i>Пешчаник</i> : дијалогизована поглавља	75
<i>Уста пуна земље</i> : прогонитељи	80
<i>Уста пуна земље</i> : прогоњени	83
Читање као потрага	86
ПРОБЛЕМИ ПЕРЦЕПЦИЈЕ	88
<i>Пешчаник</i> : „Слике с путовања“	88
<i>Пешчаник</i> : екфраза и <i>mise en abyme</i>	91
<i>Уста пуна земље</i> : фантомска стварност	96
<i>Уста пуна земље</i> : удвајање простора	98
<i>Пешчаник</i> : време које не протиче	101
<i>Уста пуна земље</i> : упросторење времена	105
РОМАН И ФИЛМ	112
<i>Пешчаник</i> : монтажа	112

<i>Уста пуна земље: кинематографско опажање</i>	115
УДВАЈАЊЕ ЈУНАКА	118
<i>Пешчаник: два јунака истог лика</i>	118
<i>Пешчаник: један јунак са два лика</i>	120
<i>Уста пуна земље: јунак у јунаку (I)</i>	128
<i>Уста пуна земље: јунак у јунаку (II)</i>	131
<i>Уста пуна земље: „удвојени спознају смрт“</i>	135
МЕТАФИЗИЧКЕ ТЕМЕ	142
ПРЕДЕСТИНАЦИЈА У „ИГРИ“	142
АНАЛОГИЈЕ У <i>ГРОБНИЦИ ЗА БОРИСА ДАВИДОВИЧА</i>	146
ПРЕДОДРЕЂЕНОСТ У ПРОЗИ БРАНИМИРА ШЋЕПАНОВИЋА	155
ВЕЧНО ВРАЋАЊЕ У „ОНОМ ДРУГОМ ВРЕМЕНУ“	158
СПИРИТУАЛНИ ФЕНОМЕНИ: „ОНО ДРУГО ВРЕМЕ“ И „ОГЛЕДАЛО НЕПОЗНАТОГ“	161
ЗАКЉУЧАК	167
ЛИТЕРАТУРА	179
СКРАЋЕНИЦЕ	187
Књиге <i>Светог писма</i>	187
БИОГРАФИЈА АУТОРА	188

УВОД

*Захтев за слободом подразумева изостанак хлеба,
као што захтев за хлебом подразумева одрицање од слободе.*

Мило Ломпар

Књижевни живот у Београду током шездесетих и седамдесетих година прошлог века био је, као и историја оновременог друштва, буран и контроверзан. На самом почетку тог периода, Иво Андрић је добио Нобелову награду за књижевност, а врхунска уметничка дела су се низала – *Друга књига Сеоба* 1962, *Башта, пепео* 1965, *Дервиш и смрт* и *Код Хиперборејаца* 1966, *Ходочашће Арсенија Његована* 1970, *Роман о Лондону* 1971... Истовремено, политичка и културноисторијска померања водила су драматичном преобликовању јавне свести: док су припремане и вршене уставне промене које су предодредиле судбину југословенске државе, из савеза власти и дела културне елите рађала се нова концепција наратива о идентитету српске нације као изнутра подељене и суштински обележене кривицом – за угњетавање „братских народа“. Пошто је у првим послератним деценијама искористио писца за „преваспитавање“ поданика, у пропагандне сврхе, титоистички режим га је у овом периоду заменио медијима, новинама и телевизијом; оставши „на улици“, без дотадашњих привилегија, српски писац почиње да схвата у каквом свету живи: између навика из совјетског и налога из америчког модела културне производње, суочен је са тржиштем, са привилеговањем шунда и доминацијом масовне културе; стекавши утисак да му је читалац окренуо леђа, окренуо их је и он њему.

Има, зато, тужне симболике у чињеници да су Андрић и Црњански заувек отишли готово један за другим, 1975, односно 1977. године; након сахране песника *Стражилова*, Стеван Раичковић је то назвао тешким и двоструким удесом за модерну српску литературу: „После Иве Андрића, пао је и други, последњи њен стуб, држач“ (1981: 125). Из епохе у којој је досегла неке од својих врхунаца, српска књижевност је излазила као *мала и недорасла*, историјски хендикепирана.

Београдска адреса Француска 7, дуго је била синоним за српску културну елиту у послератној Југославији: ту, у Удружењу књижевника Србије и у њиховом Клубу, кафани на гласу, састајали су се приповедачи, песници, критичари и преводиоци различитих генерација, сви који су нешто значили на домаћој књижевној сцени; свраћали су, ако ни због чега другог, да би били виђени и *присутни*. Писци су у јавности били заступљени у мери која је данас незамислива: за њих је увек било простора у штампаним и електронским медијима, били су редовни колумнисти у дневним новинама и илустрованим ревијама, пригодно и често интервјуисани, гостовали су на радију и на телевизији, а дела су им неретко била и екранизована. Чак су, повремено, и књижевни часописи били занимљиви широј читалачкој публици, по потреби и у жиги њеног интересовања: када је партија почетком 1968. године започела обрачун са редакцијом *Књижевних новина*, гласила Удружења књижевника Србије, због њених скретања „удесно“, специјална брошура у којој је Градски комитет СК Београда критиковао уређивачку политику листа штампана је у педесет хиљада примерака, намењених за расправу у свим основним организацијама Савеза комуниста, од оних у београдским општинама и установама културе, до оних у школама и фабрикама (Пековић 2009: 89; Михаиловић 2001: 17; Vučetić 2016: 183).

Али, чињеница да су писци у јавности били присутни и да је књижевни живот био пун полемичких варницења, не значи да је у ондашњем друштву заиста било критичке мисли и културног дијалога.

Удружење књижевника Србије основано је у децембру 1944, у просторијама Српске књижевне задруге, чију је улогу требало да преузме и идеолошки је коригује; председник

Српске књижевне задруге, Светислав Стефановић, међу првима је у ослобођеном Београду био стрелан (Miller 2007: 12–13). Иако се једино кроз чланство у Удружењу могло до статуса писца, исто то чланство је, пре свега, подразумевало политичку, односно, како се у то време обично говорило, морално-политичку подобност аутора (Пековић 2009; Поповић 2011; Милорадовић 2012); зато је у Удружењу врвило од људи који стваралачко покриће за своје чланство нису имали, од тзв. бирократа у књижевности.

Чланска карта Удружења обезбеђивала је „могућност објављивања, друштвени статус“, али и „право на финансијске бенефиције и покровитељство партије“ (Милорадовић 2012: 113), што значи новчане награде и помоћ незапосленима, решење стамбених питања и пензије. Када је Данило Киш, у јануару 1966, заједно са Бранимиром Шћепановићем, по први пут ушао у управу Удружења књижевника Србије, чији је председник тада био Драган М. Јермеић, констатовао је управо то: да је посреди сталешка организација, која брине „о становима и хонорарима писаца“ (Поповић 1991: 242)¹. Чланство је, међутим, увек некако висило о концу: осим што је морало да буде обнављано из године у годину, присутна је латентно била и претња његовом ревизијом, попут оне коју је 1946. спровео Оскар Давичо, тадашњи председник Удружења (Милорадовић 2012: 113); истина, та претња сада није имала оштрину из првих послератних година, али јесте постојала као „инструмент [који] се могао употребити у некој акутној ситуацији“ (Милорадовић 2012: 118), односно као средство помоћу којег је режим могао да уцењује писца.

Бирократизација стваралаштва била је пут за уређење домаће књижевне сцене према совјетском моделу: доводећи животни стандард уметника „у директну корелацију са његовим политичким и дрштвеним статусом“ и стварајући истовремено „велики притисак на места за књижевничком трпезом“ (Милорадовић 2012: 119), партија је сиромаштво користила као фактор лојалности а самим тим и ограничавања интелектуалне слободе писаца; „уметници [су] научили 'правила игре' – знало се, приближно, где су границе трпеливости власти“ (Милорадовић 2012: 118), односно „када може да [се] куди, а када треба да [се] ћути“ (Палавестра 2011: 311); материјално сиромаштво је тако постало изговор – давало је легитимитет сиромаштву духа.

Половином шездесетих година, Удружење је већ имало преко три стотине чланова, што је, у односу на број становника у републици, било несразмерно много (Поповић 1991). Сви су се они, мање-више, познавали и, захваљујући предоченој формализацији статуса писца, били су принуђени на међусобну сарадњу: претендовали су на исте издаваче и медије, на стипендије, књижевне награде, жирије и уредништва, на путовања и превођење својих дела; и за положај у управним телима Удружења владало је велико интересовање (Поповић 1991); комунисти међу њима били су додатно упућени једни на друге, у активима и

¹ Према записнику са Годишње скупштине Удружења књижевника Србије 1966, Данило Киш је овим поводом рекао: „Ми смо ти који смо смешни, који овде долазе да расправљају те своје велике проблеме којих се ја стидим, као што су стамбени проблеми... Што се тиче хонорара, ја знам само једну ствар: да у светској пракси постоје два начина награђивања књижевника. Један је такозвани капиталистички, у којем књижевник добија велике паре, у зависности од популарности, у зависности од интереса издавача да експлоатише свог клијента – писца... С друге стране постоји такозвана социјалистичка пракса, у којој, по цени извесних слобода, писац добија своје награде у виду хонорара, одличних хонорара, станова и свих других ствари. И постоји једна трећа пракса, а то је ова југословенска, у којој су помешана оба принципа – и капиталистички и социјалистички – један четврти: тај наш неморални. Од чега то зависи? Ко те ствари треба да решава? Ја мислим да то ми треба да решавамо у оквиру Удружења. Јер ја вам могу навести писце који су добили, рецимо, за књигу од стотину страница три милиона динара, а да није уопште у питању квалитет, и писце који су добили за исти толики број страница десет пута мање код истог издавача [...] Као што се и стамбени проблеми решавају на два начина: један је тај званични, преко тих комисија, преко којих се сви ми убијамо и једни другима вадимо очи, и постоји један други начин, где опет не долази у обзир квалитет нити стамбена угроженост“ (Поповић 2011: 362).

партијским форумима. У Удружењу и у Клубу књижевника је, временом, почело да понестаје ваздуха.

И књижевне полемике, које су се у послератним деценијама множиле, биле су део стратегије Савеза комуниста: „Контроверза модернизам – реализам“, пише Света Лукић већ 1968. године,

била је шифра којом се – под видом тога дуела око књижевних форми и проседа – решавало и општије питање нормалне културне везе Југославије са светом [...] па и шира питања везана за осетљив процес демократизације у социјализму (Lukić 1968: 29).

Док су острашћени полемичари, Ерих Кош и Антоније Исаковић са једне, а Оскар Давичо и Марко Ристић са друге стране, окупљени око *Савременика* и *Дела*, часописа које је партија покренула након пада Милована Ђиласа и сумњичења за повратак догматизму (Поповић 2011), падали у ватру и кидисали једни на друге, борба мишљења и демократизација јавног дијалога биле су само варка, јер је победник унапред био познат: партија је „помагала ону страну која јој је боље служила, која се смелије удаљавала од совјетских узора и преко нове форме окретала Западу“ (Палавестра 2011: 299).

Књижевни живот се, из тог угла осветљен, чини као полигон за идеолошка разрачунавања и за дестилацију порука, вербалних и невербалних, којима је изнова обликована јавна свест. На тај начин је и сама могућност идеолошке алтернативе била сасецана у корену, док су превирања у култури служила као димне завесе, за скретање пажње са једнопартијске, догматске природе режима и са ниског нивоа културе коју је он генерисао.

Иако су се, дакле, у начелу, водиле око естетичких питања – око слободе уметности и одабира књижевних узора – а републички и државни функционери речито осуђивали уплитање политике у уметничко стваралаштво, књижевне полемике су подразумевале и партијски надзор и интервенције (Поповић 2011). Ждановизам је, на речима, био одбачен још 1948, заједно са Резолуцијом Информбироа, и од тада је потезан једино као утук, али је у пракси, у начину промишљања појава и односа у култури, и даље био најзаступљенији образац: статус једног писца није зависио ни од квалитета његовог дела, ни од снаге аргумената са којима је улазио у полемику, већ од положаја у структури друштвене моћи; захтев за идеолошким послушношћом је, стога, на различите начине био индукован, у разорној спрези са личним моралом и материјалном угроженошћу писца. Претварајући тако сукоб естетичких ставова у борбу за голи живот (или, можда је ближе истини, за уништење оних који другачије мисле), учесници полемике су се, на мање или више креативне начине, радије служили милитантном реториком, псовкама и морализаторским тоном истовремено, клеветам и политичким потказивањем, него аргументима. Политика, естетика и морал су се, у пољу без културе дијалога, неповратно измешали, па и мутирала: свако неслагање је могло да има политички аспект и последице, да одведе на полицијски терен и да добије наравоученије, које је сам контекст, међутим, чинио лицемерним. Сведочења о претњама, анонимним дојавама издавачима или партијским органима, о тужбама грађанским судовима, медијском линчу и притисцима на чланове жирија има на претек. Само у једном свом тексту, Кишов пријатељ, саиздавач *Гробнице за Бориса Давидовича* и члан жирија за доделу Октобарске награде, Никола Бертолино, открива да му је 1974. године Оскар Давичо оштро дао до знања „да не би било добро да Брана Шћепановић добије награду“, док му је две године касније, председник Градског комитета СК Београда, Шпиро Галовић, скренуо пажњу да исту награду „не би требало да Јеремић² добије“ (Бертолино 2017: 431, 433).

² Мисли се на Драгана М. Јеремића.

Исти политичар, Шпиро Галовић је, почетком новембра 1978, сугерисао медијима да у извештавању о полемици поводом *Гробнице за Бориса Давидовича*, која је тада већ улазила у трећу годину трајања, треба да

Победници полемика награђивани су чланством у жиријима и редакцијама листова, местом у уредништву часописа и издавачких предузећа, као и књижевним признањима, приликом да путују у иностранство, да присуствују и излажу на међународним конгресима, који су имали спољнополитички, дипломатски карактер (Пековић 2009: 33); ваља нагласити да се радило о сарадњи са земљама са источне стране Гвоздене завесе, као и са несврстанима, које су имале уметничка удружења сличног карактера и друштвенополитичке улоге. Историчари су већ приметили да је и

круг имена која су се, понекад и истовремено, налазила у управама уметничких удружења, у жиријима за доделе награда за уметност, у комисијама које одобравају студијска путовања у иностранство био релативно узак (Милорадовић 2012: 156).

Тако је, на пример, универзитетски професор Драган М. Јеремић, пре почетка полемике око *Гробнице за Бориса Давидовича*, био председник Извршног одбора Удружења књижевника Србије и главни уредник *Књижевних новина*, члан Програмског савета Народне библиотеке Србије и Нолита, као и три жирија – за награде „Исидора Секулић“, „Иво Андрић“ и Удружених издавача и књижара (TLSK: 207–209); поврх тога, Јеремић је у исто време био и генерални секретар Савеза књижевника Југославије.

Са друге стране, хрватски писац Предраг Матвејевић је у време „афере Киш“, у којој је имао једну од најзапаженијих улога, најпре представљао Југославију на Интернационалној сесији младих писаца Азије и Африке, која се одвијала у напетом атмосфери пошто је Египат поништио уговор о пријатељству и сарадњи са Совјетским Савезом, а потом је био и члан делегације Савеза књижевника Југославије која је имала прилику да посети Москву и Лењинград (Селинић 2017); за то време, Игор Мандић³ га је, код куће, описивао као самозваног политичког комесара у култури, који

неуморно трчкара уздуж и попречијеко нашег културног терена [...] одјељујући [...] праведнике од грешника, љевичаре од десничара, [...] обављајући тако једну *политичку тријангу* [...] читаве сталешке организације и њихове чланове [желећи да држи] у страху (Mandić, I. 1977: 39).

Током шездесетих година, „опште поверење“ српских писаца уживао је Драган М. Јеремић; од 1963. па све до 1970, он је, тајним гласањима, редовно биран за председника Удружења књижевника Србије (Поповић 1991: 240). Почетком седамдесетих, међутим, ствари почињу да се мењају, а проблематичност не само начина функционисања, већ и саме природе Удружења постаје све очигледнија. Ни то се, међутим, важно је разумети, није дешавало „само од себе“, независно од воље партије која је управљала културом.

Да је Удружење књижевника Србије почело да губи поверење Савеза комуниста, ако не и да му смета, постаје јасно 19. марта 1967, када је, на Годишњој скупштини, четрдесетак његових чланова, међу којима су били и Бранимир Шћепановић и Борислав Пекић, потписало Предлог за размишљање групе писаца, српску реакцију на Декларацију о називу и положају хрватског књижевног језика, коју је Друштво књижевника Хрватске усвојило три-четири дана пре тога (Селинић 2017). Уследило је кажњавање потписника,⁴ на партијским

подрже Данила Киша; према речима Милорада Вучелића, он се заложио за „оштро критичко осветљавање још присутних клановских савеза“ где се 'налази [...] основа за мање или више прикривена националистичка испољавања и за малограђански радикализам“, додајући да „неутралистичка позиција – какву заузимају неке наше политичке ревије – увек може да постане израз појединих облика конзервативне свести“ (TLSK: 289).

³ Игор Мандић је похвално писао о *Гробници за Бориса Давидовича* (TLSK: 25–26).

⁴ Радина Вучетић тврди да је механизам партијских притисака на уметнике био бирократски разрађен: „С потписницима Предлога вођени су појединачни разговори, [...] налик истражно судским поступцима“; да би им се предочила озбиљност ситуације, „на 'разговоре' долазио је представник ЦК СКС (дакле републичке Партије), по правилу неко на високом положају [...] рачунало се са ефектима страха или бар непријатности“ код испитиваних (Vučićić 2016: 172).

форумима и у медијима, а неколико месеци доцније и споменуто темељно претресање уређивачке политике *Књижевних новина*, на високом партијском нивоу; закључак је био да се „идејна платформа листа конфронтира платформи Савеза комуниста“ (Пековић 2009: 88) хушкачком интерпретацијом хрватског национализма, толерантним односом према потписницима Предлога за размишљање, пренаглашавањем слабости социјалистичког друштва, односно „конзервативним приступом културној политици“ и залагањем „за један бирократско-статистички модел односа у култури“ (Пековић 2009: 91); партија је у таквој уређивачкој политици *Књижевних новина* препознала претензију „да постану политичка и национална трибина српске интелигенције“; њен страх „од удруживања опозиције, од сливања разних политичких и идеолошких стајалишта у један фронт, био је очигледан“ (Vučetić 2016: 177, 178).

Пошто се потписивање Предлога за размишљање претворило у политички скандал, и пошто је Латинка Перовић, секретарка комисије ЦК СК Југославије за реорганизацију партије након Брионског пленума и чланица Извршног комитета СК Србије, његове потписнике назвала националистима и ранковићевцима које треба „сасећи у корену“ [прев. В. Т.] (Miller 2007: 131), од чега у оно време, док се од пада Александра Ранковића још увек тресло тло, није било озбиљније политичке оптужбе, Оскар Давичо је по Удружењу оплео као по групи за притиске, која има амбицију да управља културним животом (Селинић 2017), док је Марко Ристић Предлог називао „отвореном и отровном националистичком, контрареволуционарном резолуцијом“ (Mihiz 2008: 317). Нашавши се међу „онима тањих нерава и тање храбрости“ (Mihiz 2008: 317) који су, под претњом искључивања из књижевног живота (Пековић 2009: 105), свој потпис са Предлога брже-боље повукли, сукобивши се ипак уснут са Марком Ристићем, Бранимир Шћепановић је подругљиво закључио свој удео у скандалу: „Народ је комплетно тријумфовао у братству и јединству, а поводом нас“ (Селинић 2017: 239).

Били су то почеци националног освешћивања српске културне елите, а самим тим и њеног идеолошког разједињавања на „леве“ и на „десне“, на „либерале“ и на „догматике“. Иако сукоб сада више није био симулиран – напротив, почетни је израз суштинске амбиваленције којом је Хладни рат обележио српско друштво – остао је унутарпартијски, те самим тим није био последица *развоја* и није водио *излазу*, неком алтернативном идеолошком хоризонту; као што је у својој студији *Лепота под надзором* показао Горан Милорадовић, „на плану идеологије, организације и метода управљања културом, као и у психологији руководећих 'кадрова', и даље [је] функционисао совјетски модел“ (2012: 180), у чијем духу су сви „играчи“ интелектуално и стасавали, једни друге оптужујући за исте ствари: за сервилност и стаљинизам, за издају и штетност по друштво и културу, за неморал; такве оптужбе су Ерих Кош и Драган Јеремић са Оскаром Давичом, на пример, што у штампи што пред судовима, размењивали још од половине шездесетих година (Пековић 2009; Кош 1996; Поповић 1991); док су говорили о слободи стваралаштва, о (анти)комунизму и (анти)национализму, исте идеолошке шеме изнутра су их све испуњавале „као слама лутке и страшила“ (Кош 1996: 99).

У таквим околностима, као последица финансијске кризе али и кажњавања, Удружење књижевника Србије је све даље бивало од средстава из буџета – према Драгану Јеремићу, кроз сличне неприлике пролазила су сва уметничка удружења која свој рад, како се изразио, нису више заснивала на партијској идеологији (Поповић 1991) – док су хонорари писаца вишеструко били умањени. Округли сто који је, у априлу 1970, организовала редакција *Књижевних новина* како би новом књижевном нараштају пружила прилику да се представи, претворила се у дебату о његовим социјалним проблемима; по тада изнетом мишљењу Видосава Стевановића, они и нису били уједињени поетички, већ „у угрожености,

у немању места“ („Нова књижевна генерација“: ii). И састанак представника Удружења⁵ са Нијазом Диздаревићем, чланом Извршног бироа Председништва СКЈ, чија је тема требало да буде слобода стваралаштва, прерастао је у петочасовну расправу о егзистенцијалним и статусним невољама писаца: „Немогуће је набројати сва питања постављена на скупу“, каже непотписани извештач са тог састанка; речи је било „о неповољном односу издавача према писцима, о бедним хонорарима, о незапослености“ („Политички разговор“: 2); у чланку „Драма писца и књиге“, који је у *Књижевним новинама* објављен 8. маја 1971, Ристо Тошовић је посведочио да је половином педесетих за табак литерарног текста следио хонорар у висини плате директора предузећа, док се почетком седамдесетих до таквог новца није могло ни са пет табака (Тошовић 1971: 1).

И читава јунска свеска *Савременика* 1970. године била је посвећена непријатној теми односа између књижевности и новца. Миодраг Булатовић, који је тада био међу реткима који су још увек могли да живе од свог писања, био је тим поводом сасвим искрен – изјавио је да, због потребе за хонораром, објављује све што напише али и да мисли да у томе нема ничега недостојног: „Обично неталенти говоре о томе да нису хтели да се продају, истичући своју верност сонету“, изјавио је Булатовић, „то су којештарије, постромантизам, провинција. Новац, прво, мораш имати, па се онда према њему односити с ниподаштавањем“ (1970: 576). Био је то један од најранијих израза темељне промене која се дешавала у свести српских књижевника.

Када су у мају 1972, Бранимир Шћепановић и Данило Киш по други пут, и поново заједно, ушли у управу Удружења књижевника, а Драган Јеремић, после двогодишње паузе, још једном постао његов председник, више од тридесет писаца одлучило је да из друштва иступи. Према записницима са Годишње скупштине, разлог су биле инертност друштва и његова озлоглашеност као установе која је више социјалног него културног карактера (Поповић 1991). Сетимо ли се онога што је Киш, одлично разумевајући ситуацију, рекао када је први пут постао члан управе – да је Удружење сталешка организација у којој је „реч пре свега о становима и хонорарима писаца“ (Поповић 1991: 242) – јасно је да свест о социјалној природи Удружења пет-шест година касније није могла да буде новост; *нешто* се у друштвеном контексту изменило, тако да је ова једноставна чињеница почела да буде понижавајућа и по многе писце неприхватљива – то што потраживања више нису могла да буду намирена.

Шћепановић је, изгледа, иступање пријатеља, Мирка Ковача и Филипа Давида, схватио и лично: „Све што се догађа и све што се мрда“, жали се Ковач у писму Пекићу, „Шћепановић схвата да је уперено против њега. Тако је и моје излагање из Друштва књижевника примио с огорчењем“ (Рекіћ 2002: 173). Не само што је ситуација била напета, већ је било и прекасно да би се лично од професионалног и интимно од јавног лако могли разлучити.

Ваља нагласити да су именовани писци иступање из чланства и пре тога користили као израз неслагања са политиком Удружења; та иступања су, међутим, најчешће била привремена и нема података шта је исте писце мотивисало да се у друштво касније врате. И овога пута се радило о привременом бојкоту, али га масовност чини значајним, без обзира на то што сам чин није био скопчан ни са каквим ризиком. До њега, у ствари, и није дошло „изнутра“, од самог „сталежа“: ако напуштају друштво зато што је оно избило на лош глас, то значи да писци од њега перу руке, *јавном мњењу* дајући за право, саглашавајући се са *већином*, поступајући, дакле, популистички. Деценије конформизма и прећутне, чини се

⁵ У овим разговорима, Удружење књижевника Србије представљали су Душко Радовић, Душан Матић, Мира Алечковић, Радоња Вешовић и Младен Ољача.

неизбежне а можда и несвесне колаборације, дошле су на наплату; и у Удружењу књижевника се „јавила потреба за 'праведницима' који би спасли колективну част културне елите“ (Miloradović 2011: 225).

Српски писац се, на тај начин, обрео усред доба суштинских преображаја своје друштвене улоге и статуса, за које уопште није био спреман, а у којем за старе навике и очекивања од државе и медија више није било места; са републичког буџета морало је да се пређе на тржиште, са совјетске концепције културне производње на америчку. То значи да се читалачка публика више није подразумевала: морала је да буде освојена, подстакнута да књижевно дело пожели да купи. Статистички подаци који се провлаче кроз оновремену штампу су сви одреда били обесхрабрујући: у уводнику *Књижевних новина* од 20. јуна 1970. наводи се податак Центра за истраживање јавног мњења по којем 1969. године чак 81% грађана Југославије „није прочитало ни једну једину књигу праве уметничке вредности“ („Напуштена добра књига“: 1), као и да по фиокама пет-шест издавачких предузећа која још увек објављују дела савремених домаћих писаца, нагомилани рукописи скупљају прашину; „уметност [је] постала много произвођена а мало тражена роба“, закључује Радован Вучковић (1974: 43), за разлику од шунда, којег је све више. Доказе о непостојању културе читања у Србији Меша Селимовић је прокоментарисао као „друштвени и политички феномен првог реда“, као врсту „пошаста која озбиљно угрожава дух народа и пријети да га заустави на прилично ниском степену општег развоја“ (Селимовић 1970: 1), док Киш каже да „то значи заправо и пре свега да нико од литературе не тражи одговоре“ (GTI: 60).

Чему, онда, књижевност?

Млађи писци окрећу се Западу; до превођења књижевних дела на француски и енглески језик долази пре свега захваљујући личној иницијативи, познанствима и сналажљивости писаца; преводиоцима, истовремено, расту друштвени углед и значај. Ерих Кош, на пример, сведочи да је Миодрагу Булатовићу пошло за руком „да успостави добре везе са књижевним агенцијама на Западу“ (1996: 123), захваљујући чему је уживао статус превођеног и међу страним читаоцима популарног писца; *Уста пуна земље* Бранимира Шћепановића се на српском појављују 1974, а на француском већ 1975. године. Настаје и прво књижевно дело на српском језику које, према речима самог његовог аутора, није било ни писано за домаћу публику: у *Часу анатомије*, Киш имплицира да је *Гробница за Бориса Давидовича* саображена хоризонту очекивања француског, а не српског читаоца.⁶

Позивајући се на Кишову реплику из разговора са Жанин Матијон (*Janine Matillon*)⁷ – „потребно је да човек прође кроз Париз да би постојао“ – Миливој Сребро истиче да је за српске писце Француска била посредник и да им је „можда више од било које друге земље“, послужила „као репер на путу ка сагледавању истине“ (Srebro 2004: 47), односно ка сагледавању вредности властитог дела на књижевној сцени која је постајала – светска.

За видик који је пукао пред очима писаца који су препознали дух савремености и решили да му се одазову још није било одговарајућих атрибута: била су то рана отварања српске књижевности према идеологији глобализма.

⁶ „Имајући у виду крајњу осетљивост теме, што ће рећи дубоко усађену и љубоморно чувану сујету великог броја интелектуалаца, а *ту мислим, пре свега, на западне тзв. лево интелектуалце* [курзив В. Т.], који не желе да се суоче са одређеним чињеницама, јер би оне могле извршити у њиховој свести и духу дубоке потресе и нужно ревидирање њихових младалачких идеала (кад све бејаше чисто као сунце), имајући, дакле, у виду, ту и такву осетљивост и психолошко слепило, ја сам био приморан, изабирајући теме за свој циклус прича, да се послужим *фабулама* у чију се аутентичност не би смело посумњати“ (ЏА: 65).

⁷ Овај интервју је, под насловом *Qu'est-ce qu'un écrivain yougoslave à Paris?*, објављен у часопису *La Quinzaine littéraire*, 16. јануара 1980, а *Политика* га је, у културном додатку, пренела већ 2. фебруара исте године, под насловом „О злу и искуству“; Кишова реченица „Il faut passer par Paris pour exister“ преведена је на следећи начин: „Да би нека култура егзистирала, мора проћи кроз Париз“ (GTI: 91).

Како су показала Среброва библиографска истраживања, судбина српског писца на француском тржишту била је непредвидива, што говори о суштинској затворености хегемоне културе према ономе што је од ње другачије: француска критика се Андрићу окренула пошто је добио Нобелову награду, али није могла да пређе преко његовог „регионализма“, који јој се чинио непотребним, од Булатовићеве популарности након романа *Црвени петлао лети према крову* (*Le coq rouge*, 1963) јача је била саблажњеност *Херојем на магарцу* (*Le héros à dos d'âne*, 1965), Кишовој *Бауми, пепелу* (*Jardin, cendre*, 1971) ни објављивање код Галимара није помогло – прошло је непримећено, а тек су Шћепановићева *Уста пуна земље* (*La Bouche pleine de terre*, 1975), „без посебних напора [...] издавача и без икакве рекламе“, као неким чудом, пробила „зид равнодушности“ француске критике и „означила преокрет у њеном ставу према другим савременим српским писцима“ (Srebro 2004: 57, 56).

Чињеница је, такође, да је реакција српске културе у оваквом сусрету са Западом била малограђанска; од духа народа који „пријети да се заустави на прилично ниском степену општег развоја“ (Селимовић 1970: 1) и захваћеног грозницом масовне културе, више се, можда, није могло ни очекивати: мишљење „света“ о књизи, измерено висином тиража и бројем позитивних приказа, ма како банални и неодмерени хвалоспеви били посредни, неко признање или чак појава у антологији иностраног приређивача, ма ко тај приређивач био, постају докази вредности књижевног дела. Ерих Кош је ову појаву објаснио упливом журналистичке логике у живот књижевности: новинари су, по његовим речима, „фризирали“ биографије оних писаца „који су у моди или имају веза“, пласирајући их „у културним рубрикама листова као ратне извештаје са фронтова победничких војски“ (Кош 1996: 124); Небојша Васовић, са друге стране, у томе види константу српске културе: „Наши људи идолопоклонички падају пред сваким успехом неког нашег човека у иностранству јер иностранство увек доживљавају као центар космоса“ (Васовић 2004: 8).

Посреди је, међутим, још нешто, важније и од нивелисања високе и ниске културе и од мана овдашњег менталитета – у додиру са захтевима западноевропског тржишта, започета је разградња херменеутичког круга националне књижевне историје: књижевно дело је тумачено и вредновано ван културне традиције која га је изнедрила. Француски критичари обично су то чинили доводећи наше писце у везу са ауторима који су њиховој публици били добро познати – са Гонкуром, Камујем, Кафком – што је постало синоним за позитиван вредносни суд. У суштини, међутим, све се то одвијало у празном културном пољу, у пољу потпуне произвољности, премреженом једино политичким координатама: „У то доба писац пореклом из 'Источне Европе' [је] морао да буде пре свега дисидент да би привукао пажњу Запада“, примећује Сребро (2004: 49). То значи да су естетски квалитети поистовећени са идеолошки пожељним, унапред пројектованим порукама; као некада у Удружење књижевника, и у ово су друштво сада могли једино морално-политички подобни, *коректни* аутори; дух ждановизма поново је заплуснуо обале српске књижевности, али је овога пута долазио у новом руху и са „либералног“ Запада.

Напоредо са процесом претварања књижевног стваралаштва у производњу, у којој су критеријуми вредности замењени рачуницама понуде и потражње, одвијала се завршна фаза „обесвећивања“ фигуре српског писца; у томе су значајну улогу, поново нимало случајно, одиграли медији, сила која ће у долазећој фази историје од књижевности преузети пропагандну улогу и гесло о објективном одражавању стварности. И Радован Вучковић, у предговору својих есеја *Проблеми, писци и дела* (1974), примећује управо то – да се Француска 7 за новинаре претворила у „обећану земљу“, у непресушни извор скандала: за разлику од књижевних дела, чланци о књижевницима који се свађају око хонорара или станова били су на тржишту увек тражена роба. Представници Удружења књижевника Србије су, чак, у спомињаним консултацијама са Нијазом Диздаревићем априла 1970, тражили политичку заштиту за писце:

Писци су изразили своје незадовољство што се њихово удружење, нарочито у штампи, пре свега примећује у вези са приватним ексцесима, што никако није права пројекција деловања писаца [...] Писци су такође изразили жељу да се активу комуниста писаца призна право да својим гласом у јавности опозове ставове који се писцима чаршијски, по кулоарима или у новинским фуснотама, мирно пришивају („Политички разговор“: 2).

Приметно је да то право и није тражено за све писце, већ само за оне међу њима који су били чланови партије.

Режим је, без сумње, злоупотребљавао писца; ослањајући се на моћ коју медији имају у формирању јавне свести, он је стратешки уништавао углед Удружења књижевника Србије и генерисао је атмосферу у којој је постојање на књижевној сцени почело да подразумева борбу за економске и друштвене повластице. Све то, међутим, не значи да се режиму може приписати одговорност за лоше међуљудске односе у Француској 7, за мане карактера и примере бешчашћа појединих писаца; режим је те околности само вешто умео да искористи.

Серија текстова Богдана Тирнанића,⁸ коју је *Књижевна реч*, под заједничким насловом „Из патологије нашег свакидашњег културног живота“, објављивала од јуна до новембра 1976, дочарава атмосферу која је у Удружењу књижевника Србије непосредно претходила полемици око *Гробнице за Бориса Давидовича*. Иако не искључујемо могућност да су неки од тих чланака, у целини или у деловима, непосредно били инспирисани полемиком и њеним протагонистима, чињеница је да је први од њих, „О љубимцима чаршије“, штампан 25. јуна 1976, тек што је *Гробница* изашла из штампе и, дакле, пре било каквих гласина о њеној аутентичности.

Тирнанић је, наиме, издвојио и описао типове писаца које је сматрао репрезентативнима за ондашњи књижевни живот у Београду: љубимце чаршије, саморекламере, Нобелове синовце и ловце на награде. Називајући књижевну сцену чаршијом, што је на трибинама и у новинским чланцима било уобичајено већ годинама уназад, он је сугерисао да њоме владају провинцијализам и примитивизам, а да гласине, интриге и подметања одлучују о успеху или неуспеху књижевних дела. Између редова Тирнанићевог фељтона назире се миље пун скандалмајстора и доушника, потказивача и провокатора, људи без стида и образа, у којем су савезништва била условна и најчешће на стакленим ногама.

Тирнанић је у први план извукао злоупотребу тада веома популарног наратива о угрожености и политичком прогону писаца: „Очито да је 'бити прогоњен' уносно занимање“, каже он, „са бројним погодностима: ви све смете а против вас нико не сме ништа, јер се, у противном случају, добро зна ко кога плаћа“ (Тирнанић 1976а: [2]). Ова црно-бела подела на корумпиране „гониче“ и на морално супериорног и уметнички генијалног „прогоњеног“ за последицу има стварање „милитантног одреда који стварно чини све оно што 'структуре' и 'њихови људи' наводно чине прогоњеном чаршијском љубимцу“; „прогоњени“ писац почиње да верује да му неко заиста „ради о глави“, а заштитничка чаршија узвраћа идолопоклоничким односом према њему. „Тако долазимо“, пише Тирнанић у јуну 1976, „до својеврсног парадокса да онај који тобоже тек што није 'смакнут', избачен на улицу или чак ухапшен, иде од једне јавне трибине до друге и држи говоранице пет дана у недељи“ (Тирнанић 1976а: [2]). Настављајући да карикира нарави савремених писаца, Тирнанић примећује да је одсуство самокритичности достигло патолошко изопачење, мегаломанију, која у Удружењу ствара непријатељску атмосферу и гротескни рат сваког против свих:

⁸ Богдан Тирнанић није био одушевљен *Часом анатомије*, али је у „афери“ експлицитно подржавао Данила Киша (TLSK: 39–40, 385–386).

Будући да је простор Клуба књижевника мали да поднесе толики број најбољих писаца на истом месту и у исто време, сваки наш књижевник животну угрожава сваког другог нашег књижевника [...] Из тог разлога је наш просечни писац најбољи извор (негативних) информација о својим колегама: они се међусобно опањкавају до те мере да је већина њих практично неподношљива, осим на пијаци Зелени Венац у рано јутро (Тирнанић 1976в: [2]).

Просечан писац, додаје Тирнанић,

трчка унаоколо и тврди како има доказе о томе да су они глупи, неписмени, да очајно пишу, да су сексуално изопачени, да су алкохоличари и олош који ради зна се за кога, продане душе, среброљупци, и да не набрајамо даље – у опису просечног српског писца други српски писац је натпросечна морална наказа коју треба затворити или ако то већ није могуће, потказати на надлежном месту (Тирнанић 1976в: [2]).

Радован Вучковић је у већ цитираном предговору нагласио да би у новонасталим околностима, у којима се судбина књижевних вредности одлучује на тржишту, кључну улогу требало да одигра тзв. дневна, текућа критика – традиционалним посредовањем између књижевног дела и читалаца и указивањем на естетске вредности. Уместо тога, међутим, и то Вучковић констатује, текућа критика се суочава са својим коначним крахом: иако критичара у новинама има на претек, они су без чвршћих етичких и естетичких ставова, без интегритета, због чега им је деловање одвраћајуће, те „шири круг читалаца (па чак ни ужи) и не прати оно што се данас збива на књижевном пољу“ (Vučković 1974: 45). Сваки писац, осим тога, „може *организовати рекламу* за себе; или, како се то обично каже, да му изађе што је могуће више приказа које ће он искористити у друге сврхе“ (Vučković 1974: 45). Из тога произилази да је критичар корумпиран, срозан до промотера и помагача појединих котерија и група на које се уситнила књижевна сцена, спреман да присталицама „противничког клана“ задаје „ударце из бусије“ (Vučković 1974: 44); теоријско испитивање књижевног дела, у таквим околностима, по Вучковићевим речима, служи само као параван за дисквалификацију писца из *других* разлога и за „пооштравање [...] практичке убојитости“ критичког текста (Vučković 1974: 42). Вучковићева примедба да писац организује објављивање приказа свог дела, које користи у рекламне сврхе, имплицира и да је за прави, *књижевнокритички* одјек свог дела писац постао незаинтересован: реклама, позитивна или негативна, свеједно, била је једини одјек који га је, у датим околностима, занимао, за који је имао осетљивости и слуха.

То је контекст у којем је, у касно лето 1976, зачала полемика око *Гробнице за Бориса Давидовича*.

„АФЕРА КИШ“

ПРЕДИСТОРИЈА

Плурализам у духовном стваралаштву у титоистичком систему био је, као што смо предочили, илузија: услед дубоке прожетости културне и политичке сфере, услед пропагандних ефеката културних садржаја, партија је љубоморно чувала свој монопол и у овој области.⁹ То је постизано комбиновањем политичких, етичких и естетичких критеријума, као и генерисањем црно-беле слике света у којој је дисквалификација другачијег мишљења била лако постизана: са „леве“ стране гледано, совјетско је идентификовано са стаљинистичким и соцреалистичким, интелектуално примитивним, док је са „десне“ стране, западноевропско било противнародно и издајничко, елитистичко; и једно и друго су, међутим, биле, што је још једном важно нагласити, *унутарпартијске* опције.

Прегледајући записнике са затворених састанака партијске организације и актива писаца комуниста у периоду од 1954. до 1974. године, Ратко Пековић је уочио следећи правац идеолошких померања:

Уместо ранијих оптужби против 'троцкиста', 'фракција', 'унутрашњих непријатеља', 'разбијача' јединства покрета, сада је посреди критика 'група', 'кланова', 'паралелних структура' у Савезу комуниста као оних који желе да буду његови 'партнери' (Пековић 2009: 97).

Стога је свако окупљање око неке идеје у култури погрдно називано „групашењем“ или, са елементима кривичног дела, „приватизовањем институција“; оно, дакле, није било само штетан, већ и кажњив облик друштвеног понашања.

Тако је, на пример, спомињану критику уређивачке политике *Књижевних новина* почетком 1968, председник Градског комитета СК Београда, Симеон Затезало, објаснио радом партије на заштити „свих стваралаца и стваралачке интелигенције од разних монопола, кланова и клановских метода“, на чије „елиминисање“ „Савез комуниста мора ићи“ (Пековић 2009: 95). Ова реторика – супротстављање интелектуалне „елите“ „клановима“ – веома је важна за разумевање потоње „афере Киш“, јер показује да њени идеолошки обрасци, па ни реторика нису били нови.

Треба, међутим, приметити и да је окупљање аутора по поетичким склоностима могло да има још једну важну политичку димензију – прелажење граница република, односно уједињавање југословенског културног простора, за које је у времену о којем говоримо, већ било касно: држава се ближила конфедералном уређењу, због чега су се републике изнутра хомогенизовале; сарадња међу републичким удружењима књижевника је ослабила, „јер су се писци повукли у своје републичке границе усмеравајући акције за афирмацијом пре свега у сферу европског или светског значења“, пише у редакцијском уводнику *Књижевних новина* 12. септембра 1970. године („Сарадња или дипломатија“: 1). Појам српске нације је, истовремено, добијао реконцептуализацију на западноевропским, грађанским основама: етнички критеријуми су се повлачили пред административно-територијалном парцелизацијом културног простора; то је значило да Србе који су стварали на територији других република више није требало сматрати српским ауторима: Радослав Ротковић је 1969.

⁹ „Притисци на културу и стваралаштво у позним шездесетим и раним седамдесетим, а у време када су на врху власти најлибералнији представници СК, показују и знатно више од прилика у Србији, да једнопартијски систем, ни изван гвоздене завесе, ни уз либерализам, није могао да прихвати демократизацију у било ком облику“ (Vučićić 2016: 182).

године Уставном суду Југославије тужио Српску књижевну задругу и Матицу српску јер су у *Српску књижевност у сто књига* уврстиле Његоша, Стјепана Митрова Љубишу, Марка Миљанова и Михаила Лалића, док се дело Владана Деснице, који се експлицитно изјашњавао и као српски и као хрватски писац, нашло једино у *Пет стољећа хрватске књижевности* Матице хрватске (Ломпар 2018).¹⁰

Вреди стога приметити да су и уметничка група Медиала, чије су теоријске основе поставили Леонид Шејка и Миро Главуртић, као и неформална група писаца афирмисаних почетком шездесетих година – у чијем су језгру били Данило Киш, Бранимир Шћепановић, Мирко Ковач, Филип Давид, Борислав Пекић и, поново, Миро Главуртић – окупиле ствараоце из Србије и Црне Горе, али и да су сви они гравитирали Београду, „средици одређених културних својстава“ (Јеремић, Љ. 1972: vii); већина набројаних уметника имала је амбивалентан однос према националној припадности, коју је у свом стваралаштву настојала да промени или да укине.

Излазак младих стваралаца на чврсто организовану и, у суштини, затворену књижевну сцену није био нимало лак. Видосав Стевановић је на споменутом округлом столу у редакцији *Књижевних новина* априла 1970, у разговору са Драганом Јеремићем, рекао да су млади писци уједињени тиме што за њих нема места, што „зависимо [...] од тога да ли ће се наше мишљење подударити с мишљењем старијих, што се врло ретко догађа“, док је Милисав Савић прокоментарисао да је сваки покушај избегавања „окриља старијих“, окупљањем, на пример, око неког листа, осуђен на неуспех: „Зна се судбина, макар до сада, таквих листова. Они се забрањују или се њихове редакције смењују“ („Нова књижевна генерација“: ii).

Како би освојили књижевну сцену, ако је могуће на јуриш, млади писци су, у таквим околностима, настојали да склопе што кориснија познанства; слали су своје рукописе „старијим колегама“, амбивалентним, културнополитичким фигурама око којих се распотирало слабије или јаче поље ауторитета и друштвене моћи. Испољивши одговарајућу меру уважавања али и понизности, млади су стицали заштитнике, под чијим се окриљем онда вршио њихов пријем у Удружење књижевника и рецепција тек објављених дела.

И само је, дакле, ступање у књижевни живот било скопчано са неком врстом компромиса: за припадност одређеним партијски профилисаним пољима моћи, партијска књижица није била неопходна.

Тако је, на пример, Данило Киш, 1960. године, још необјављену *Мансарду* послао Оскару Давичу, а 1975, као већ изграђени писац и добитник Нинове награде, рукопис *Гробнице за Бориса Давидовича* Мирославу Крлежи; оба пута је жељену препоруку за објављивање код угледних издавача добио (ИП: 31–33; Vogišić 2016). Чињеница да су Давичо и Крлежа били не само осведочени комунисти, већ и миљеници режима, од којих је први имао потребу „да у јавности буде признат као врховни повереник Партије“ због чега је „готово свакодневно доказивао своју исправност и оданост, не либећи се ни прогона својих неистомишљеника“ (Палавестра 1998: 124), док је други, у култури био што Јосип Броз у партији, „врховни ауторитет уз чију наклоност се могло постићи много, али се лако могло и настрадати уколико он то зажели“ (Милорадовић 2012: 157), није угрозила Кишов доцнији

¹⁰ Живан Милисавац, уредник едиције, сведочи зашто је Десница одбио предлог да буде један од аутора *Српске књижевности у сто књига*: „Као образложење уследила је ламентација о његовом положају у Загребу. Њега тамо, рекао је, у извесном смислу бојкотију: није му лако да нађе издавача, а блокирали су га и физички, јер није ни у каквом савету или одбору. А тек када би пристао да уђе у поменути едицију, опстанка му у Загребу не би било“ (Ломпар 2018: 252).

имиц антикомунистички настројеног интелектуалца;¹¹ овај парадокс један је од важнијих симптома духовне ситуације епохе о којој говоримо и идеолошких образаца које је она изнедрила.

Имање политичких заштитника било је, уједно, симптом стаљинистичке организације књижевног живота, замене естетских вредности представама о близини одређеног писца политичком извору моћи. Упркос чињеници да је посреди била друштвена логика којој се приклањао сваки књижевник од каријере, она је истовремено, према потреби, могла да буде окренута и против њега, као доказ компромитовања, понашања које је нечасно и недостојно уметника.

До окупљања писаца је, дакле, неизбежно долазило, али као уступак постојећој друштвенополитичкој хијерархији и духу времена, не на основу поетичких сродности, већ заједничких интереса. Такво окупљање водило је уситњавању књижевне сцене на котерије и групе, које су имале своје заштитнике и у критици (односно у медијима) и у политици. Превиђајући или прећуткујући политичку димензију ове појаве, Радован Вучковић ју је описао као аномалију која доприноси пометњи у култури и промени места које књижевности припада у јавној свести (Vučković 1974: 44).

Једну од таквих група чинили су и споменути књижевници афирмисани почетком шездесетих – Киш, Шћепановић, Ковач, Давид и Пекић; према Ковачевим накнадним сведочењима, повремено су им се придруживали и Миодраг Булатовић и Миро Главуртић (Ковач 2008). Већина их је сарађивала у студентским *Видицима*, у чијој је редакцији Киш био од 1957. до 1960. године, док је главни уредник био Милош Стамболић; помагали су једни другима око пријема у Удружење књижевника: Ковач је примљен 1963. на препоруку Бранимира Шћепановића, а Давид годину дана касније, залагањем Ковача и Киша (Поповић 1991). Крајем 1964. и почетком 1965, Ковач је у фељтону „Писци моје генерације, субјективно“, објављиваном у сарајевском *Одјеку*, групи покушао да пружи и поетичко утемељење, описујући свој однос према прози сваког од пријатеља понаособ. Према сећањима Филипа Давида, „груписање“ је озваничено 1965, када су он, Киш, Шћепановић, Пекић и Ковач, готово истовремено, објавили књиге у Просвети¹² и када их је уредник, Момчило Миланков, промотивним чланком у *Борби*, најавио као нову књижевну генерацију (Павловић 2016: 342). Из приватне преписке – у којој нема једино Шћепановићевих писама, ако их је икада и било – јасно је да се група током шездесетих састајала код Пекића, а у мемоарској прози *Писање или носталгија* (2008), Мирко Ковач додаје – суботом увече; према Витезовићу, и почетком седамдесетих још увек су били нераздвајни (Павловић 2016: 382).

Иако је могуће да у Витезовићевом избору овог атрибута, *нераздвајни*, има хотимичног пренаглашавања, као последице накнадне свести о ономе што се међу пријатељима касније догодило, чињеница је да су и у приватној преписци, као и у ондашњој критици, имена чланова ове неформалне групе заиста дуго ишла једно за другим, као слапови:

Јесу ли Булета опет неђе пребили, о који зид Ровиња Данило сад лупа главу, који језик тренутно Мирко говори, за кога потајно ради Главуртић, је ли се Бранимир Шћепановић извукао из обруча на Сутјесци, како су наши бодри, храбри интелектуалци? (Рекіћ 2002: 311)

¹¹ Илија Марић примећује да је, судећи према сатиричној песми из пишчеве заоставштине „Песник револуције на председничком броду“, Киш осудио Добрицу Ћосића због путовања са Јосипом Брозом у Африку 1961, али да му исто такво Крлежино путовање, 1962, у Судан и Египат, није сметало (Марић 2017: 199).

¹² Били су то романи *Баишта*, *пепео* Данила Киша, *Срамно лето* Бранимира Шћепановића, *Моја сестра Елида* Мирка Ковача, *Време чуда* Борислава Пекића; књига приповедака *Бунар у тамној шуми* Филипа Давида Просвета је објавила нешто раније, 1964. године.

– распитује се Пекић у писму Драгославу Михаиловићу из Лондона, августа 1971. године.

Њихова дружења су, према различитим сведочењима, била боемска: селили су се из кафане у кафану, пили и певали, филозофирали, били понекад и раскалашни, спремни да изазову скадал или тучу; неки од њих су привлачили друштво политичара (Stambolić 1995; Mandić, B. 2018)¹³, док су други флертовали са подземљем или били иза решетака (Ковач 2008; Пекић 2002). Већина их је тежила противречном имицу интелектуалаца и уличара, „светских људи“ и пустолова, „дисидента“ и бонвивана. Та тежња вероватно није била освешћена, већ је долазила као последица несклада између друштвеног порекла и амбиција: „Кад је реч о селендрама у којима смо рођени“, пише Пекић Ковачу у јуну 1972, у контексту полемике са представницима стварносне прозе, „боље би било о томе ћутати“ (Пекић 2002: 170).

Оваква њихова неконвенционалност, ремећење представе о пристojности и о узорном лику уметника у социјалистичком друштву, праћена је била оштрим, понекад и отровним вербалним иступима на рачун средине; у писму Пекићу крајем августа 1976, Павле Угринов описује један дан у животу Ковача и Киша:

После доброг пријема њихових нових књига, Киш и Ковач углавном седе у башти Клуба и разглабају, уз флашу [...] о нашој књижевној ситуацији, све док се потпуно не напију, успут начине бар два-три инцидента, и пред саму зору [...] пођу кућама, тобож да мало предахну, али чим стигну, дохватају слушалице и један другоме препричавају шта је 'синоћ' било у Клубу [...], заклињући се да у ту јазбину више неће крочити, не спуштајући притом телефоне све до увече, када их коначно одлажу, да би на време стигли у башту Клуба, 'обрачунали се и са медиокритетима' (Пекић 2002: 506).

Смисао ових дружења се, ипак, не може свести на изградњу амбивалентног имица ни на кафанске проводе: као што су једни другима отварали врата Удружења књижевника Србије, ови писци су се међусобно и повезивали са издавачима, преводиоцима, са људима из света филма и телевизије, препознајући пропагандни значај електронских медија, пред којима је књижевност већ полако узмицала, као и шансу за напредак у каријери; из Пекићеве *Кореспонденције* и Ковачеве мемоарске прозе јасно је и да су често читали а понекад и редиговали рукописе једни другима. Свесни су, такође, били и да их средина перципира као интересну групу, и да их због тога, кад год се за тим укаже потреба, осуђује: у августу 1968. Ковач пише Пекићу да ће група „чим избије какав скандал, бити, по њиховом, претворена у партију“, додајући да „ми готово и да желимо ћорку“ [курзив В. Т.] (Пекић 2002: 143).

Већ почетком седамдесетих година, међутим, пре него што се већина писаца из ове групе уметнички остварила, на књижевну сцену бучно је ступио нов нараштај, писци тзв. стварносне прозе, који су се поетички и етички формирали кроз супротстављање „претходницима“. Љубиша Јеремић, који је утемељио и промовисао њихову поетику, у подлистку *Књижевних новина*, априла 1970, представио их је као оличења искрености и поштења; како је сваки афирмативни коментар на њихов рачун подразумевао покуду на рачун „претходника“, овај комплимент је посредно значао да су они били неискрени и

¹³ Иван Стамболић је „са Кишом провео неке од најлепших ноћи. У пићу и у разговору, луди и млади“ (Stanković 2000); његов рођени брат, Милош, био је уредник студентских *Видика* када и Киш, а касније директор Нолита, издавачке куће која је стала иза *Часа анатомије*. Одговарајући на питање новинара да ли се, док је био на врхунцу моћи, председник партије и шеф државе, мешао у послове за које није био компетентан, Иван Стамболић је с поносом признао да се умешао у деделу Седмојулске награде Данилу Кишу и да се због тога чак замерио Николи Љубичићу (Stambolić 1995: 102).

Док је писао сценарио за *Сутјеску*, Бранимир Шћепановић се, са неколико чланова филмске екипе, у два наврата срео са Јосипом Брозом (на Брионима 1969. и на Тјентишту 1970), од којег је тражио и добио инструкције о „историјској истини“ Пете офанзиве, пре свега о уделу четника у бици (Mandić, B. 2018: 293).

непоштени. Колико је у свему томе морало да буде непријатности али и компромиса сугерише чињеница да је Љубиша Јеремић у то време био у редакцији *Књижевних новина* заједно са Филипом Давидом и Бранимиром Шћепановићем.

Нова полемика била је на помолу: књижевни часописи су почели да се пуне тематима и анкетама, у којима су водећи писци и критичари позивани да одреде природу нових књижевних појава. До правог сукоба, међутим, дошло је тек 1972: тада је у просторијама редакције *Дела* одржана дискусија¹⁴ која је пренета у јунском броју часописа, док је из штампе, готово истовремено, изашла антологија Љубише Јеремића *Нова српска приповетка*.

Покушавајући теоријски да заснује „прозу новог стила“, Љубиша Јеремић је тврдио да је она последица развоја и уметничког превазилажења стваралаштва претходне генерације, ограниченог конструктивизмом, експериментом и увежбавањем наученог, као и да представља „централни ток савремене српске књижевности“ („*Srpska proza danas*“: 665); он је афирмативно говорио и о размени стваралачких искустава између „старих“ и „нових“, на тај начин их као књижевне појаве обједињавајући, тежњом ка новој концептуализацији реализма у српској књижевности. Натукнуо је, међутим, и да у полемикама са претходницима „не преовладавају увек чисто књижевни разлози“ („*Srpska proza danas*“: 665), а то су потврдила и излагања позваних писаца, пре свега Видосава Стевановића и Милисав Савића: први је „поетско-медитативну струју“ назвао не-српском, помодарском и већ виђеном („*Srpska proza danas*“: 685, 694), а други је њене писце представио као умишљене месије који се постављају изнад читалаца, тобож откривајући отуђеност, празнину и мучнину овог света, док им је проза, у суштини, смешна, без праве мисаоности и симболике („*Srpska proza danas*“: 708). О атмосфери и односима између „старих“ и „нових“ можда најбоље сведочи чињеница да је Живојин Павловић у подручљивом контексту споменуо и да Мирко Ковач, који је више пута тражио и добијао новчану помоћ од Удружења (Поповић 2011), вози луксузан аутомобил, мерцедес („*Srpska proza danas*“: 709);¹⁵ почетна академска аргументација разлетела се у парампарчад.

Изгледа ипак да је све то највише погађало Данила Киша или, чак, да је против њега у првом реду и било усмерено; не би требало сметнути с ума ни да се све ово дешавало у години објављивања *Пешчаника*: о Кишу се, и пре но што је добио Нинову награду, говорило као о превазиђеном писцу и јаловом експериментатору. Пекић је, у писму Драгославу Михаиловићу, приметио да се Киш писцима стварносно прозе „веома много замерио па сада гађајући њега, одстрелују све што је у његовој близини“ (Пекић 2002: 325).

У писму Пекићу 26. јуна 1972, Киш себи даје одушка, дискусију у *Делу* и њене учеснике описујући правом бујицом грдњи:

Све је то једна грозна провинцијска лаж, сељачки блеф, националистичка пиздарија, лажи-прозе, лажне репортаже, једнодимензионално, танко, бледо, прва лопта, јанковеселиновић, милованглишић, и помало преведеног милерама одозго, као шлаг! (Пекић 2002: 120).

Позивајући се на детаље приватног разговора са Ковачем, он у стварносној прози види „оживљеног барбарогенија“ и „неонационализам“ са елементима нацистичког културног концепта (Пекић 2002: 119); од таквих осуда највероватније није могло да буде страшнијих и горих.

¹⁴ Разговор је вођен 13. априла 1972; његови учесници су, осим модератора Божа Вукадиновића, били још и Љубиша Јеремић, Марко Недић, Срба Игњатовић, Видосав Стевановић, Милисав Савић, Радомир Смиљанић и Живојин Павловић.

¹⁵ Реагујући на то, у писму Ковачу јуна 1970, Пекић каже: „Ја лично не мислим да је горе возити се у свом мерцедесу него у колима Централног комитета“ (2002: 197).

Занимљиво је, такође, да Киш ово писмо Пекићу пише како би му посредно предложио да бојкотује *Дело*, чија је редакција баш у то време припремала тематски број „Српска проза данас“:

Што се тиче твога текста у *Делу*, делуј и делај како мислиш и како видиш. Ја немам намеру да им дозволим да се поткусурују са мном. Мислим да овај договор (да ствари не дајемо) важи и за Мирка и за Фићу и за Шћепу. Уколико неко не изда (Рекіћ 2002: 119).

Ваља приметити да је Киш желео да се „новој српској прози из *Дела*“ супротставе заједно; контекст би, притом, имплицирао да они нису само група пријатеља, већ група писаца са заједничким погледима на књижевност. Пекић се, међутим, том бојкоту није придружио,¹⁶ док се Ковачу, који је некада био најзаинтересованији за судбину групе, и само удруживање тада огадило:

Киш је више узбуђен, а да ти о Шћепановићу и не говорим. Таква узбуђења су погодна за удруживање на које ја гледам, будући да сам индивидуалиста, с благим гнушањем (Рекіћ 2002: 173).

Ковач чак није желео ни страну у сукобу да изабере – што значи да је његов однос према пријатељима привремено био захладнео – већ да каже „свога мишљења и о једнима и о другима“, да се прогласи не-Србином и „испише“ из српске књижевности (Рекіћ 2002: 173). Према овом његовом писму, Кишово узбуђење је, јула 1972, делио једино Шћепановић: узмахивао је, наводно, у Клубу Јеремићевом антологијом и организовао је анкету „Нова и стара проза“, која је објављена у августовском броју *Књижевних новина*.

У не баш срећно структурираној антологији *Нова српска приповетка*, коју је сам описао као „провокативни радни модел уз чију помоћ се могу обликовати друкчије и финије класификације“ (Јеремић, Лб. 1972: xvii), Љубиша Јеремић је из групе издвојио Бранимира Шћепановића и Мирка Ковача, њихове приче уврстивши у „основно антологијско штиво“, док су се Данило Киш и Филип Давид нашли у сенци, у „три бочна, напоредна одељка књиге“ (Јеремић, Лб. 1972: xv), први зато што се превасходно остварио у роману, а други зато што пише фантастичку прозу. Нескривено фаворизујући Видосава Стевановића и Драгослава Михаиловића, Јеремић је стваралаштво Миодрага Булатовића истакао као најутицајније, а Бранимира Шћепановића као уметнички зрело и разнолико; Шћепановић је међу реткима који су у овој антологији заступљени са две приповетке, а Јеремић му је у „Уводним напоменама“ посветио и упадљиво много места, имплицитно га стављајући у позицију водећег писца генерације.

Пола године касније, Киш је за *Пешчаник* добио Нинову награду; у беседи приликом уручења, 2. марта 1973,¹⁷ сетио се свих својих пријатеља, придружујући им и Бору Ћосића, али је нагласио да су, као писци, „импозантно разноводни“ (VAR: 513). У разговору са Бором Кривокапићем, који је под насловом, „Наши путеви се разилазе: доба сумње – то је наше време“, објављен у *Идејама* 1973,¹⁸ он је ову своју тврдњу појаснио: истакао је да генерацијско разврставање писца разумевању књижевних појава не доприноси, јер наводи критичара да уједначава поетике међу којима је мало сличности и да облигатно супротставља писце онима који су на књижевној сцени од њих млађи; у конкретном случају,

¹⁶ У тематском броју *Дела* „Српска проза данас“, августа 1972. године, објављен је одломак Пекићевог романа *Како упокојити вампира*, под насловом „Смрт и преображај Адама Трпковића“.

¹⁷ Беседа је објављена у *Књижевним новинама*, под насловом „За полифонију наших гласова“, 16. марта 1973. године.

¹⁸ Овај интервју је данас познатији под краћим насловом, „Доба сумње“, па ћемо, стога, у наставку рада, на њега тако и упућивати.

то је значило да се поетичке сродности између Киша и пријатеља преувеличавају – по његовом тадашњем мишљењу, заједничка им је једино промена перспективе у тематизацији рата, која је повукла за собом „извесне стилске реперкусије“¹⁹ – док их неаргументовано супротстављање поетици стварносне прозе своди на херметичне естетике, удаљене од реалности (GTI: 44).

Пекић је, две године касније, Кишу и Ковачу предлагао да своју „полузваничну заједницу“ обнове, аргументујући то поетичким сродностима, заједничким ставовима о културној политици, али и као превентивну, заштитну меру,

ако уопште имамо намеру да преживимо тотални слом критеријума који је све виднији у успесима – бар код критике – неких књига, које већ самим постојањем све наше напоре чине смешним (Пекић 2002: 180).

Овај предлог није се односио на све некадашње чланове групе: била је 1975. и до разилажења је већ било дошло.

Киш је у тексту „За плурализам“, објављеном у оквиру споменуте Шћепановићеве анкете „Нова и стара проза“, августа 1972, критиковао књижевнотеоријске поставке Љубише Јеремића доводећи их у значајну везу са примитивно схваћеном социолошком теоријом марксизма:

Као што пут ка комунизму иде такозваним превазилажењем нижих фаза друштвеног развоја и друштвеног устројства, тако се, по тој аналогiji, уметност, а посебно књижевност, као својеврстан систем знакова, креће ка свом највишем стадијуму, ка некој врсти Обећане Земље, или земаљскога раја, ка Реализму (НР: 89).

У идеолошким обрасцима према којима „скоро целокупна наша критика“ афирмише (Киш каже „канонизује“) стварносну прозу као „књижевни комунизам“, он види обнову „старе праксе канонизације социјалистичког реализма“ насупрот естетизму и декаденцији (НР: 89).

Киш, дакле, непогрешиво примећује двојност у култури, ту трагичну аномалију која је наше интелектуалце наводила да на српску културу гледају споља, очима Истока или очима Запада, али не да је и сам део те аномалије; он се вербално заиста залаже за плурализам у уметности:

Све док се један поглед на свет и уметност буде проглашавао (свеједно да ли од критике или од администрације) канонским, дакле јединоважећим и јединосмисленим, све докле се једна култура неће домоћи своје елементарне слободе (НР: 91–92).

Истовремено, међутим, он естетичке наклоности које су другачије од његових доводи у узрочно-последичну везу са историјски већ осуђеним политичким опредељењима писаца (и критичара, читалаца), са соцреализмом, који је био стаљинизам у култури, чиме и саму могућност плурализма у књижевности практично укида, том укидању дајући и политички легитимитет.

¹⁹ Занимљиво је да је Киш, одређујући промену перспективе у тематизацији рата као особиност писаца генерације, у ствари желео да избегне дефинисање њиховог заједничког поетичког полазишта: он каже да о рату код њих не говоре учесници већ сведоци, као и да рат „постаје [...] метафора, или сиже, или кулиса“ (GTI: 44) – чега је свакако било и у прози писаца прве послератне генерације, код Бранка Ћопића, на пример – али и да нису сви они о рату ни писали. Киш им је заједничке именитеље проналазио једино „на плану социолошком, психолошком или биографском“ (VAR: 513), док је говор о књижевној генерацији одбацио као покушај ућуткивања полифоније њихових гласова.

Када је у чланку „За плурализам“ нагласио баналност критеријума према којем је дело вредније „уколико је [...] више тзв. одраз тзв. стварности“ (НР: 89), Киш јесте истакао опасност од социологизма, али је пропустио да нагласи идеолошку правоверност „књижевног комунизма“, његову *партијност*, без које правог соцреализма нема. То је надокнадио у споменутом интервјуу *Идејама*, „Доба сумње“, који је у овом погледу допуна и „разјасница“ претходног текста; данас је тај интервју најпознатији по Кишовој критици национализма; у *Часу анатомије*, писац је на њега указао као на почетак неспоразума и разлаза са многим пријатељима, односно као на корен „хајке“ из 1976, због чега га је назвао „фамозним“²⁰ (СА: 28).

Национализам је у овом интервјуу Киш оличио у анонимном јунаку, Н. Н.-у: он је „породична и друштвена нула“, нестварен и глуп човек, подлац, завидљив и страшљивац; придружујући се „једној слободнозидарској скупини“, он, без труда, „постаје човек акције, народни трибун, привид индивидуума“, чији је сав идентитет садржан у томе што „уме да пребледи на помен једне једине теме“ – представника суседног народа; „то бледило, то дрхтање [...] то је једино његово друштвено биће и то га чини значајним, постојећим“ (ГТИ: 63). У парадоксалном Кишовом ланцу поистовећивања, сваки националиста је убица – који се „не усуђује да убије, осим из потаје или анонимности гомиле“ (ГТИ: 66) – и антисемита, „слика и прилика“ Сартровог рођака Жила, идентитета заснованог на предрасудама (Sartre 1992).²¹

Најстрашнији тренутак овог интервјуа је онај у којем Киш, са позиције актуелног добитника Нинове награде, даје упутства за препознавање националисте (дакле, убице и антисемите) међу писцима:²² „Под сумњом национализма [је] сваки писац који декларативно изјављује да пише 'из народа и за народ', који свој индивидуални глас потчињава вишим, националним интересима“, интересује се за фолклор и инсистира „на фамозном *couleur locale*“ (ГТИ: 65) – у том опису темеље поетике стварносне прозе није тешко препознати. У овако радикализованом идеолошком контексту, Кишова накнадна ограда да је локална боја један од видова прикривеног национализма једино „ако је изван уметничког контекста (што ће рећи ако није у служби уметничке истине)“ (ГТИ: 65), нема значење, јер је и одређење контекста и истине као (не)уметничке претходно изгурано на терен психопатологије и злочина.²³

²⁰ Упадљива је учесталост придева „фамозан“ у Кишовим полемичким текстовима; у *Часу анатомије* користи га у различитим контекстима – фамозни су Голубовићев текст и фотокопије којима је праћен, *couleur locale* и његов интервју у *Идејама* из 1973, фамозна могу да буду и „диференцијална осећања“, хегеловски *Weltgeist*, „западни утицаји“, мисли Достојевског итд. Значење речи, дакле, флукутира између „општепознатог“ и „озлоглашеног“, и нема увек пежоративан семантички предзнак.

²¹ Рођак Жил је лик из Сартрових *Размишљања о јеврејском питању* (*Réflexions sur la Question Juive*, 1944). Илија Марић указује да је Киш игнорисао Сартрова суптилна разматрања о природи антисемитизма, изједначавајући антисемиту са националистом и дошавши „до бесмисленог поистовећивања љубави према властитом народу (= национализма или патриотизма) са мржњом према Јеврејима“ (Марић 2017: 79).

²² Илија Марић сведочи: „Сећам се његовог интервјуа у часопису *Идеје*, где је, поред осталог, говорио и о национализму. Било је то непосредно након маспока у Хрватској и смене либерала у Србији. Тема је била политички актуелна и о том интервјуу се доста причало међу студентима“ (Марић 2017: 10).

²³ Драгослав Михаиловић је, поводом овог Кишовог интервјуа, Пекићу писао: „О том тексту не мислим ништа лепо, а онај његов политички део је напросто дегутантан [...] Непосредно иде наруку политичарима, који непрестано желе да заводе ред у литератури [...] Он је нашао да расправља о неким стварима које су малтене потпуно личне у тренутку кад велики број његових колега покушавају да искључе из литературе, при чему се сваки од тих његових јавних иступа може тако протумачити као да напада управо њих“ (Рекіћ 2002: 356–359).

И у чланку „За плурализам“ и у интервјуу „Доба сумње“ било је алузија које су просто мамиле да буду одгонетнуте²⁴: у првоме од њих, Киш прозива критичаре „који су се и сами негда, у време своје духовне младости, залагали за уметнички плурализам“, док сада обављају „оно што је пре радила државна администрација, стегом и присилом“ (НР: 90); у другоме, поље алузија се шири на „писце [који су] постали измеђари власти“, па „хоће кроз књижевност, кроз белетру, да политизирају, да просвећују, што ће рећи да владају“ (ГТИ: 41); сви они су на значајан начин обележени и идеологијом национализма, мада је Киш у *Часу анатомије* тврдио да је портрет националисте из „фамозног интервјуа“ био уопштен, те да није „дотицао ниједан од националних принципа, било чијих“ (ЏА: 28).

Говор против савеза културне елите и власти, против амбивалентних, књижевно-политичких фигура које су ведриле и облачиле културним простором, или су бар имале амбицију то да чине, представљао би у титоистичкој Југославији преседан, чин незапамћене интелектуалне храбрости. Међутим, смисао Кишовог интервјуа неодвојив је како од предисторије његовог настанка, на коју смо у досадашњем делу рада настојали да укажемо, тако и од примарног контекста његове рецепције.

Након пада Александра Ранковића 1966, полемике око статуса хрватског језика 1967, али и терористичких напада у Београду и убиства амбасадора Владимира Роловића у Стокхолму 1968, и нарочито након упада усташа код Бугојна 1972, национализам је у Југославији био најусијанија политичка тема. Осим тога, она нимало није била уопштена: октобра 1972, дотадашњи председник ЦК СК Србије Марко Никезић је, у свом опроштајном говору, тврдио да је током четворогодишњег мандата српских „либерала“, главно политичко питање Централног комитета била борба против тзв. великосрпског национализма; то је, а не национализам као појава, било „питање свих питања и само срце партијске доктрине“ (Ломпар 2018: 63–64). Зато говор о национализму у то доба није ни могао да буде уопштен и неутралан: Киш је афектирао против гнусног Н. Н.-а док професор Михаило Ђурић, после монтираног процеса, робија својих девет месеци у Забели због „непријатељског деловања против нашег друштвеног и државног поретка“ и национализма (Тркуља 2013: 40), док се на Правном факултету спроводи „чистка“ пензионисањем или избацивањем професора и сарадника Института који су покушали да се супротставе погоршању уставног положаја Србије, док се Предраг Палавистра, због студије *Послератна српска књижевност*, суочавао са политичким оптужбама „за националистички приступ материји“ (Vučetić 2016: 209), јер је међу српске писце уврстио поједине ауторе из Босне и Херцеговине и Црне Горе, између осталих и Мешу Селимовића...

Из *Часа анатомије* посредно сазнајемо да су гласине које су кружиле „чаршијом“ садржале и оптужбу да је Киш „издао народ“;²⁵ што сугерише да су се у Н. Н.-у препознали једино српски националисти,²⁶ хрватски сигурно нису – најмоћнији међу њима, Мирослав Крлежа,²⁷ заложиво се да *Гробница за Бориса Давидовича* буде објављена.

²⁴ Киш је слична препознавања, у полемичким текстовима, одлучно негирао, тумечећи их као последице погрешног и примитивног начина читања, које је назвао „булатовићевском интерпретацијом текстова“ и „кафанском херменеутиком“: „То је, тај начин читања и интерпретирања, заправо логички производ оне психолошке, ирационалне, параноидне нестабилности којој се привиђају фантоми свуда и на сваком месту, оне психолошке и моралне изопачености која све своди на заједнички именоватељ, *за нас и против нас*“ (ЏА: 29, 33).

²⁵ Како би те гласине демантовао, Киш је упозорио на значај датума објављивања „фамозног интервјуа“ (ЏА: 28); нама, нажалост, није било могуће да тај датум, библиографским истраживањима, утврдимо.

²⁶ Радила се о Миодрагу Булатовићу и о Драгославу Михаиловићу.

Булатовић је већ годинама био означен као националиста: Градски одбор СК Задра му је, маја 1971, забранио књижевно вече у том граду, објашњавајући да би његово гостовање могло да се претвори у националистичку провокацију (Ломпар 2018: 47). Да је Киш заиста алудирао на Булатовића спомињући

„ПРИЧА О МАЈСТОРУ И УЧЕНИКУ“

Захлађење у односима између Шћепановића и Киша највероватније није наступило пре 1974; у писму Пекићу из марта те године, Киш каже да су се видели у Паризу, по свему судећи неочекивано, али је детаље тог сусрета оставио за разговор; било је то последњи пут да га у *Кореспонденцији* спомиње. Вреди, међутим, приметити да је његов тон пријатељски, готово фамилијаран: „О себи, Мири, рату и миру, Мирку и Шћепи (видео сам га у Паризу!), Фићи, Солжењичину и осталом – усмено“ (Рекіћ 2002: 124).

С обзиром на политичку позадину и одјеке полемике из 1976, треба истаћи да из овога произлази да Бранимир Шћепановић није био међу пријатељима које је Киш изгубио после „фамозног интервјуа“ у *Идејама* 1973; разишли су се нешто касније, и из другачијих разлога; трагови тих разлога налазе се једино у Кишовом делу.

У „Причи о Мајстору и ученику“ (1976), затим у „Постскриптуму“ *Енциклопедије мртвих* (1983), као и у интервјуу „Махнитост вољења“ („La rage d'aimer de Danilo Kiš“, 1986), Киш креира наратив о неталентованом и нечасном човеку који се преварама служи како би постао писац и помогао се славе; Киш му је исправљао рукопис романа, којим је овај

Сартровог рођака Жила сугерише и Булатовићев надимак – Жилијен – према јунаку Стендаловог романа *Црвено и црно* (Кош 1996).

По Мирку Ковачу, међутим, „Nash Jules“ био је Драгослав Михаиловић, чији је однос према Хрватима, а касније и према Црногорцима, наводно био исти као однос Сартровог Жила према Енглецима (Ковач 2008: 48). И писац *Петријиног венца* је то слутио; дочаравајући Пекићу немиле сцене из једне кафане у Бордоу до којих је, у мају 1974, због тога дошло између њега и Киша, Михаиловић каже: „Он је такозвани национализам у нашој прози доказивао преко њене локалне боје (*couleur locale*), а ја сам управо у то време објавио венац приповедака у *Књижевној речи* [...] где су та локална боја и провинцијални језик максимално искоришћени: на кога се то више односи него на мене?“ (Рекіћ 2002: 357). Киш је, међутим, у разговору са Михаиловићем, све то негирао: „Он је, каже, себи ставио у дужност и у приватни начин бављења спортом да избаци из литературе такве 'примитивце' какви су Видосав Стевановић и Милисав Савић, који 'имају власт' у нашој књижевности и представљају 'праве производе комунистичког друштва'“ (Рекіћ 2002: 357).

²⁷ Мирослав Крлежа, који је *Гробницу за Бориса Давидовића* читао у рукопису, имао је ведре примедбе на рачун књиге и препоручио ју је издавачу, Славку Голдштајну (Вогјић 2016). Међутим, када му је Киш, писмом од 30. септембра 1976, снисходљиво затражио савет шта да предузме против оних који га клеветају („кажете ми шта да чиним и шта да се чини“ (Павловић 2016: 134)), Крлежин одговор није био нежан: „Својим пером Ви дражите свет око себе, више од тога, Ви га раздражујете намерно, па што се чудите томе као Поп Јоцина Фрајла?“ (ИП: 36). Упркос томе, Киш и Матвејевић су, пошто је полемика провалила у медије, покушавали да је представе као наставак сукоба на књижевној левици, (занемарујући притом да су Крлежине тешке речи против стаљинизма у култури на Трећем конгресу књижевника Југославије 1952. изречене „у договору с врхом партије“ (Милорадовић 2012: 106)), стварајући на тај начин утисак да Крлежа у полемици заиста учествује, те да самим тим и „афера Киш“ премашује границе локалне контроверзе. Приметио је то и Влахо Богишић: Крлежа је, по његовим речима, Кишу био у подтексту, због чега хрватски писац „није морао бити на *београдској* адреси да би био у *Београду*“; сходно томе, Богишић *Час анатомије* назива завршним делом „трилогије започете Крлежиним *Обрачуном* и *Антибарбарусом*“ (2016: 145, 146).

Богишић, занимљиво је, спомиње и да се у Крлежиној рукописној оставштини налази и једно писмо Драгана М. Јеремића, у којем се он жали на проблеме које је, због полемике са Кишом, имао са станом; о истој теми, али и о Кишовом и Матвејевићевом односу према Крлежи, било је речи и у *Нарцису без лица*: Јеремић ту Крлежу узима у заштиту од оних који га на недоличан начин опонашају и следе (1981: 258, 294). Ово Јеремићево додворавање није уродило плодом, али речито говори о друштвеној и политичкој моћи коју је, до краја живота, хрватски писац имао у Београду.

О национализму Мирослава Крлеже и како је он постајао део званичне културне политике титоистичког југословенства види оп.: Мило Ломпар, *Дух самопорицања: прилог критици српске културне политике*, Београд: Catena mundi, 2017.

постигао изванредан успех; због повређене таштине, међутим, пришао је Кишовим непријатељима и издао га.

Ни у једном од ових текстова Киш не изговара Шћепановићево име;²⁸ једино је у интервјуу „Махнитост вољења“ француском новинару рекао да је „Прича о Мајстору и ученику“ „повест о раскинутом пријатељству“, односно о раскиду који га је „дубоко уздрмао“ (ГТИ: 282–283). Уместо њега, учинио је то Предраг Матвејевић, на самом почетку полемике, у чланку „У знаку овна, у сјени Нерона“, објављеном у *Оку* половином новембра 1976, али и он на заобилазан начин: најпре је, у основном делу текста, актуализовао онај део садржаја „Приче о Мајстору и ученику“ који се односи на Мајстора:

Писац који је већ књигом *Баишта, пенео* унио један нови 'дрхтај артизма' и њиме довео у питање становиту окорјелост, грубост или рустикалност големе већине наших прозних производа, има доиста руку *Мајстора*. Он је у стању да у становитој мјери, као своједобно мајстор Флобер свом ученику Мопасану, дотјера и преобрази текстове добрих и лоших ученика, посавјетује их и поучи (ТЛСК: 97).

Након тога, Матвејевић загонета: „Је ли један од 'ученика' онај исти 'корпулентни писац', о којем је ријеч у Кишеву одговору Голубовићу²⁹ (који, по причи, постаје вођа кампање против *мајстора*)? Не знам“ (ТЛСК: 97). У фусноти истог чланка, међутим, на самом његовом крају, Матвејевић пише:

Да не останем и ја недоречен (као и они, којима упућујем замјерке) у односу према широј јавности која не може лако уочити непосредну везу између горе наведених компањона: Драгољуб Голубовић је уредник у магазину *Дуга*. *Корпулентни* Бранимир Шћепановић добио је сталну сурадњу у том истом магазину [*курзив В. Т.*] (ТЛСК: 99).

Тек је, дакле, на тај начин хрватски писац постигао жељено поистовећивање – Киша са ликом Мајстора, Бен Хааса, а Шћепановића са „корпулентним писцем“, на којег је као на једног од организатора „хајке“, Киш упро у чланку „Ниска од ниских побуда“, и, истовремено, са ликом ученика Јешуе Крохала из споменуте приче.

Киш овај наратив није укључио у *Час анатомије*, али јесте између њега и „Дуплог гулаша за Бранимира Шћепановића“ успоставио низ тематско-мотивских веза, почев од мотоа есеја, у којем се са супериорне позиције великог уметника изражава презир према просечном,³⁰ до мотива који повезују протагонисте оба наратива, попут гулаша и значаја који

²⁸ Разлози за сукобе до којих је долазило након појединих Кишових прича, есеја и интервјуа налазе се у области ауторових намера: да ли је он имао намеру да ликом Главног Мештра у полемичком чланку „Антисемитизам је поглед на свет“ (1971), на пример, ошине Миру Главуртића, са којим је тада био у сукобу, или да „Причом о Мајстору и ученику“ загорча живот Бранимиру Шћепановићу? Они који су са њим били најблискији мислили су да јесте: у писму Ковачу, јула 1971, Пекић пише: „Прочитао сам Данилов чланак о Главном Мештру у *Ође*. Дакле, тиква је пукла. Штета [...] Можда, не знам, Данило није имао права да говори о Миру, али он ваљда зна колико је овај имао удела у Лончаревом чланку“ (Пекић 2002: 161).

Иако смо се на овај начин нашли на терену актуелизације садржаја књижевних дела, који разумевању њихове уметничке природе не доприноси, чињеница је да је то неопходно ради што потпунијег осветљавања књижевноисторијских околности у којима је то дело имало своју прву рецепцију, као и саме полемике, којом се у овом поглављу бавимо.

²⁹ У чланку „Ниска од ниских побуда“, свом првом одговору на оптужбе за плагијат изложене у тексту „Огрлица од туђих бисера“ новинара Драгољуба Голубовића, Киш опадачу поручује: „Корпулентан писац који вам је обећао да ћете ући у књижевност, макар на врата за служинчад, преварио вас је. Они који су вас унајмили обавили су свој део работе много успешније – усмено и анонимно. Вас су, дакле, насанкали!“ (ТЛСК: 51).

³⁰ У мотоу есеја налази се реченица Томаса Мана: „Признајем да отворено мрзим просечност, која ништа не зна о мајсторству, и отуда води лак и глуп живот“ (СА: 260).

придају бројевима. Јавно и нешто експлицитније, пак, Киш је Матвејевићу дао за право тек много касније, у „Постскриптуму“ *Енциклопедије мртвих*, 1983:

'Прича о Мајстору и ученику' била је први пут објављена у једном од летњих бројева *Књижевне речи*, године 1976. У њој је речено, далековидо мада психолошки сасвим предвидљиво, да ће ученик повести 'непоштедну и дуготрајну борбу против Мајстора, служећи се при том 'сплеткама и клеветатама којима је показао да није лишен баш сваког дара'. На тај начин, ова је приповетка временом све више губила од свог алегоријског значења и све више премештала своје тежиште на реалистички, чак документаран план (ЕМ: 167–168).³¹

Јунак „Приче о Мајстору и ученику“ је, дакле, Јешуа Крохал, „безначајно биће“ и „узалудна егзистенција“ (ЕМ: 131, 132) која има амбицију да постане писац; он поверава рукопис свог романа *Пут у Каан* Мајстору, Бен Хаасу, којем се диви; Бен Хаас наслућује да му је нови ученик интелектуално и духовно ограничен, али пристаје да од њега начини *хасидима*. Крохал, међутим, не само што не разуме Мајсторове савете, него је и неписмен. Подстакнут кајањем и сажалењем, Бен Хаас сам исправља његов рукопис:

Избацује [...] све оно што је слика самог аутора, слика његове таштине, те једине особине на којој се држи цело његово трошно биће; ослобађа рукопис свих оних ефемерности у којима се одсликава, као на површини баре, рошаво лице Јешуе Крохала, његови модри подочњаци и његово лењо тело; хитрим потезом пера избацује из рукописа зловне алузије на савремена збивања и библијске дигресије [...] Од сто двадесет страна *Пута у Каан* Бен Хаас оставља једну трећину, спојивши оне делове у којима се крије зрно митске алегорије, зрно од којег би се могао направити Привид пуноће (ЕМ: 133–134).

Протумачивши то у своју корист – „да се све ствари на овом свету збивају преваром, на тананој и неухватљивој разлици између Пуноће и Привид пуноће“ (ЕМ: 135) – Јешуа Крохал у кафани, уз гулаш и две кригле пива, преписује Мајсторове исправке, а његов примерак рукописа баца у ватру. Пошто роман постигне међународни успех, а један критичар у њему препозна траг Бен Хаасове руке, Јешуа Крохал се одриче Мајстора, називајући га шарлатаном и тровачем душа:

Доследан свом порицању, удружио се с Мајсторовим противницима и у новопокренутом часопису *Кадима* повео непоштедну и дуготрајну борбу против њега, служећи се при том 'сплеткама и клеветатама у којима је показао да није лишен баш сваког дара' (ЕМ: 102).

У доцнијем интервјуу француском радију који се на српском језику, под насловом „Махнитост вољења“, појавио тек постхумно, 2002. године, Киш је рекао да је на идеју за „Причу о Мајстору и ученику“ дошао „после извесног неспоразума [...] са једним писцем чије [је] рукописе исправљао (односно његов роман који је имао извесног успеха)“ (ГТИ: 282); тек је Марк Томпсон ставио тачку на све ове алузије: радило о *Устима пуним земље*; Киш је, како тврди његов биограф, Шћепановићу „помагао у писању“ (Tompson 2014: 436).

Није, стога, наодмет истаћи да у „Причи о Мајстору и ученику“ Јешуа Крохал није представљен само као незахвалик, који је, постигавши светску славу, заборавио колико дугује Мајстору: не, он је рукопис који му је Мајстор из корена изменио, учинивши га на тај

³¹ У самом начину на који се наслов ове приче пише до данас постоји колебање. У издању *Енциклопедије мртвих* у оквиру *Дела Данила Киша у десет књига* (Београд: Архипелаг) који је приредила Мирјана Миочиновић, наслов је изнад приче и у „Садржају“ написан исто – једино је почетно слово у њему велико; у самом тексту, међутим, именица „мајстор“ писана је као да је властита, великим словом, док је у „Постскриптуму“ такво решење усвојено и за сам наслов, због чега стоји, као што смо и цитирали, „Прича о Мајстору и ученику“ (ЕМ: 167). Ако би наслов требало да одражава смисао приче, мислимо да би варијанта наслова из „Постскриптума“ требало да буде усвојена.

начин добрим делом и својим, представио као плод сопственог талента и труда; он је крадљивац Мајсторове интелектуалне својине, плагијатор.

Ни Матвејевић, а ни Киш се, у накнадним освртима на „Причу“, нису тога дотицали: мотив за Шћепановићево учешће у полемици тражен је у зависти коју просечан писац осећа према правом уметнику. Треба, међутим, приметити, да Киш у „Пробном камену чињеница“ алудира да се у Шћепановићевом (и Булатовићевом) срцу завист зачала тек пошто су, суочивши се са уметничком дрскошћу и разбијањем клишеа у *Гробници за Бориса Давидовича* (ЋА: 68), увидели сопствену *безначајност*, са којом нису желели да се помире;³² на тај начин се и у Кишовом приватном сукобу са Шћепановићем тежиште са *Уста пуних земље* премешта на *Гробницу за Бориса Давидовича*, књигу око које се полемика повела.

„Прича о Мајстору и ученику“, и то је важно рећи, први пут је објављена у *Књижевној речи* 12. јула 1976, свега пар недеља након што је *Гробница* изашла из штампе. Било је то, дакле, *пре* но што су „чаршијом“ почеле да круже гласине о Кишу као плагијатору;³³ критика томе до сада није придавала значај.

У лето 1976, када се све ово дешава, Шћепановић је још увек уживао на ловорикама: био је актуелни добитник Октобарске награде, најзначајнијег књижевног признања у свом животу, док је превод *Уста пуних земље* на француски језик убирао неумерене похвале француске критике, која је њиховог аутора називала српским Камијем и новим Гонкуром, какве до тада ниједан писац са југословенских простора није добио (Srebro 2004).

Да ли је могуће да Шћепановић, хвалисавац и прекомерно осетљив на критику, како су га описали савременици, па и сам Киш (Павловић 2016: 382; Пекић 2002: 173), није схватио да је „Прича о Мајстору и ученику“ против њега била уперена, а да се на успех *Уста пуних*

³² „Сав тај махнити колоплет, књижевници, доушници и фарисеји, који су покушали и који покушавају да нађу смисао и оправдања (за себе) оваквом мом дрском поступку, оваквом захвату, оваквом мом разбијању клишеа, где њихов псећи њух губи своју псећу оштрину, па уместо да се нахране месом што им је стављено надохват руке, изгубивши сасвим своје (павловљевске) навике, почињу да лају и да уједају, јер је и то део њихових (успаваних) условних рефлекса“ (ЋА: 68).

³³ Сведочења о томе када су гласине о плагијату покренуте међусобно нису сагласна. Данило Киш, у једном од званичних судских докумената, и Боро Кривокапић, у „Уводу“ зборника *Треба ли спалити Киша?*, кажу да је то било током јула 1976 (TLSK: 436, 14); у другим приликама, међутим, обојица то поричу: из „Постскриптума“ *Енциклопедије мртвих* је, на пример, јасно да је објављивање „Приче о Мајстору и ученику“, у јулу 1976, гласинама претходило, док Кривокапић, већ у најави другог поглавља зборника, у којем су сабрани први полемички чланци, штампани почетком новембра, каже да је до тада било прошло „шест месеци од изласка књиге, а три месеца од прве 'лозинке'“ (TLSK: 41), што значи да гласина није било пре септембра. И Павле Угринов је у већ цитираном писму Пекићу, датираном последњим даном јула, аутора *Гробнице* представио попуно задовољног дотадашњим пријемом књиге (Пекић 2002: 506).

Мирко Ковач зачетке гласина такође смешта у септембар (2008: 19), док Мирјана Миоциновић каже да је у интервјуу „Баналност је неуништива као пластична боца“, објављеном 10. октобра, Киш дискретно коментарисао „прве гласине“ о себи као плагијатору (Миоциновић 1990: 320). Предраг Матвејевић је тврдио да је први свој полемички чланак, „Књига у знаку овна“, *Политици* нудио „већ негде средином септембра“, када се, према његовим речима, спремао Голубовићев текст за *Дугу* (TLSK: 92, 95); Боро Кривокапић каже да је опадачки текст у овој ревији требало да буде објављен још у августу (TLSK: 19), али је из Кишовог писма Крлежи, датираног 30. септембром 1976, јасно да то није било пре друге недеље септембра. Драгослав Михаиловић је оставио упечатљиво сведочанство о Кишовом првом суочавању са тим Голубовићевим текстом, у кући Борислава Михајловића Михиза, и у присуству уредника *Дуге*, Велимира Весовића и Бране Црнчевића, тврдећи да је до објављивања истог чланка у *Оку*, 4. новембра, протекло свега неколико недеља (Михаиловић 2001: 36).

У прилог претпоставци да су гласине покренуте током септембра иде и тврдња Божидара Милидраговића да су биле „темпиране крајње целисходно – у време када је један жири одлучивао о угледној награди, која је, по многима, већ била намењена баш овом писцу и овој књизи“ (TLSK: 24); реч је Андрићевој награди, чији је жири заседао крајем септембра 1976. године.

земље гледа као на незаслужен и нерегуларан, преварантски?³⁴ С обзиром на вишеструко доказивану навику Француске 7 да се бави „кафанском херменеутиком“ и да у Кишовим текстовима тражи скривене увреде на рачун „стварних људи“, као и због сличности између *фиктивног* Јешуе Корхала и *реалног* Бранимира Шћепановића, зар је могуће да и „чаршија“ то није мислила пре Матвејевићевог ударања на сва звона? Слабо вероватно.

Никола Бертолино, који у мемоарским текстовима покушава да се оправда али и искупи што није учинио више да *Гробница за Бориса Давидовича* добије Октобарску награду, открива детаље приватног разговора са Шћепановићем, који је, као и он, био члан жирија, уочи гласања. Шћепановић му је, наводно, рекао да Кишову књигу сматра „изврсно“, али да за њу неће гласати, јер није мазохиста: „Киш ме ту скоро у неком листу увредио, извргао ме руглу, без икаквог повода с моје стране. Како онда да гласам за њега?“ (Бертолино 2017: 434).

На који је од Кишових оновремених текстова Шћепановић мислио данас можемо једино да претпостављамо: осим „Приче о Мајстору и ученику“, у овом периоду објављени су још чланак „Пробни камен чињеница“ (25. септембра 1976)³⁵ и интервју „Баналност је неуништива као пластична боца“ (10. октобра 1976); Шћепановићевом опису „увредио [ме], извргао ме руглу, без икаквог повода с моје стране“ најближа је управо фабула спорне „Приче о Мајстору и ученику“. „Његов једини мотив била је његова увређеност“, закључио је Бертолино (2017: 435).

Такву могућност, међутим, ни Киш ни Матвејевић нису узимали у обзир нити су је доводили у везу са Шћепановићевим учешћем у „хајци“: у „Пробном камену чињеница“ стоји да се Шћепановић, поред Булатовића, путем „кафанске херменеутике“ заиста препознао у једном Кишовом јунаку, али не у Јешуи Крохалу, већ у А. А. Дармолатову;³⁶ у „Постскриптуму“ *Енциклопедије мртвих* пише да је „учеников“ напад на „Мајстора“ овом причом био антиципиран, јер му је карактер, како аутор потцењивачки констатује, предвидив, али не и да је њоме могао да буде испровоциран.

³⁴ Илија Марић поставља тезу да је нешто од атмосфере осликане у *Часу анатомије* „започело још у време исправљања књиге тог неименованог писца“ и да „тако постаје разумљивија антиципација потоњих догађаја, изнета на крају 'Приче о Мајстору и ученику'“ (Марић 2017: 178).

³⁵ Није наодмет напоменути да се овај текст први пут појавио у часопису који је тада уређивао Милисав Савић, и са поветом Радославу Братићу: у односу на полемику са представницима стварносне прозе пар година раније, састави сукобљених страна на књижевној сцени прилично су се променили; то, истовремено, значи да између интервјуа у *Идејама* 1973, за који је, према сведочењу Драгослава Михаиловића, Киш рекао да је био уперен против представника стварносне прозе, највише против Милисав Савића и Видосава Стевановића, и саме „афере“ ипак нема директног континуитета.

³⁶ У „Пробном камену чињеница“, објављеном у *Књижевној речи*, 25. септембра 1976, Киш на идентитет својих „непријатеља“, које назива „списатељском багром“ и „псима“ само алудира: „У једној јединој тачки ти су писци имали *све прсте* или не, имали 'муда' или немали, имали *уста пуна* слатких речи или немали, сасвим у праву: прича о Дармолатову јесте прича о њима, она је нека врста алегорије у којој су се они лако препознали“ [*курзив* – В. Т.] (ЏА: 69); радило се, дакле, о ауторима *Људи са четири прста* и *Уста пуних земље*, о Миодрагу Булатовићу и Бранимиру Шћепановићу. Борислав Пекић је, пак, одбио да учествује у полемици, између осталог, и због тога што за ове Кишове тврдње није било доказа: „Правни докази да су они стварни узрочници, без обзира на то што ја то верујем и што ја знам да многи знаци на то указују. Али правно не постоји доказ за то“ (Рекіћ 2013: 440).

УЛОГА БРАНИМИРА ШЋЕПАНОВИЋА (I)

Данас се као основни извори за упознавање са полемиком која се пред крај лета 1976. године повела око *Гробнице за Бориса Давидовича* обично узимају *Час анатомије* Данила Киша (1978) и зборник чланака *Треба ли спалити Киша?* који је приредио Боро Кривокапић (1980); у обе ове књиге је као један од вођа „хајке“ означен био Бранимир Шћепановић.

Колико су поуздани ови наши извори?

Киш је био у средишту полемике; сведоци се слажу да га је коштала нерава, можда чак и здравља, а чињеница је и да му је живот променила из корена. Његова сведочанства су, наравно, релевантна, али и крајње субјективна, може им се веровати једино условно.

Боро Кривокапић је у време полемике био један од најистакнутијих новинара у *Нину*. Кретао се у истим круговима у којима и Киш, од Клуба књижевника до „старог господна са Гвозда“ (Mandić, I. 2007: 9), са којим га је, као и Киша, повезивао Предраг Матвејевић. Аутор је неких од најбитнијих Кишових интервјуа, од контроверзног „Доба сумње“ (1973), до последњег, „Добро намештене замке“ (1989), који представљају датуме и у његовој каријери. Били су, осим тога, и политички истомишљеници, либерали и Југословени (Bešlin 2018),³⁷ што с обзиром на политички контекст и импликације полемике није без значаја.

Кривокапић је, дакле, сабрао чланке из оновремене штампе и књижевне периодике, додајући им записнике са суђења Кишу по приватној тужби новинара Драгољуба Голубовића за увреду и клевету; циљ му је, како у „Уводу“ стоји, „да тај велики, разбацани мозаик реконструише“ (TLSK: 14). Оно што није наглашено у довољној мери јесте да је посреди Кривокапићев *избор* тих чланака; и за тај је, као и за сваки избор, морао да постоји неки критеријум. Приређивач тврди да му је дужност „да презентира целокупни материјал релевантан за предмет којим се бави“, али и да то „не значи да [...] нема свој јасан став и опредељење“ (TLSK: 14). На шта је под тим мислио указује већ и сама структура зборника: у мотоу је цитат из *Часа анатомије*, у епилогу је текст Мирка Ковача „Изгон Данила Киша и друге свињарије“, док се насловом, кроз алузију на есеј *Треба ли спалити Сада?* Симон де Бовоар и на зборник *Треба ли спалити нове филозофе?*, имплицира да је прогон Данила Киша посредан доказ његовог значаја и величине. Сам семантички оквир зборника, дакле, није нимало неутралан: посреди је „практикум за читање *Часа анатомије*“ (TLSK: 15), књига њему комплементарна.

Загребачки Глобус је овај зборник објавио пре него што се прашина око полемике уопште била и слегла, већ 1980. године; захваљујући приређивачевом труду да расуту грађу сакупи и на одређени начин уреди, он је постао темељ за књижевноисторијска изучавања „афере Киш“. У предоченим ситним Кривокапићевим маневрима, наравно, нема ничег нелегитимног, али је на проучаваоцима да буду свесни да су то темељи које су за писање историје ударили победници.

У обе, дакле, ове књиге, и у *Часу анатомије* и у зборнику текстова *Треба ли спалити Киша?*, Шћепановић је означен као један од предводника „хајке“. Треба, међутим, приметити да тај податак потиче једино од аутора *Гробнице*: наговестио га је у „Пробном камену

³⁷ Занимљиво је да су и Киш и Кривокапић своје политичке назоре закључили контроверзом: Киш чланством у Српској академији наука и уметности, која је уочи грађанског рата словила за генератор српског национализма (Ковач 2008), а Кривокапић међу заговорницима црногорске државности и апологетима политике Мила Ђукановића (Bešlin 2018).

чињеница“ а до краја развио у *Часу анатомије*; ниједан други учесник у полемици таквом виђењу није допринео ниједним новим податком или примедбом. Једино је Предраг Матвејевић, чији су текстови повремено Кишовима комплементарни, у неколико својих чланака, у којима се пре свега бавио Шћепановићевом личношћу, тврдио да се ради о нечасном човеку примитивних и вулгарних схватања, чланом „клана“ који тргује књижевним наградама.

Вреди, стога, приметити да, у улози јунака овог фрагментарног, на гласинама, претпоставкама па и на подметању³⁸ заснованог наратива, Шћепановић наликује протагонистима Кишове прозе: истовремено је глуп и бистар, трагичан и комичан, дрзник и кукавица; један је од „књижевника, доушника и фарисеја“ који, кроз аналогију са Јеванђељем, покушавају да стану на пут спасењу литературе које долази кроз Киша, а одмах затим и део „писатељске багре“ која је „спрам морала и политике игнорантска“ (ЏА: 68). Мотивисан је троструко: завишћу према писцу бољем од себе, среброљубљем и славољубљем минхаузеновских размера. Ни његов однос према осталим припадницима „књижевничке *cosa nostra*“ (ЏА: 11) није постојан: најпре је у надређеном, а одмах затим и у подређеном односу и према Драгољубу Голубовићу и према свом и Кишовом преводиоцу, Жану Дескау.

Оно за шта је Киш Шћепановића у ствари сумњичио било је да је „доказни материјал“ – фотокопије одломака из *Руске уметности* Луја Реоа и *Стаљинизма* Роја Медведева, на које се током писања *Гробнице* Киш ослањао – добио од Дескаа и „доставио“ Голубовићу (ЏА: 21); избором овог глагола, *доставити*, Киш је истовремено имплицирао да је Шћепановић обавио потказивачки, доушнички посао, односно да је радио за полицију.

Постоје, међутим, и извори о полемици млађег датума: ради се претежно о сећањима појединих њених учесника и сведока – Николе Милошевића, Драгослава Михаиловића, Николе Бертолина, Предрага Палавестре, Мирка Ковача. Ни у њиховим виђењима догађаја нема потпуне сагласности – највише њих је веровало да је све закувао Миодраг Булатовић, мада је било и оних који су сматрали да је посредни био Ерих Кош. Оно што им је, међутим, свима било заједничко, због чега се и јесмо определили само за сведочења људи који су, и после свега, остали у кругу Кишових пријатеља, јесте да посредно изражавају неслагање са његовом интерпретацијом догађаја.³⁹

Главну Матвејевићеву тврдњу – да је „корпулентан писац“ који је Голубовићу обећао да ће „ући у књижевност на врата за служинчад“ (ТЛСК: 51) био Шћепановић – демантовао је Никола Милошевић: као непосредни учесник полемике али и сведок самих њених

³⁸ У споменутом чланку „У знаку овна, у сјени Нерона“, на пример, Матвејевић пише да не може „посвједочити да ли је управо он [тј. Шћепановић – прим. В. Т.] донио из штампарије још непродаване примјерке Јеремићеве награђене књиге, да ли ју је он предлагао или најгорљивије заговарао“ (ТЛСК: 99), али га то не спречава да све то у овом чланку и на овај начин инсинуира. Шћепановић, осим тога, у жирију за доделу Октобарске награде није седео сам, већ поред шесторо других писаца и интелектуалаца, међу којима је било имена знатно утицајнијих од његовог (били су то Јара Рибникар, Ерих Кош, Велимир Лукић, Љубиша Јеремић, Чедомир Мирковић, Никола Бертолино); у жирију Удружених издавача је, са друге стране, поред Драгана Јеремића, између осталих, био и Данило Киш.

³⁹ Недореченост Кишова не само у *Часу анатомије*, већ и у потоњим интервјуима у којима је говорио о природи и узроцима полемике мотивисала је његове апологете да о сценарију „хајке“ и даље живо нагађају; нека од тих нагађања показују не само неразумевање, па и елементарну непућеност у друштвенополитички контекст полемике, већ и потпуну небригу за аргументованост излагања. Тако, на пример, Марк Томпсон, у вишеструко награђиваној биографији *Извод из књиге рођених (Birth Certificate: The Story of Danilo Kis, 2013)* препричава верзију догађаја која наводно „циркулише већ деценијама“: да је Јосип Броз „одобрио кампању“ против Киша када му је на *Гробницу за Бориса Давидовича* пажњу скренуо Леонид Брежњев, током посете у новембру 1976; за то, истина, нема доказа, пише Томпсон, „али то не значи да се такав материјал неће открити [...] датуми се поклапају“ (2014: 450).

почетака, он је у „Завршном запису за полемику о Кишу“, који је оставио „истине и правде ради“, рекао да је „закулисни редитељ ове представе“, који је „убедио Голубовића да ће свакако ући у историју српске критике ако објави поменути чланак⁴⁰“, био Миодраг Булатовић, којег је и описао док на промоцији *Гробнице* у Дому омладине седи у првом реду, „видно блед“ (Милошевић 1996: 254, 253). Милошевић је, осим тога, рекао и да у тренутку у којем он овај свој текст пише, 1996, „у животу [...] више нема ни оног ко је оклеветан а ни оних који су га оклеветали“ (1996: 254); посредно, дакле, он је Шћепановића, који је још дуго био међу живима, из „хајке“ искључио.

Драгослав Михаиловић је у публицистичкој књизи *Црвено и плаво* (2001) изложио реконструкцију догађаја до које су, како каже, дошли он и Пекић: покретач гласина је, „можда и нехотице“ (2001: 39), био преводилац Жан Деска, који је споменуте фотокопије одломака из Реоа и Медведева показао Миодрагу Булатовићу; овај је, пак, „зао дух српске књижевности, који у њој није сплеткарио само против онога за кога није никад чуо“ (Михаиловић 2001: 39–40), онда пронашао „новинара склоног интригама и прљавштинама“ (Михаиловић 2001: 40), Голубовића. И Мирко Ковач је у мемоарској прози *Писање или носталгија* Булатовића назвао „злодухом афере“ и „прибављачем грађе за ломачу“ (2008: 97).

Ни у једном од ових сећања, дакле, Бранимира Шћепановића нема међу организаторима „хајке“.

Шћепановићев удео у полемици није накнадно испитиван; чак и овај несклад између извора старијег и новијег датума није истраживачима привукао пажњу: све је остало на оптужбама које су против њега изнели Матвејевић и Киш.

У „Дуплом гулашу за Бранимира Шћепановића“, Данило Киш се на свог некадашњег пријатеља обрушио из све снаге, свирепо: засувши текст детаљима из његовог приватног живота, интерпретираних у гротескном кључу, од нивоа образовања и начина одевања до сексуалних склоности и коцкарске страсти, Киш је настојао да Шћепановића огади сваком ко га познаје. Желео је, осим тога, да и његовом делу укине изгледе на будућност: охрабривао је глумце да, ако до екранизације „Смрти господина Голуже“ дође,⁴¹ понуђене улоге одбију (СА: 307), а књижевне критичаре који би се, после свега, усудили да ову новелу тумаче, унапред је сврстао међу нечасне и поражене, „јермићевце“ (СА: 343–344).

Генерација проучавалаца која је у књижевност улазила док је полемика око *Гробнице за Бориса Давидовича* трајала и за коју је, према речима Михајла Пантића, Данило Киш био „један од писаца од формативног значаја“ (Павловић 2016: 333), изабрала је да Кишу у овоме, као и у свему осталом, верује слепо, и то не оном Кишу до половине седамдесетих, писцу *Баите*, *пепела* и *Пеичаника*, који са Шћепановићем сарађује и дружи се, уважава га и ослања се на њега, већ ономе из *Часа анатомије*, који истом човеку уништава каријеру или га, како најутуцајни познаваоци кажу, у *самоодбрани* убија (Делић 1995: 265).

⁴⁰ Никола Милошевић алудира на „Огрлицу од туђих бисера“ Драгољуба Голубовића.

⁴¹ Живко Николић, који је, на основу Шћепановићевог сценарија, ипак режирао сада већ култни филм *Смрт господина Голуже*, сведочи да је на фестивалу у Пули 1982, пуне четири године након полемике и *Часа анатомије*, филму измакла Златна арена, јер је „полемика покварила утисак“ (Nikolić 2009).

Да је Миодраг Булатовић закувао и режирао „хајку“ ни за Киша није била тајна; он о томе убедљиво пише у првом поглављу *Часа анатомије*, „О једној (књижевној) афери, субјективно“, у којем га назива коаутором „Огрлице од туђих бисера“ и шефом пропаганде својих „непријатеља“:

Булатовић је са државних телефона, из надлештава, из Клуба, из књижара, приватних салона и *saloon*, из издавачких предузећа и новинских и часописних редакција панично обавештавао Загреб, Љубљану, Титоград, Сарајево, саопштавајући најновије вести – строго пов. што се извора тиче – *Дуга* обуставила штампање! Експерти се изјашњавају (ЏА: 20–21).

У последњем свом осврту на догађај, у интерјуу „Добро намештене замке“, међутим, у којем се дотиче политичке позадине „афере“ и цитира делове мемоара Драгослава Марковића, *Живот и политика* (1987), не наводећи име њиховог аутора, у којима је *Гробница за Бориса Давидовича* означена као антисоцијалистичка и, с опрезом, као ционистичка књига, Киш имплицира да је иза свега увек видео некадашњег министра културе и дипломату, академика Ериха Коша: „Ко је стајао иза свега тога, тек сад можемо видети, мада сам ја, наравно, од самог почетка знао одакле дува Кошава“ (ГТИ: 270).

Заиста, интервју „Баналност је неуништива као пластична боца“, објављен у *Студенту* 10. октобра 1976, препун је алузија којима се Ерих Кош истовремено прозива и омаловажава, али и уопштава до феномена који, у српској култури, стоји на путу напретка:

Такав писац [...] своју литературу брани идеологијом и скрива се иза ње, кадећи и аминуюћи, нападајући сваку младост, сваку новину, свако тражење, јер он је открио једном заувек поредак ствари и њихово савршенство, нашао је свој стил једног лажног и опасног 'хуманизма' и он у име тог свог 'хуманизма' уништава све око себе, загађује својим баналностима, својом спознајом стварности (која је од пре неких педесет година) [...] Та врста писца стоји заправо на путу сваког прогреса [...] Стил времена јесте обавеза о коју се не смеш оглушити јер ће те за живота појести мемла и паучина и ту ти (Ериче, Ериче!) неће помоћи никаква Академија, никакве почасте, ту ти неће помоћи твоја идеолошка исправност (мој Ериче!) (ТЛСК: 72–74).

У *Часу анатомије*, међутим, Ерих Кош је представљен као „шћепановићевска књижевна марионета“ и „Јеремићев адвокат“ који, гласајући за Андрићеву награду из своје „приморске хацијенде“ поштом, оцрњује Киша као преписивача Битора, Бабеља и Борхеса (ЏА: 24);⁴² на претпостављене размере његовог учешћа Киш притом само алудира: „Вест о

⁴² Према речима Ериха Коша, спорно писмо, датирано 20. септембром 1976, било је приватног карактера, упућено Вери Стојић, управници Андрићеве задужбине, која га је, пак, „онако спетљана каква је била у старијим годинама непромишљено и неовлаштено предала жирију као официјелни документ“ (Кош 1996: 133). Иако је жалио због преоштро формулисаних примедби изнетих на рачун Кишове прозе, Кош од свог мишљења није одступио; описао га је и као реакцију на агресивно „лобирање“ Предрага Матвејевића, члана истог жирија: „Иритирало ме је што је [...] гласним фанфарама најавио књигу, унапред је не само јавно кандидујући за награду, већ што је то чинио тако самовољно и наметљиво, аподиктички, потцењујући мишљења других, агитујући и вршећи притисак и као да се то само по себи разуме и као да је свако даље одлучивање и жирирање сувишно“ (Кош 1996: 136). Кош је, осим тога, негирао да је, било у писму, било у приватним контактима са Драганом Јеремићем, о Кишу говорио као о плагијатору.

Занимљиво је да је 1978, пошто је објављен роман *У потрази за Месијом*, Предраг Матвејевић оптужио Коша за инфомбиривство, као и да је, у исто време када је Драгољуб Голубовић за увреду и клевету тужио

томе да сам своју књигу преписао прошла је брзином кошаве целим пределом којим кошава дува“ (ЋА: 18).

Предраг Матвејевић у контексту „афере Киш“ Ериха Коша није споменуо ни једном, чак ни када је у чланку „У знаку овна, у сјени Нерона“, износио детаље гласања за Андрићеву награду иза затворених врата, на којем је Кошово писмо, а не Јеремићеви „морални разлози“⁴³ одиграло пресудну улогу.

Велимир Висковић је у свом тексту „Кишев обрачун са свима“, објављеном у *Питањима* 1978, приметио да *Час анатомије* долази са закашњењем, као „мучно развлачење старих трачева“:

Полемика је прилично нагло утихнула, оптужбе нападача су одједном постале мање оштре, готово доброћудне, чак су наликовале исприкама. Као да се прешутно признао пораз. Нападаци су жељели да се све што прије заборави (TLSK: 307).

Узме ли се све то у обзир, намеће се питање због чега је Кишу *Час анатомије* у ствари био потребан; у чему је био његов смисао ако не да оклеветани писац узврати онима који су стајали иза „хајке“ или да се одбрани од њихових нових насртаја?⁴⁴

„Ова књига значи нешто друго“, приметио је и Висковић, „[Киш] властито, приватно искуство поопћује, стога ће ова књига бити занимљива и кад се полемика заборави“ (TLSK: 307); увидео је, дакле, хрватски књижевни критичар, да ће *Час анатомије* бити од великог поетичког значаја. Упркос томе, међутим, он није схватао зашто су „*Coup de grace* за Драгана Јеремића“ и „Дупли гулаш за Бранимира Шћепановића“ морали да буду написани:

Мислим да су то лошији дијелови књиге. Киш ту пати помало од 'недостатка стила'. Противнике које је тако темељито изрезубао на својем анатомском столу не треба још и мљети. Књига би била много ефектнија и много ефикаснија да није тог додатка. Овако читатељ готово осјећа сућут према нападнутима [...] Упркос духовитим доумцима, ти изводи су повремено и досадни, превише је ту ситничарења (TLSK: 312–313).

Чак је и Марк Томпсон остао помало затечен, те у једном тренутку као да аутора *Часа анатомије* покушава да оправда, објашњавајући да је био „сувише осетљив на ниподаштавања, превише лако узнемирен неправдом и имао је превише несигуран статус у властитој култури да се због свега не би потресао“ [*курзив В. Т.*] (Tompson 2014: 452).

Према сведочењу Божидара Шујице, Киш је савет да напише такву књигу добио од Оскара Давича, у једном кафанском разговору, и то пре но што је полемика уопште била и дошла до новина: „Ти мораш да напишеш књижевну полемичку књигу“, наводно му је Давичо том приликом рекао,

на мегдану мисли и снова, твој критички дух мора да буде интелектуално супериоран. Чланци су прапорци, а књига је звоно. Пази, ти не улазиш у обрачун само с догматизмом, тимофејевштином [...] већ и са злом нарастајућег национализма који испред себе гура некакав тобоже позитиван национализам као принцип (Павловић 2016: 365).

Киша, Ерих Кош, пред истим судијом, тужио Оскара Давича због клевета у чланцима „Алегрето из Аустралије“ и „Аустралијски неоалегрето“, објављених у *Борби* током пролећа 1978 (TLSK; Кош 1996).

⁴³ Матвејевић тврди да је Драган Јеремић на састанак жирија дошао „с тешком инсинуацијом да постоје морални разлози [...] да се Кишова књига дисквалифицира из трке за награду“ (TLSK: 98).

⁴⁴ Мирјана Миоциновић је тврдила да је *Час анатомије* био изнуђен тиме што је Киш био цензурисан писац: „Та је књига била једини начин и једини простор који су му стајали на располагању да одбрани себе и своје дело“ (Миоциновић 1990: 320).

Давичо је, дакле, у виду имао ширу слику: *Час анатомије* се уклапа у онај културнополитички ток на чији смо правац – од Предлога за размишљање 1967, растурања редакције *Књижевних новина* 1968.⁴⁵ и друштвенополитичког контекста Кишовог „фамозног интервјуа“ из 1973 – већ указали, а чији је смисао био у борби Савеза комуниста против тзв. великосрпског национализма. То је правац у којем је и сам Давичо имао запажену улогу: „Био је гонич кад год би његова партија покренула какву идеолошку хајку“, сведочи њему наклоњени Мирко Ковач, и „увијек тамо гдје је власт“ (Ковач 2008: 121, 125);⁴⁶ одређену улогу су у том току имали и Драган М. Јеремић и Бранимир Шћепановић, међу онима који су Давичу стајали насупрот. Протагонисти, дакле, овог деценијског културнополитичког сукоба, његове главне теме, чак и реторика, у Кишовој су се полемичкој књизи још једном, и на одлучујући начин, укрстили.

Најважнији полемички маневар у том циљу управо и јесте била одлука да се посебна поглавља не посвете „злодуху афере“, Миодрагу Булатовићу, ни њеном „инспиратору“, Ериху Кошу, већ Драгану Јеремићу и Бранимиру Шћепановићу: они можда и нису били Кишови највећи „непријатељи“, али су у *Часу анатомије* постали главни. Важно је, стога, приметити да они ту нису само људи, сведени на своје биографске личности, већ оличења одређених појава на књижевној сцени, које је, како се тада још увек говорило, требало ликвидирати.⁴⁷ Зато су у овим поглављима морали да се нађу по један књижевни критичар и један писац, уз то председник и потпредседник Удружења књижевника Србије, где се власт и књижевни живот, наизглед, непосредно додирују. Важна је околност и да је дотадашњи развој полемике показао да Јеремић и Шћепановић нису имали праву политичку залеђину⁴⁸,

⁴⁵ Упркос кадровским променама, *Књижевне новине* у суштини нису мењале уређивачку политику: Зоран Глушчевић, који је на месту главног уредника заменио Танасија Младеновића октобра 1968. је, само десет месеци касније, осуђен на затворску казну због реаговања на упад трупа Варшавског пакта у Чехословачку (која му је, истина, касније укинута), док га је Давичо на седници комисије Председништва СКЈ за културу описивао као овејаног четника и љотићевца (Vučićić 2016: 187). Глушчевићев наследник у *Књижевним новинама*, од априла 1970, био је Драган М. Јеремић.

⁴⁶ И у „афери Киш“ је Давичова улога била значајна, мада не и транспарентна: у Кривокапићевом зборнику се нашао само одломак једног његовог интервјуа, „До несанице и иза ње“, објављеног у *Оку* половином фебруара 1977, у којем он и није бранио *Гробницу за Бориса Давидовича* ни њеног писца, већ је похвално говорио о Матвејевићевом нападу на Драгана Јеремића. Давичова подршка Кишу била је друге врсте: осим што га је, према Шујицином сведочењу, саветовао, сачувано је и његово приватно писмо из септембра 1978, у којем му нуди помоћ вештог адвоката: „Ако немаш адвоката, могао бих ти препоручити једног бившег полицајца, човека с везама, спретног и не претерано алавог [...] Спреман сам да дотрчим кад ти затреба у Београд и на суду дам изјаву која би ти могла бити од користи“ (ИП: 42–43). Мирко Ковач у мемоарима тврди да је Киш за *Час анатомије* Награду Жељезаре Сисак добио управо од Давича, којег је чак упамтио и као „председника жирија“ (Ковач 2008: 122); сам је том приликом добио исту награду, у области прозе, тако да би требало да је био одлично упућени сведок; и Вук Крњевић је у преписци са Пекићем рекао исто (Рекіћ 2002: 522). На списку чланова жирија, међутим, Давичовог имена нема: према Саопћењу жирија Жељезаре Сисак, жири за есејистику и критику, који је награђујући *Час анатомије*, желео да подржи „такву концепцију књижевно-полемичке праксе, која адекватно изражава идејни, естетски и морални смисао стваралаштва у увјетима наше самоуправне социјалистичке праксе [...] радио је у саставу: Иван Селачић, др Фуад Мухић, Брана Милошевић, Паница Матијевић и др Миљенко Бољевић“ (ТЛСК: 418, 417).

Сетити се ваља и да је Давичо Крлежи „остао вјеран и преко гроба у правом идолатријскоме заносу“ (Mandić, I. 2007: 171).

⁴⁷ „Реч 'ликвидација' је у СССР-у упадљиво често коришћена у службеним документима у односу на културу [...] Злослутни израз 'ликвидирање' брзо се одомаћио и међу југословенским комунистима [...] Тиме је једноставни болшевички концепт односа према култури био у најбитнијем преузет и примењен у Југославији“ (Милорадовић 2012: 138–139).

⁴⁸ Након Матвејевићевог чланка у којем је регуларност доделе Октобарске награде Драгану Јеремићу била доведена у питање, Шћепановић је, са осталим члановима жирија, међу којима су били и Ерих Кош, Љубиша Јеремић и Никола Бертолино, одговарао пред Одбором за образовање и културу Скупштине Београда у јануару 1977, али и пред судом јавности, у медијима (ТЛСК; Пековић 2009); „Сличну бламажу не знам да је итко доживио!“, ликово је Предраг Матвејевић (ТЛСК: 136). Душко Радовић, међутим, који ни о једном од чланова овог жирија није имао похвално мишљење, сматрао је да су та дешавања ипак „сумњива“: „Ако се

као и да су били искомпромитовани: Матвејевић их у чланку „Државни шампион на 400km“, у априлу 1977. године, пореди са лешом „који свима заудара а нитко не зна како да га најлакше уклони“ (TLSK: 139).

Душко Радовић је, у својој колумни у *Дуги*, фебруара 1977, оставио једно од најпотпунијих сведочанстава о тој, Јеремићевој и Шћепановићевој „палости“:

Професор млаке филозофије, уредник млаког листа, председник млаке организације, Драган Јеремић постао је покровитељ и добротвор друштвеног планктона, који слепо животи на идиличним температурама млаке воде [...] Јеремић је борац против борби, полемичар против полемика, активиста против сваке праве активности [...] доајен активне равнодушности, замене правих интереса и циљева литературе и културе малим приредбама, ситним доколичарским нагваждањима. Председник је оног отужног просека наше литературе, оног недостојног компромиса, који је јавности представио писање као занимање оних који не воле да раде а немају од чега да живе. Губећи *писце*, Јеремић је придобијао *чланове*, а чланови су, у одсуству писаца, бирали онога ко је највише личио на њиховог председника [...] Зашто би Бранимир Шћепановић цепидлачио, кад он и нема другу свест о литератури и култури, кад је већи део његове биографије и славе нерегуларан? (Radović 1977: 37).

Из свега произлази да Драган Јеремић и Бранимир Шћепановић нису били само лаке, већ и дозвољене мете: заједно са њима, уништаване су биле и све негативне појаве из заједничке прошлости чланова Удружења књижевника Србије, које су у њима, захваљујући овом Кишовом полемичком наративу, биле оличене; деценије корупције, бирократизма, синекура, сарадње са режимом чија је суштина била стаљинистичка – све је то сада, чини се, било разарано и остављано за собом, у прошлости.

Тај сукоб *старог*, поистовећеног са стаљинизмом и национализмом, који угрожавају „независност интегритета социјалистичке Југославије“, и *новог*, поистовећеног са европским и модерним, речито је представио један од најватренијих бранилаца Данила Киша, Милорад Вучелић, у тексту „*Charshija*, судови, слобода“, објављеном у *Књижевној речи*, 10. новембра 1978:

С једне стране су они који су за даље осмишљавање и проширивање истинске повесне могућности овог друштва, они који су борбом за принцип самоуправности и социјалистичке односе слободарски окренути будућности, а на другој страни су сви они носиоци и корифеји (пред)грађанске свести и повесно поражених начина мишљења. Они ће морати отићи тамо где им је и место – на сметлиште историје (TLSK: 290).

сетимо како је један писац добио Октобарску награду као лек, јер је био болестан, а други као какву-такву утеху, јер се у то време разводио, могло би се посумњати у намере оних који би овај жири хтели да прогласе за најнепоштенији од свих до сада. Јер то није тачно. Било је и непоштенијих“ (Radović 1977: 37).

Драган Јеремић је, у истом периоду, прошао ипак најгоре: осим што му је пресела Октобарска награда, остао је без више позиција пре истека мандата (у *Књижевним новинама* и у Савезу књижевника Југославије), док је из жирија Удружених издавача и књижара, према Бертолиновом сећању, практично био избачен. И начин објављивања *Часа анатомије*, у Нолиту, у којем је главни уредник био Кишов стари пријатељ, Милош Стамболић, а у којем је Јеремић, као члан Програмског савета, био заобиђен, такође сведочи да је професор друштвени статус имао још само номинално, али не и суштински.

Напоредо са „афером Киш“, против Драгана Јеремића је у медијима вођена још једна кампања, којој је као повод послужило објављивање „Триптихона“ Танасија Младеновића у *Књижевним новинама* (1. априла 1977). О жестини те кампање можда најбоље сведочи чињеница да је Жика Миновић у *Политици*, децембра исте године, о њему писао као о миљенику четничке емиграције (Пековић 2009). Ову *хајку* је, према Ериху Кошу, покренуо секретар Агитпропа Влада Јовичић, Давичов кум, доцнији саветник Ивана Стамболића (Кош 1996: 88), што такође није без значаја; завршена је променом уредника *Књижевних новина*, у марту 1978: на место уредника дошао је Милош Бандић, који је током гласања за Октобарску награду 1975. године, у складу са сугестијама Оскара Давича, *Уста пуна земље* назвао „прозом за пансионаткиње“ (Бертолино 2017: 431).

Из тога производи да *Час анатомије* није ни требало да настави старе нити да покрене нове полемике, већ да их све оконча, уједињујући истомишљенике у презиру према ономе што би Драган Јеремић и Бранимир Шћепановић у српској култури требало сада да представљају, али и у осећању заједничке победе, моралне супериорности оних који су им се супротставили, као и у свести о реконсолидованој већини, не само на књижевној сцени, већ и у јавности: „Деловање клана [...] наишло [је] на осуду у јавности (књижевној и политичкој)“, пише Предраг Матвејевић, „Доста нам је свима јеремејевштине! Ово је обрачун с њом, не само с њим“ (TLSK: 279, 144).

На „другој страни“ је, после *Часа анатомије*, завладао мук, мотивисан страхом „да их моћни Кишови заштитници, истомишљеници могу прибити на срамни стуб, као што су Драгана М. Јеремејћа наумили да прибију“, пише тада у свом дневнику Михаило Лалић (Поповић 2011: 498).

УЛОГА БРАНИМИРА ШЋЕПАНОВИЋА (II)

Када се сада све сабере, јасно је да оптужбе са којима се током полемике суочавао Бранимир Шћепановић нису биле ни блаже ни знатно другачије од оних са којима се суочавао Киш: представљен је био као фалсификатор, као писац који ни од чега не преза како би се домогао славе, не само као прост и лош, већ и као психички „померен“ човек. Једино је његово понашање у тим околностима било много другачије од Кишовог: док се аутор *Гробнице за Бориса Давидовича* бранио из све снаге и свим расположивим средствима, мобилишући чак и познанике „да прекину све везе с његовим противницима“ (Tompson 2014: 449),⁴⁹ којима је посветио и своје најобимније дело, Шћепановић је пустио да „непријатељи“ чине са њим шта хоће; Матвејевићево сведочење да му је претио да ће га „убити уз помоћ Алена Делона⁵⁰ или лично“ (TLSK: 139–140), ако је тачно, не говори о његовој борбености, већ о бесу и немоћи.

„Димне завесе Данила Киша“, једини текст којим се Шћепановић одредио и према Кишу и према полемици, објављен је у *Нину*, 1. октобра 1978; с обзиром на то да је писан као реакција на *Час анатомије*, књигу објављену три-четири месеца пре тога, дошао је са приличним закашњењем. По свему судећи, то није било случајно: *Нин* је у наредним октобарским бројевима објавио два текста Миодрага Булатовића, интервју са Жаном Дескаом, као и писмо Драгана Јеремејћа генералном директору Нолита Драгољубу Гаварићу, којим он, у знак протеста због објављивања *Часа анатомије*, повлачи свој рукопис

⁴⁹ У Пекићевим дневничком запису из децембра 1982. године стоји да је Данило Киш од њега и Ковача експлицитно тражио да се оштрије укључе у полемику: „Напасти директно Булатовића и Шћепановића као главне, потајне носиоце кампање и узрочнике читавог тог случаја“, биле су, према њему, Кишове речи. Ковач је после тога заиста написао текст „Изгон Данила Киша и друге свињарије“, за који је Киш доцније, у јеку свађе са Ковачем, „рекао да то треба да буде не част њему, Данилу, него част Мирку Ковачу што је урадио“, док је Пекићев одговор био „крајње резолутан и одбијајући“, након чега је дошло до делимичног захлађења њиховог односа (Пекић 2013: 440).

Данило Киш је дугогодишње пријатељство са Милошем Стамболићем раскинуо када је Нолит, чији је Стамболић био главни уредник, објавио студију *Нарцис без лица* Драгана М. Јеремејћа (Пекић 2013: 437).

⁵⁰ Према сведочењу Николе Бертолина, Шћепановић се, пар година раније, хвалио својим познанством са Аленом Делоном, што је тумечено као разметање или, према Кишу, као „минхаузенуска тлапња“ (Бертолино 2017: 432). Током 1977. године, у *Дуги* је излазио фељтон, одломци мемоара шефа корзиканске мафије, Франсоа Марконатија, који су предочавали дубоку умешаност Алена Делона у мафијашки миље, као и у убиство каскадера Стевице Марковића – у томе је смисао Матвејевићеве алузije.

Естетике у Срба, за који је ово издавачко предузеће већ било добило значајна финансијска средства из републичког буџета (TSLK: 395). Из текстова Шћепановића и Булатовића да се наслутити да су размишљали о тужби против Киша, односно Матвејевића; у међувремену су од тога одустали: тужбе за увреду и клевету је, непосредно пре тога, поднео једино новинар Драгољуб Голубовић. Реагујући на кампању у *Нину*, Киш 26. октобра враћа Нинову награду – диплому и новчани износ – тражећи да буде избрисан са листе њених добитника (TSLK: 396).

У „Димним завесама“ нема мржње према Данилу Кишу, али има дубоке увређености: Шћепановић у том тексту и не брани себе, већ своје књижевно дело. Одбацујући тврдње да је на било који начин уплетен у „аферу“ – „Ја у томе нисам учествовао нити ме је његово [тј. Кишово – прим. В. Т.] преписивање икад занимало“ (TSLK: 244) – он самога себе види као прогоњеног писца: „Напади на мене, послужили су му [тј. Кишу – прим. В. Т.] да скрене разговор са оне работе у којој су га други ухватили“ (TSLK: 244–245). Међутим, у Кишове мотиве за такав поступак, он се није удубљивао:

Све оне који су му се било чиме замерили [...], Д. Киш ће, из освете, мржње, зависти или каквих других нечасних побуда, прогласити за свиње, примитивце, клановце, незналице, сплеткароше, дилетанте и мафијаше (TSLK: 241).

Негативној критици „Смрти господина Голуже“, која га је очигледно највише погађала, Шћепановић је покушао да одузме заснованост дискредитовањем Кишових полемичких метода: подсетио је на неколико ситуација, које су јавности већ биле добро познате, а у којима се Киш нашао у улози фалсификатора туђег потписа (у случају увредљиве разгледнице упућене Жану Дескау),⁵¹ сплеткароша и превртљивца (у случају лажне вести да ће Раде Шербечија пригодно читати делове *Часа анатомије*). „Добро знам да је увек био склон да своје мишљење мења према прилици и потреби“, додаје Шћепановић, „о томе такође имам довољно доказа. О мени и овој причи некад је такође друкчије мислио“ (TSLK: 242).⁵² Стога је он Кишову критичку методу назвао фалсификаторском, а „Дупли гулаш“ „критичарским непоштењем беспримерним у српској књижевности“ (TSLK: 242):

Треба само замислити како би прошли Кафка или Маркес када би на њиховим делима применили Кишову логицистичку, ситнореалистичку, образашку анализу коју је применио на сцене фантастике у мојој причи (TSLK: 242).

Да би показао њихову неодрживост, применио их је и сам, на неколико примера из *Баите, пепела*.

Вреди, такође, приметити да је Шћепановић овај текст писао из супериорне позиције: позивајући се на број антологија⁵³ у које је „Смрт господина Голуже“ уврштена, међу приче

⁵¹ Након судског поступка вођеног по приватној тужби Драгољуба Голубовића, све оптужбе против Киша биле су одбачене.

⁵² И Перо Зубац је тврдио да је Киш некада похвално писао о „Смрти господина Голуже“ (TSLK: 415); увидом у Кишову персоналну библиографију, као и у Библиографију чланака Југословенског библиографског института, нисмо пронашли доказе за то. Међутим, чињеница јесте да је Киш о Шћепановићевом књижевном делу некада другачије говорио, о чему сведочи и беседа коју је одржао приликом доделе Нинове награде 1973. године, коју смо у овом раду већ цитирали.

⁵³ Занимљиво је да је поистовећивања квантитета и квалитета у Шћепановићевим биографским белешкама било једно од упоришта Матвејевићевог и Кишовог сатиричног наратива о њему; томе су посвећена чак три чланка – први од њих објављен је анонимно, у *Језу* 26. новембра 1972, док је друга два – у *Књижевној речи* 25. децембра 1976. и 10. априла 1977 – потписао Матвејевић; свима им је предмет – биографска белешка уз дужу варијанту „Смрти господина Голуже“, штампана у *Нину* 14. новембра 1976. Исмевајући круте формулације и рекламну природу ове белешке – која подацима о броју превода и појава појединих његових прича у међународним антологијама хоће да задиви – они Шћепановића представљају као њеног аутора и из

„великих писаца европске и светске књижевности“ (TSLK: 243), Шћепановић Кишу упућује и један изазов – да ће му, напише ли у наредних десет година причу која ће доживети сличан успех и бити притом „заиста његова“ (TSLK: 243) – показати како он држи часове анатомије. Ове Шћепановићеве речи могу се читати као алузија на „Причу о Мајстору и ученику“, у којој Бен Хаас покушава да објасни Јешуи Крохалу „на примерима једноставним и поучним, како се једна мисао, сенка једне мисли или једна слика могу довести – магијом речи и чаролијом недореченог – до милости уобличења“ (EM: 135), с тим што су, овога пута, улоге прототипова, Киша и Шћепановића, биле обрнуте: из Шћепановићеве перспективе, Киш је тај који се понашао као увређени ученик.

„Димне завесе“ су потврдиле да сукоб између Шћепановића и Киша није у основи био ни политички,⁵⁴ ни поетички, већ личан; он се јесте одвијао на пољу књижевности, али не око уметничких вредности, већ око примата једног или другог писца: док полемички наратив Кишов и Матвејевићев имплицира да је Шћепановића мучила завист према Кишу због уметничких врлина које су му самом биле недостижне, Шћепановић је, као и нешто касније Јеремић, у *Нарцису без лица* (1981: 65, 297), имплицирао да је Кишу сметао његов међународни успех;⁵⁵ Киш је порицао вредност Шћепановићевом делу у целини, док је Шћепановић сматрао да је *Башта, пенео* Кишов најбољи роман.

У *Кореспонденцији*, у којој се о њему некада говорило само у ведрим тоновима, Шћепановић је убрзо постао негативни јунак, али безопасан, карикатуралан;⁵⁶ верујемо да се

тога извлаче закључке о њему као провинцијалцу и човеку примитивних погледа на уметност; сугеришу да је његов међународни успех „надуван“, а да му је славољубље пробило границу здравог разума. Пар месеци касније, током судске парнице, Киш је забављао окупљене на Шћепановићев рачун: „Неколико пута јуче судницом се разлегао смех, као на пример, када је адвокат Цветић поставио питање [...] зашто име Шћепановићево пише са *tch* на крају, на шта је Киш одговорио да то чини зато што је Шћепановић 'светски писац'“ (TSLK: 485). Из „Димних завеса“ је јасно да се на такве примедбе Шћепановић није обазирао.

⁵⁴ Основни разлози полемике поведене око *Гробнице за Бориса Давидовича* јесу били политичке природе, али такви нису били разлози сукоба између Шћепановића и Киша. Шћепановић, у ствари, никада и није био близак Давичовој зони утицаја, којој је Киш од почетка своје каријере гравитирао. На то не упућује само Шћепановићево понашање у Удружењу књижевника у време Предлога за размишљање и „решетања“ редакције *Књижевних новина*, већ и његова каријера у филмској уметности: као омиљени писац и сарадник великог редитеља Војислава Кокана Ракоњца, Шћепановић је, на основу својих приповедака, написао сценарије за филмове *Пре истине* (1968) и за *Зазидане* (1969), који данас спадају не само у најважније остварења „црног таласа“, већ и српске кинематографије уопште. Како је свега годину дана касније дошло до тога да Шћепановић пише сценарио за *Сутјеску* и креира филмски лик Јосипа Броза, представља контроверзу која излази из тематских оквира овог рада.

⁵⁵ Ово Шћепановићево и Јеремићево мишљење интимно је делио и Борислав Пекић; у његовом дневничком запису из фебруара 1984. године стоји: „Данило који тврди да има тако развијену свест о пријатељству и лојалности да је готово све своје пријатеље одбацио, јер тако висока мерила нису се могла досећи, морао би их се и сам држати [...] Његов бес на Шћепановића био би мањи, иако у сваком случају оправдан, да овај није показао изванредан успех на француском тржишту које Данило сматра својим личним резерватом. Нема ништа тужније од атрофирања старих пријатељстава, нарочито ако их убијају рачуни и таштина“ (Пекић 2014: 209).

Миљивоје Павловић наводи податак да се Киш није радовао ни успеху *Хазарског речника* Милорада Павића: „Павића је сматрао хвалисавцем без покрића; кад је *Хазарски речник* постигао светски успех код читалаца и критике, пријатељима се жалио како је од њега позајмљена идеја о 'изгубљеном народу'“ (Павловић 2016: 75).

⁵⁶ Занимљиво је да у *Кореспонденцији* готово да и нема трагова „незапамћеног полемичког догађаја у историји наших култура“ (TSLK: 15); Киш се, у ствари, у време „афере“, из ове преписке повукао: ту је само једна његова дописница из тог периода, настала пошто је Пекићу послао *Час анатомије*, и новогодишња честитка, с краја 1981. године. У последњем писму Кишу, новембра 1982, Пекић покушава да изглади неспоразум са Кишом, до којег је дошло пошто му је на увид послао одломке преписке које је желео да укључи у своја сабрана дела, што је Киш схватио као понуду за цензорски посао (Пекић 2002: 128–129).

У зборнику *Треба ли спалити Киша?* налази се одломак из Пекићевог интервјуа „Форма се налази писањем“, објављеног почетком 1979, у којем је он похвалио уметничке домете *Гробнице за Бориса Давидовича*, али је истовремено изразио и презир према полемичкој атмосфери: „Ја бих те разговоре о

први траг тог преокрета налази у већ цитираном Пекићевом писму из 1975, у којем он Кишу и Ковачу предлаже да обнове рад групе,

ако уопште имамо намеру да преживимо тотални слом критеријума које све виднији у успесима – бар код критике – неких књига, које већ самим постојањем све наше напоре чине смешним (Пекић 2002: 180).

Шћепановић је отада у преписци својих некадашњих пријатеља био предмет поруге и презира: радовали су се због могућности његовог пораза,⁵⁷ и упућивали на њега скраћеницама – Шћ., Шп. и Шћеп-Јер (Пекић 2002: 182), кажњавајући га, за једног писца, најстрашнијом казном – безименошћу.

Багателисањем, најпре, и подсмехом, а онда и деперсонализовањем и анонимизацијом, зацртан је био правац Шћепановићевог ишчезавања из заједничке историје: описујући, у мемоарској прози *Писање или носталгија*, књижевни живот у Београду током шездесетих година прошлог века, посебно се осврћући на чланове групе и на њихове међусобне односе, Мирко Ковач је опширно писао и о некада омиљеном а касније омраженом Миодрагу Булатовићу, али Бранимира Шћепановића није споменуо ниједном, као да никада није ни постојао.

документарности и документу, поготову са некомпетентним партнерима, сматрао бесмисленим да помоћу њих није морала бити браћена једна сјајна књига [...] Сваки други аспект проблема сматрам – непрофесионалним“ (TLSK: 416). Пекић се, другачије, није укључивао у полемику.

И Мирко Ковач је, по свему судећи, то избегавао: чланак „Изгон Данила Киша и друге свињарије“ објављен је тек почетком децембра 1978. године; градски комитети Савеза комуниста и Београда и Загреба изјаснили су се у Кишову корист месец дана пре тога (TLSK: 289).

⁵⁷ Ковач у једном писму примећује: Шћепановић се „силно ангажује да добије Андрићеву награду. Да му *Час анатомије* не помрси рачуне?“ (Пекић 2002: 182).

Подсмех на Шћепановићев рачун био је нека врста лозинке и у Пекићевој доцнијој преписци са Предрагом Палавестром, током осамдесетих.

ЈАВНО ПОГУБЉЕЊЕ

НОВЕ ПОЕТИЧКЕ ТЕНДЕНЦИЈЕ

До великих поетичких промена у српској приповедној прози током шездесетих и седамдесетих година прошлог века долазило је под утицајем европске књижевности; наши писци су се угледали на авангардне и модерне ствараоце чије су приповедне иновације и експерименти увелико већ били афирмисани, од Кафке, Џојса и Бабеља до Бекета, Роб-Гријеа и Битора. У контексту послератне српске прозе, која је претежно била посвећена непосредној тематизацији животних искустава, овакве промене значиле су естетизацију, осавремењивање и хватање корака са светом.

Природа друштвеноисторијског контекста у којем је до назначених промена долазило, међутим, ову констатацију непредвидиво усложњава: како је посреди био период спољнополитичког отварања југословенске државе према Западу и успона либералног крила партије ка врху власти, то угледање српских писаца на књижевна дела које је истакнути марксистички филозоф Ђерђ Лукач оценио као декадентна и суштински антихуманистичка (1959: 28, 32) несумњиво има и политичку димензију.

Да су водећи српски писци и критичари били тога потпуно свесни говоре њихове оновремене изјаве; у њима је, најчешће имплицитно, долазило до политичке инструментализације књижевнотеоријских појмова, реализма и натурализма са једне а естетизма и артизма са друге стране.

Света Лукић је, на пример, тврдио да је „у нашим савременим књижевним делима“, која је поетички одредио као „поетско-фантастична“, „наша епоха на периферији“ (Lukić 1968: 44–45), док је према Предрагу Протићу, циљ артизма код Шћепановића и Киша био да „литерарну стварност лиши свега стварносног“ (Protić 1970: 595); како су таква поетичка опредељења посредно одређена као друштвено неодговорна, Протић им, као позитиван пример, супротставља „артистички реализам“ Мирослава Јосића-Вишњића и Видосава Стевановића. Током разговора о проблемима новије српске књижевности, вођеног априла 1972. године у редакцији *Дела*, Видосав Стевановић је изјавио да би тзв. поетско-медитативна проза могла

да буде писана у Стокхолму, у Токију, било где на кугли земаљској, чак и на Огњеној Земљи. Не би се ништа изменило у њеном односу према свету, ни у њеном поступку, јер она виси у празном простору („Srpska proza danas“: 685).

Стевановић, дакле, артистички оријентисану прозу није критиковао због испразности самог приповедног експеримента нити због њених стилских карактеристика, већ због временске и просторне дислокације мотива, односно због одбијања да се тематски веже за оно што је локално и национално обележено. Ова Стевановићева изјава је у кругу Кишових пријатеља изазвала праву буру и дочекана је као увреда (Pekić 2002); разлог за то била је њена политичка импликација. Како је Предраг Палавестра то, десетак година касније, дефинисао, „'проза новог стила' или 'проза промене' није била спремна да ступи у отворен критички дијалог са животом“, због чега је била врста „друштвене анестезије и идеолошке стерилизације времепространства модерне књижевности“, што значи да „примењивала је кетман“ (Палавестра 1983: 27). И за Данила Киша и Бранимира Шћепановића, била је то, по Палавестрином мишљењу, само развојна фаза:

Један део писаца, који данас иду у ред најзначајнијих твораца савременог српског романа – као што су Миодраг Булатовић, Александар Тишма, Мирко Ковач, Данило Киш, Бранимир Шћепановић и Радомир Смиљанић – прошао је у своме развоју кроз искушења неутралне темпоралности и дао сјајне примере нове прозе (Палавестра 1983: 31).

Са истим оптужбама су се, истина, у потпуно другачијем друштвенополитичким околностима, двадесетак година раније, суочавали и узорни српских писаца ове поетичке оријентације, представници француског новог романа (Alberes 1967; Goldman 1967). Конституишући естетске вредности на нов начин – испитивањем могућности приповедног поступка – артистички оријентисани приповедачи су се, на разне начине, дистанцирали од наслеђа српске културе и националног књижевног канона; као што су формални експеримент и херметизам, посредством њихових дела, постали пожељне одлике прозног уметничког облика, тако је неутемељеност у домаћој књижевној традицији постала његова идеолошка суштина. То је била најрадикалнија промена коју су поетичке иновације у прози шездесетих година проузроковале.

Мирко Ковач и Бранимир Шћепановић имали су, у овом погледу, ипак нешто другачији положај: иако су се њихове приповедне поетике такође профилисале на позадини европских књижевних узора, оне су се, натуралистичким детаљем и бруталношћу визије, задржавале у етнички дефинисаном и препознатљивом културном простору. Љубиша Јеремић је, на пример, уочио да у Шћепановићевој приповедној прози „општији тематски наговештаји проистичу из чврсто заснованог причања о одређеној средини и одређеним људима“ (Jeremić, Lj. 1978: 35–36), док је Предраг Палавестра истог писца назвао приповедачем „од расе и изразитог нерва, који је потекао из традиције епске нарације“ („Критички реализам“: 515); критика је, стога, Шћепановића привилеговала у односу на остале представнике поетско-фантастичке струје, видећи у њему, као и у Мирку Ковачу, спону са поетиком стварносне прозе.

На основу тога, може се закључити да је приступ овом поетичком проблему, који је имао далекосежне последице у српској култури, био искључиво тематски: ту, у ствари, и није било речи о ономе што су критичари или писци *знали*, већ у шта су *веровали*.

Данило Киш је, на пример, у послератној српској књижевности видео доминацију „натуралне школе“, засноване на „теорији натурализма, реализма и соцреализма“, чији је основни поетички захтев, према његовом мишљењу, био „сликати живот провинције, писати 'за ползу народа“ (НР: 88). Представљајући ову поетичку варијанту као културно инфериорну у односу на европску опцију, Киш је сугерисао и да је она у српску књижевност имплементирана присилно:

Оно што је пре радила државна администрација, стегом и присилом, сада то обавља наша славна критика, најчешће у именима оних људи који су се и сами негда, у време своје духовне младости, залагали за уметнички плурализам (НР: 90).

У завршници овог ланца закључивања, он је циљеве српске књижевне критике назвао књижевним комунизмом (НР: 89), вршећи на тај начин и њихову експлицитну политичку дисквалификацију.

Наведени примери показују да је, пресликавањем политичке амбиваленције која је обележила партијски живот, на књижевност и књижевнотеоријска питања, дошло до дефинисања две супротстављене поетичке опције у књижевности истог периода: са једне стране био је естетизам, критикован као друштвено неодговоран и испразан, квијетистички, а са друге реализам, којем су приписивани примитивизам и стаљинистичка идеолошка суштина; присталице реализма имплицитно су се самоодређивале као чувари вредности и

поретка, док су се заговорници естетизма самопромовисали као њихова проевропска алтернатива.

И док су на политичком нивоу расправе међусобно били супротстављани, исти појмови су на њеном поетичком плану неизбежно коидирали и прожимали се: Радомир Смиљанић је, на пример, говорио о „синтези пројекције реалности у фикцију и обратно“ („Srpska proza danas“: 701), Љубиша Јеремић о споју реалних и митских токова, Божо Вукадиновић и Срба Игњатовић о фантастичном, односно фантастичком реализму („Srpska proza danas“), док је Данило Киш, према сопственим речима, у *Гробници за Бориса Давидовича* тражио „фантастички начин да се пише реалистичким маниром“ (GTI: 170).

Ове противречности имплицирају да је у српској књижевности разматраног периода, услед продора утицаја авангардне и модерне европске прозе, појам реализма испао из свог семантичког лежишта, почињући да се мења и проширује.

Сама та појава, међутим, није била локалног карактера, већ једна од најважнијих одлика саме епохе: у покушају дефинисања поетичких тежњи у књижевности шездесетих и седамдесетих година прошлог века, термин „реализам“ коришћен је у пренесеном значењу, „на нивоу интуитивно-осјећајне представе“, као „појам врећа, појам *без граница*“ (Вјежбицки 2003: 44, 36), захваљујући чему је и могао да буде повезиван са атрибутима „фантастични“, „магијски“, „гротескни“ и сл.. За описивање нових књижевних појава, класичан термилошки апарат није био довољан; према мишљењу Јана Вјежбицког, радило се о „битном несналажењу“ пред књижевним збивањима, односно о томе да је књижевна критика беспомоћно батргала „дотрајалим терминима, преносећи их на сасвим нове појаве, тражећи спаса у неким историјским аналогијама“ (Вјежбицки 2003: 44). У примарном кругу рецепције, то је могло да доведе до одређених неспоразума па и да омета увиђање праве природе књижевних појава.

За књижевну критику, то је морало да представља несвакидашњи проблем: како вредновати књижевно дело које се не може сместити у херменеутички круг националне књижевне историје, према којим критеријумима?

Љубиша Јеремић је проблем покушао да премости обликовањем наратива о континуираном развоју одређених поетичких тенденција у српској послератној књижевности, амортизујући на тај начин идеолошки радикализам прозе новог стила. Иако је приметио да у њеним остварењима чиниоци реалистичког приповедног поступка, попут композиције, фабуле и заплета, постају „неком врстом идеологије изнутра оптерећени модели тумачења људске судбине“ (Jeremić, Lj. 1978: 12), због чега их аутори ове поетичке оријентације разарају, он се није дотакао теме политичких импликација таквог поступка, већ им је проналазио место у канону националне књижевности:

Од Булатовића, преко приповедача као што су Миланков и Шћепановић, до романсијерског круга из 1965, Киша, Пекића и Ковача, код најдаровитијих прозаиста као да се уочава напор да асимилију Андрићево ненадмашно искуство, којем сада ваља додати и обновљен утицај прозе старијих писаца, Црњанског пре осталих (Jeremić, Lj. 1978: 28).

Љубиша Јеремић је, осим тога, дефинисао и поетичку основу која је омогућила да се дела писаца који су се на културној сцени непосредно сукобљавали тумаче као плодови сродних стваралачких опредељења: крајем шездесетих година, писци *претходног* нараштаја, у који је он, између осталих, уврстио Шћепановића, Киша и Ковача, мењају стваралачки поступак „баш у правцу приповедних искустава најмлађих“, али се дешава и обратно, да се млади ствараоци, попут Видосава Стевановића и Милисава Савића, инспиришу делима претходника (Jeremić, Lj. 1978: 25–26). Напомињући да „овај континуитет није једноставан“

и да „морамо и у овом раздобљу рачунати на неспоразуме“ (1978: 28), Јеремић је темељну сродност међу писцима различитих опредељења пронашао у начину формирања уметничких вредности, који се из области односа књижевности и стварности у делима ових аутора пресељава наводно у област „односа приповедача према уметничком поступку“ (Jeremić, Lj. 1978: 26).

Оријентишући се искључиво према естетским критеријумима и анализирајући приповедне поступке, Љубиша Јеремић је, још у првом кругу рецепције, написао интерпретацију Кишовог *Пешчаника* која је и до данас остала међу најбољима.

У покушају, међутим, да естетско одбрани од ванкњижевног и политичког, Љубиша Јеремић је превидео да је природа књижевне чињенице у овој прелазној епохи на суштински начин била измењена те да се естетско и политичко у остварењима прозе новог стила у ствари не могу раздвојити. Како је политички садржај у књижевности подразумева испољавање ставова биографског аутора и активирање оних значења која у јавном дискурсу већ постоје, јасно је и да се промена до које је дошло у односу између књижевности и стварности ипак не може до краја осветлити разматрањем промене статуса који је у стваралачком процесу сада припадао приповедним поступцима.

Обраћајући се, почетком 1965. године, у оквиру фељтона „Писци моје генерације, субјективно“, Бранимиру Шћепановићу и описујући његову и своју „поетику суровости“, Мирко Ковач је изјавио:

Ја уопште не верујем у реализам који си и ти одбацио ако је само стварност повод за стварање једног дела. Писац се само обраћа стварности да би је преобразио. То си ти учинио у роману *Срамно лето* где реализам постаје уједињење света зато што је дошао путем твоје имагинативне моћи одабирања. Реализам – одликавање је сасвим мртав (Ковач 1965: 10).

Сличног мишљења био је и Данило Киш: у контексту сукоба са „делашима“ 1973. године, он је схватање реализма као пресликавања и подражавања стварности интелектуално али и социјално дисквалификовао, везујући га за наставу „у средњој школи у провинцији“ (ГТИ: 35). Уочљива је, ипак, међу овим писцима разлика у самом начину на који се потребно преображавања стварности врши: док је из Ковачевог текста јасно да улогу посредника у Шћепановићевој прози има сам аутор – чија „имагинативна моћ одабирања“ резултира „реализмом“ као „уједињењем света“ (Ковач 1965: 10) – код Киша је та улога експлицитно припала књижевној форми: захваљујући њеном деловању, стварност се проширује, продубљује и „открива пред нама као што се под микроскопом открива састав елемената и, истовремено, као звездано небо и галаксије кроз лећу телескопа“ (ГТИ: 24).

Из тога проиходи да се и Шћепановић и Киш налазе „на трагу старе визионарске традиције у књижевности и уметности“ која аутора ставља у „ревалаторски однос према свету“, како је Јан Вјежбицки одредио поетичку доминанту на прелазу из модернизма у постмодернизам (2003: 46): у њиховој прози се границе између сна и јаве, природног и натприродног наглашавају да би што ефектније биле прекорачене, што ствара утисак да су аутори у спознајно повлашћеним позицијама те да слободно залазе у тајне историје (Киш) и постојања (Шћепановић).

Такво поетичко полазиште јачало је потребу аутора за приповедањем које би требало да буде што уверљивије; Шћепановић ју је задовољавао тако што је посезао за барокним језиком алегорије, у којој детаљ постаје „кључ за царство скривеног знања“ (Benjamin 1989: 145), а Киш у ослањању на документ као форму сведочења о прошлости; док се први аутор, поједностављено речено, одлучио за пут духа и контемплације, други је изабрао пут разума и

интелекта. Оба решења су, међутим, пореклом из француске књижевности – из егзистенцијалистичке прозе, односно из француског новог романа.

Судећи према Кишовим аутопоетичким исказима, књижевна форма је за њега била својеврсни спознајни инструмент док он сам, као аутор, стоји у њеном другом плану, заузимајући идеолошки и психолошки неутралан положај, ограничавајући своју улогу на бележење онога што „инструмент“ открива; тежећи „литератури чињеница“ као идеалу књижевности из које је „измишљање“ протерано – један од Кишових интервјуа из 1973. године је и насловљен са „Не усуђујем се да измишљам“ – он стварност посредује анализом и комбиновањем докумената (записника и фотографија, белешки, писма, мемоара итд.) у којима би она требало да је забележена објективно, без идеолошких преиначења.

Међутим, у Кишовој приповедној прози документи имају статус посредника истине о догађајима без обзира на то да ли су стварни или измишљени; то значи да је позивање на изворе и њихово навођење у *Пешчанику*, на пример, или у *Енциклопедији мртвих*, доказ аутентичности садржаја чак и уколико су сами ти извори апокрифни. Ова дволичност документа је у рецепцији Кишових дела била узрок многих неспоразума: његово присуство у приповедном тексту, са једне стране, имплицира постојање поетичке парадигме у којој се књижевност животу приближава толико да њен садржај може или чак треба да буде *проверљив*; сама пак провера података, што је огроман посао, доводи до открића да се у Кишовој „литератури чињеница“ „не поштују ни историјски датуми ни етнографске чињенице“, како каже Драган Јеремић (1981: 173), што ствара парадоксалан утисак да проза која је писана ерудитним стилем можда и није намењена ерудитном читању.

Манипулисање документом било је Кишов начин да задовољи споменуту потребу за уверљивошћу. Према Натали Сарот, публика се, у другој половини 20. века, више не поуздава у пишчеву имагинацију – дело маште је одбачено – и „да би поверовала у оно што јој се прича“, потребно јој је „да буде сигурна да јој не подваљују“; у таквим околностима, по речима саме Саротове, важност добија документ, „тачан, датиран, проверен, аутентичан“, као „истинита појединост“ која аутору омогућава да се измишљање креће у оквирима вероватног, далеко померајући границе стварног (Sarot 2013: 41–42). Документ и код Киша, на сличан начин, без обзира на то да ли је аутентичан или није, приповедој прози обезбеђује *изглед аутентичности*, због чега се од читаоца очекује да му верује а не да га проверава; свако другачије читање било би погрешно тј., косило би се са природом уметничког текста.

Приметно је такође да се појам аутентичности у Кишовим аутопоетичким исказима налази у семантичком суседству придева „изузетно“, „необично“ и „бизарно“: писац у стварности открива појаве које „у толикој мери изгледају необичне да их ниједна стваралачка машта не би могла да смисли“, па му и „не преостаје ништа друго до да та бизарна факта стварности преузме“ (GTI: 126). Уплетен у поетички покушај да се на „фантастички начин [...] пише реалистичким маниром“ (GTI: 170), документ код Киша сугерише чудно у нејемфатичнијем његовом облику – у облику позитивизма (Creel 2002).

Појам „литературе чињеница“ се на тај начин ослобађа терета објективне истинитости и фигуру непристрасног приређивача текста преображава у фигуру његовог аутора, слободног да документе модификује, уопштава, укршта или измишља. Што је у контексту наше теме најважније, позивање на документ само наизглед подразумева нарацију „трећег лица“:

Наративни субјект који гарантује истинитост сведочанства по природи ствари јесте 'прво лице' које се непосредно обраћа читаоцу, неко ко *из* прозног текста говори некоме *изван* текста (Миливојевић 2001: 126).

Вратимо ли се сада цитираном есеју Мирка Ковача, увидећемо да у овом погледу, са његове тадашње тачке гледишта, ни Бранимир Шћепановић није поступао суштински другачије од Киша: уверљивост књижевног дела резултат је испољавања ауторског става – „основно је не бити равнодушан“, каже Ковач и, алудирајући на Сартра, додаје да „писати у сваком случају значи ангажовати се“; књижевно дело, стога, „мора пре свега да садржи протест [...] да би [читаоци] прихватили снагу и истину тог реализма“ (Kovač 1965: 10). Из тога произлази да би став аутора требало да буде априорно критички⁵⁸ – „може се извести један став да је писање само облик супротстављања“, тврди Ковач – али и упадљив, имплицирајући да су то квалитети захваљујући којима ће их читалац прихватити као израз „снаге и истинитости реализма“, односно *аутентичности* и *истинитости* исприповеданог. Ковач је као узор таквог приповедања још једном истакао Шћепановићев роман *Срамно лето* (Kovač 1965: 10).

Указујући на проблематичност самог концепта истине у књижевности, Цветан Тодоров је приметио да разлози који нас наводе да поједине ауторе фикције прогласимо истинитијима од других немају никакве везе са реалном истинитошћу њихових прича, о којој не можемо да судимо јер нам недостаје стварносни предложак са којим бисмо могли да их упоредимо; оно што као читаоци запажамо, „то је вероватност а не истина; утисак истине, ефекат реалног а не реално и истина по себи“; на пољу комуникације, способност да се изазове ефекат истине доноси одобравање саговорника/читалаца и више се цени од саме истине, „чији су ефекти неизвесни“ (Todorov 2000: 33, 34).

У поетичком контексту који разматрамо, ова врста разборитости је и дошла до изражаја: у Кишовом приповедању, онако како га је видео он сам, и у Шћепановићевом, како га је представио Ковач, истина је изједначена са илузијом истине, док се на читаоца делује психолошки, снагом утиска, упечатљивошћу; аутор *Пешичаника* се ослањао притом на документ из породичне архиве, а аутор *Срамног лета* на ауторитарност алегоријског апстраховања.

Из тога произлази да је тзв. уметничка истина, јер то је оно о чему и Киш и Ковач говоре, у овој прози поистовећена са софистичком вештином елоквенције која се, у амбицији да мења свест читалаца, издаје за откривање истине. Књижевно стваралаштво се, наравно, увек заснивало на предвиђању начина на који ће читаоци реаговати на одређене стилске ефекте или на обрте у радњи, као и на манипулацији тим претпоставкама. Али, у поетичком контексту о којем говоримо, радило се о нечему радикално другачијем: о књижевном прерушавању, о мистификацији, чији је основ био у такође старим и утицајним размишљањима – да стварност и историја немају преимућство над фикцијом; Цветан Тодоров је, рецимо, у већ цитираном тексту навео пример Стендала, који је роман сматрао супериорнијим и од историјских књига и од филозофије, разлоге за то проналазећи у његовом уравнотеженом третману фактографске грађе и апстрактне расправе, као и Аристотела, који је поезију сматрао племенитијом и филозофскијом од историје (Todorov 2000: 34–35).

⁵⁸ Коенатришући конкуренцију на Филмском фестивалу у Пули 1971. године, који су обележили филмови *WR: мистерија организма* Душана Макавејева и *Улога моје породице у сејетској револуцији* Бате Ченгића, Слободан Новаковић је, на трагу ставова жирија, којим је председавао Бошко Петровић, коментарисао да је уметност која је априорно критичка према свему у суштини кабаретска, а да су провокација и тенденциозност облици естрадног односа и према уметности и према стварности. Описао је, затим, и „јунске естраде“ које је препознао на филму: били су то „акробате, илузионисти, гутачи ватре, клизачи по леду и жонглери, праћени дресираним животињама“, несхватљиве психологије; „сви они само приказују своју вештину“, закључио је Новаковић (1971: 9).

Иако мистификације и обмане у књижевном стваралаштву, наравно, немају негативне семантичке предзнаке, оне су у нашој култури, због политичких импликација и медијског одјека уметничких садржаја, представљале нов извор проблема. Теоријски гледано, књижевне мистификације захтевају такав начин читања у којем се утемељеност и истинитост изнетих тврђења неће доводити у питање; уколико је књижевна обмана успела, свако тврђење може да добије статус уметничке истине. Како је пак књижевна сцена код нас била уситњена на „котерије“, „кланове“ и „групе“, међу књижевним мистификацијама је, у зависности од идеолошког полазишта, могло да буде добрих и лоших, пожељних и непожељних. То значи да су и неслагања о томе шта је стварно могла да буду драматична.

Реализам – одсликавање био је, дакле, мртав, али се на његовом месту и под његовим именом нашло приповедање чије се значење такође обликовало кроз однос према стварности, али као нека врста њене егзистенцијалне или политичке демистификације. Одрас света са којом се суочавао у књижевном делу читаоцу више није био препознатљив, јер није одговарао консензусу о томе шта је стварно, већ је био концептуалан, зависан од ауторових субјективних ставова и од његове способности да читаоца убеди у њихову истинитост. Мистификована је, са друге стране, фигура самог писца: у јавности је изграђивана представа о њему као интелектуално и морално супериорној инстанци, надмоћног разумевања, која читаоцима открива видове стварности којих они нису свесни. Истовремено је у српској књижевности обликована и нова типичност, усвајањем „штимунга пропасти“ (Лукач 1959: 64) из западноевропске литературе између два светска рата, одређена осећањима личне угрожености писца, његовог страха од људи и презира према свету.

Иста духовна атмосфера владала је, двадесетак година раније, у Западној Европи. Рене Мариј Алберес (*René Marill Albérès*) је приповедни стил француског новог романа обухватио појмом нове пикарескности: поетичка основа била му је брутални реализам у којем је пишчево расположење замена за објективност, а предмет априорно карикатуралан. Према речима публицисткиње и књижевнице Женевјев Дорман (*Geneviève Dormann*), које Алберес наводи, француски писци гледали су и критиковали друге како би се одвојили и одржали „на једном вишем новоу указујући без милости на све ставове које је требало, по нашем мишљењу, избјећи“ (Alberes 1967: 282).

Наступ српских писаца који су на књижевну сцену ступали током шездесетих и почетком седамдесетих година прошлог века био је, у суштини, облик протеста против средине у којој су стасали и чији су израз, својим књижевним делима и држањем у јавности неизбежно били, против деградације књижевности као друштвене делатности и против маргинализовања писца као непризнатог законодавца света.

СЕЦИРАЊЕ ГОСПОДИНА ГОЛУЖЕ

„Дупли гулаш за Бранимира Шћепановића“ памфлетски је текст којим Киш закључује *Час анатомије*; у њему су изложени хиперболично негативни судови на рачун новеле „Смрт господина Голуже“ и њеног аутора који, наводно, „не зна да срочи ни једну пристојну реченицу“ (ЏА: 311). Како је писан надахнуто, под дејством негативних али веома снажних осећања, Кишовом памфлету, чак и када му је аргументација „сумњива“, не недостаје упечатљивости; да му намере нису биле немилосрдне, ни закључак да је то најсугестивнији текст који је Киш икада написао не би био неприкладан.

Током читања „Дуплог гулаша“ не треба губити из вида циљ са којим је тај текст настао: посредни није било само изрицање негативних естетских судова, сурово

књижевнокритичко раскривање, већ Кишов заобилазан начин да афирмише сопствена поетичка начела и да се легитимише у одређеном статусу у култури. Стога су сва значења овог текста двострука: односе се, са једне стране, на Бранимира Шћепановића, али се са друге, односе и на Киша.

„Смрт господина Голуже“ била је, већ и у својој краћој варијанти, први пут објављеној у *Књижевним новинама* 1964. године,⁵⁹ публици добро позната новела; према тврдњама изнетим у *Часу анатомије*, објављивана је често, у часописима, зборницима и „у (црногорским) уџбеницима националне књижевности“ (ЏА: 261), док је према подацима Југословенског библиографског инситута преведена била на албански, пољски и енглески језик. На актуелности је поново добила 1976, када се у три узастопна броја *Нина*, 16, 21. и 28. новембра, појавила њена нова, дужа верзија, која је идуће, 1977. године, објављена и у истоименој збирци новела.

Шћепановић је у „Димним завесама“ тврдио да је Киш за „сецирање“ искористио новинску варијанту „Смрти господина Голуже“ како би „штампарске грешке које су промакле коректору НИН-а“ њему приписао, „правећи се да не зна да тих грешака нема у [...] књизи новела у којој се та иста прича појавила из штампе читавих осам месеци пре његовог *Часа анатомије*“ (ТЛСК: 242). Ову Шћепановићеву примедбу статистика Југословенског библиографског инситута не потврђују: збирка *Смрт господина Голуже* објављена је у октобру 1977, док је *Час анатомије* из штампе, истина, изашао идуће године, али је сам његов текст датован мајем 1977, што је било неколико месеци пре појаве Шћепановићеве књиге.

Чињеница је, међутим, да је Киш несразмерно много текста „Дуплог гулаша“ посветио коментарисању очигледних пропуста у припреми „Смрти господина Голуже“ за штампу (заостале двотачке уместо тачке запете, на пример, или неправилних облика појединих речи, попут „дошкринути“ уместо „отшкринути“, „озрачена“ уместо „озарена“, „живљенија“ уместо „живљења“ и сл.), као и стилских решења која је сматрао погрешнима (исмевао је синтагму „замућена река“, на пример, сматрајући да је далеко боље било да је остала само „мутна“, имплицирао је да је „зимски капут“ плеоназам, да смрт може да има „дах“ али не и „задах“ и сл.). Из тога произлази да је Шћепановићева примедба да Киш лекторске пропусте из *Нина* „опширно и малициозно коментарише“ (ТЛСК: 242), ипак била на месту; да та, како ју је он описао, „логицистичка, ситнореалистичка и образашка анализа“

⁵⁹ Старија верзија „Смрти господина Голуже“ објављена је 2. октобра 1964. године, као првонаграђена на конкурс *Књижевних новина* за кратку причу; праћена је била илустрацијом Моме Капора; Драган М. Јеремић тада није био члан уредништва *Књижевних новина*.

Посреди је суштински другачија прича од оне која нам је данас позната под истим насловом. Значења су јој друштвено критичка и политички провокативна. Исприповедана је у трећем лицу, као извештај, без колебања приповедног регистра; садржај свести јунака познат је приповедачу, али га он посредује ретко, бирајући само оно што доприноси информативности нарације. Ту нема сумње у природу стварности; реалистички је мотивисано све – нема „збуњујућег“ воза ни јунаковог „ишчезавања“ – осим саме варошице у којој је самоубиство хвале вредан и пожељан чин; власт чак апелује на варошане да господину Голужи олакшају последње дане живота; интерес варошких жена за њега мотивисан је управо тим апелом. Јунак је у старијој верзији новеле био чиновник који у велеграду живи на мансарди (!), и који жели да се нашали са „наивним“ варошанима; услед ароганције и предрасуда, његова перцепција стварности толико је погрешна, да се граничи са лудилом; нема његовог унутрашњег развоја, нема подвајања, нема страха ни покушаја да побегне. У допунском заплету, он се не супротставља гласинама да је ратни херој, а варошани почињу да траже његову главу тек када утврде да то није истина; јунакове последње речи су клетва на рачун гумених ђонова.

Из тога произлази да је све због чега данас ову новелу сматрамо уметнички интригантном Бранимир Шћепановић у њен текст унео десет година касније, прерадом. Старија верзија занимљива је једино као спона између две фазе његовог опуса, ране, реалистичке, коју на најбољи начин представља збирка *Пре истине* (1961) и доцније, артистичке, која досеже врхунац у кратком роману *Уста пуна земље* (1974).

(TLSK: 242) није конструктиван облик расправе о књижевним вредностима, показао је и његов „контранапад“ у „Димним завесама“, истина неупоредиво скромнијег обима.⁶⁰

Поређењем текста новеле у збирци *Смрт господина Голуже* (1977), објављеног пре *Часа анатомије*, са варијантом из *Изабраних дела* (2008), дошли смо до закључка да је две Кишове стилистичке примедбе из „Дуплог гулаша“ Шћепановић ипак усвојио. Прва од њих односила се на реченицу: „Четворица поседаше у фотеље; један се извали на кревет; онај најкрупнији, ослонивши се леђима на врата, остаде да стоји“ (SGG: 21); она је била предмет Кишове поруге јер је уместо седморице угледних варошана, колико их је господину Голужи дошло на врта, приповедач у соби распоредио свега шесторицу; та реченица у коначној верзији новеле гласи: „Четворица се завалише у фотеље; двојица седоше на кревет; онај најкрупнији, ослонивши се леђима на врата, остаде да стоји“ (S: 31). Друга примедба односила се на опис оголелих топола „на чијим су се гранчицама љуљале ињем украшене вране“ (SGG: 26); Киш ју је критиковао са логичких позиција – вране су превелике птице да би могле да се љуљају на гранчицама, а да би биле украшене ињем, морале би претходно да буду мртве; спорна реченица сада гласи: „Корачао је полако испод оголелих, ињем украшених топола на чијим су се врховима љуљале вране“ (S: 38).

На тај начин, Бранимир Шћепановић је показао да је Кишу, упркос свему, веровао, као и да је поштовао његово мишљење; колика је била разорна моћ „Дуплог гулаша“ у његовом приватном животу тек из ове перспективе почиње да се назире.

Аутор *Часа анатомије* текст „Смрти господина Голуже“ није раздвајао од биографске личности њеног писца, приземност господина Голуже тумачећи као последицу приземности и вулгарности самог Бранимира Шћепановића. Упадљиво је да Киш притом новелу није разлучивао ни од књижевнокритичког контекста полемике, представљајући је као „типични производ јеремићевске естетике“ (ЏА: 261) и стварносне прозе. Осврћући се на част која је у *Нину*, приликом њеног објављивања у наставцима – што је, према његовим речима, био преседан – Шћепановићу била указана, Киш је истовремено идентификовао и медијски миље који му је у полемици био супротстављен. У овим координатама, „Смрт господина Голуже“ заиста је постала поље у којем се пресецало више планова „афере“. Све то говори да је „Дупли гулаш“, с обзиром на ауторове намере, био пажљиво конципиран, осмишљен и, упркос повременим емоционалним изливима, строго контролисан текст.

Кишова критика „Смрти господина Голуже“ имала је две поетичке претпоставке: према првој од њих, Шћепановићева новела је настала у традицији руске реалистичке приповетке 19. века, а према другој – у матрицама популарних филмских и литерарних жанрова. У хоризонту „Дуплог гулаша“, међу овим поетичким концепцијама нема конфликта; напротив, Киш их је тумачио као последице истих ауторових намера и идеја о култури.

Тврдећи да је „Смрт господина Голуже“ чеховљевска прича о „малом човеку“, настала у „чеховљевском психолошком кључу“, Киш је најпре желео да дисквалификује Шћепановића као писца несвесног теоријских проблема савремене прозе, односно анахроних поетичких склоности:

Писати [...] 'чеховљевским' проседеом, о чеховљевским темама овако, без наглашене ироничне или полемичке дистанце према жанру, без јасног знака да је реч о свесном концепту и да је у питању двоструки обрт, то значи бити анахроничан, немодеран, застарео и књижевно

⁶⁰ Небојша Васовић је, у *Лажном цару Шћепану Кишу* (2004), истој методи „стилистичке анализе“ изложио *Ране јаде, Башту, пепео и Пешчаник*, а у књизи *Зар опет о Кишу?* (2013) и поједине приче из *Гробнице за Бориса Давидовича*. Ипак, Васовић јесте допринео разумевању Кишовог дела и то тако што је указао на поједине идеолошке механизме који су условљавали, ограничавали и цензурисали рецепцију његовог приповедног опуса.

неписмен! [...] Не може се данас писати прича или роман средствима и начином осамнаестог и деветнаестог века (ЋА: 274–275, 291).

Шћепановићу је, осим тога, „све оно што чеховљевску причу чини ваљаном и релевантном књижевном творевином“ – *промакло*: „Онда се управо и добија оно што се овде добија“, закључује Киш,

анахронично наклапање о 'малом човеку', где је пак тај мали човек само инфериорна и једна животињца у амбициозним захватима писца који се поиграва апсурдом исто толико произвољно и бесмислено као што се и поиграва и са тим својим 'малим човеком' (ЋА: 275).

У остатку текста, Киш је естетску вредност Шћепановићеве новеле одређивао тако што ју је поредио са одликама „чеховљевског жанра“ (ЋА: 275), којима је приписивао ригидност нормативне поетике: психологија његових јунака је упрошћена и схематизирана – „аутор не зна да каже о свом јунаку ништа осим бесмислице и клише“ (ЋА: 265) – ликови су му неуверљиви и нелогично се понашају – „све што чине чине и не знајући зашто“ (ЋА: 273) – њихови дијализи су бесмислени – „разговор најобичнијих лудака – изван сваке књижевне схеме и асоцијације“ (ЋА: 303) – изокретање односа узрока и последице је неуверљиво – „јер су и узрок и последица подједнако 'апсурдни', то јест, подједнако бесмислени и немотивисани“ (ЋА: 312) – а свет без одговарајућег колорита – „то није кафкијанско-сиво или камијевски *clair-obscur*, намеран и тражен, него, рекох, чисто слепило за боје“ (ЋА: 320); ни Шћепановићев приповедни поступак није кохерентан, нема стабилне тачке гледишта ни стилске уједначености које су својствене реалистичком типу наратива.

Киш је на овај начин доказао у ствари да „Смрт господина Голуже“ *није* прича у „чеховљевском жанру“, као и да чиниоци реалистичког проседеа у њој доследно нису употребљавани у миметичком кључу већ на первертоване начине. Иако је посреди била једна од основних одлика прозе новог стила, Киш ју је тумачио као доказ да је Шћепановићева новела „најгори књижевни бофл“, заснован на уверењу „да је могућно писати приче и есеје без логике, што ће рећи без памети“ (ЋА: 262, 270).

Добар део Кишових приговора на рачун „Смрти господина Голуже“ проистиче из његовог уверења да перспектива колектива мора да буде објективна, односно да у овој новели варошанима припада улога поузданог приповедача; према њему, „маса не може имати погрешну визуру, не бар у стварима визуелне перцепције“ (ЋА: 338). Из тога је проистекло неколико примедба на рачун наводне Шћепановићеве неупућености у основне принципе приповедања: Киш тврди да он „не зна каква је разлика између поузданог и непоузданог приповедача“ (ЋА: 296), због чега се догађаји, виђени из перспективе варошана, која би, дакле, требало да буде објективна, косе са законима физике и здраве памети. Повезујући га са хором из античке трагедије, Киш имплицира да је групни лик варошана – баналан:

Варошани такође изван добра и изван зла (читај: изван простора и времена), ничим одређени нити психолошки оправдани, нити језички, социјално или географски (макар) детерминисани, понашају се такође сасвим произвољно, мењајући свест и етос, ту тобожњу (шћепановићевску) 'психологију гомиле', не само изван сваке логике но и изван сваке жанровски и књижевно одрживе кохеренције (ЋА: 316).

Оставимо ли по страни контроверзну тврдњу да маса може да буде поуздан сведок у овом или у било којем другом контексту, остајемо суочени са закључком да је Киш инсистирао да би колективни лик у Шћепановићевој прози требало да буде позадински, културноисторијски условљен и регионално репрезентативан, какав је био у приповедној прози 19. века.

Друга поетичка претпоставка Кишове критике „Смрти господина Голуже“ јесте да је она настала у матрицама популарних жанрова – филмског вестерна и љубавних романа.

Карикирајући фабулу новеле, Киш каже да је посреди „препричан виц о човеку који је дошао у 'мало мисто' да се 'убије', па се предомислио, но онда се оклизуо, ако не о кору од банане, а оно по поледици, па се (дакле) ипак убио“ (ЋА: 263). Успостављањем алузивне везе између „Смрти господина Голуже“ и телевизијске драмско-хумористичке серије „Наше мало мисто“ (1970), али и колоквијалне употребе глагола „убити се“ као синонима за хедонистички самозаборав, Киш наводну популарност Шћепановићеве новеле окреће против ње, стављајући је у контекст масовне културе и њеног дискутабилног укуса.

Пошто варошица у коју господин Голужа доспева друштвеноисторијски није контекстуализована, Киш закључује да је „по свој прилици, неко насеље на Дивљем западу“ (ЋА: 289): једино се, каже, тиме може објаснити зашто се налази далеко од железнице и зашто у њој нема организоване власти, осим „људи од закона“, „што треба да одговара шерифу и његовим помоћницима из вестерна“ (ЋА: 289). Киш затим банализује пресудне моменте судбине господина Голуже, коменатришући их као филмске сцене у којима се у главној улози смеђују Гари Купер и Ален Делон: „Тај 'издужени странац', слика и прилика Гарија Купера, шуња се по граду у црном оделу и са црним шеширом [...] као у филму *Тачно у подне*“⁶¹ (ЋА: 267). У таквим играма аналогije, господин Голужа био би „балкански Гари Купер“ (ЋА: 282),⁶² његов дупли гулаш – карикатуралан одјек каубојског дуплог вискија, одлазак на скијање представника власти пандан шерифовог одласка из града „како би правда могла 'да се сама врши“ (ЋА: 314), а свака појава групног лика варошана „утицај *spaghetti-вестерна* на српску приповетку“ (ЋА: 269). Користећи чињеницу да је Шћепановић одиграо одређену улогу у прилагођавању југословенске кинематографије захтевима холивудског спектакла, Киш закључује да се

очигледно [...] накључао вестерн-филмова, а вестерн-ситуације су му ушле у крв, јер му се, ваљда, неке једноставне схеме тих филмова чине лако применљивим на сваку приповетку, као *passé partout* за сваку ситуацију (ЋА: 314).

Односе Шћепановићевог јунака према варошким женама, са друге стране, Киш доводи у везу са матрицама петпарачких романа: позивајући се на технику верног читања (*close reading*), он епизоду у којој је у собу господина Голуже ушла „једна од најлеших варошких жена“ (S: 20), чита реч по реч, занемарујући пародично значење које тим речима придаје контекст. Стога он клишее сентименталних повести, који су у овој епизоди нагомилани – галантни јунаци дрхте и посрћу, грцају и јецају, смисао стварности открива им се у сновима, у којима срца пробадају ножевима – не тумачи као пародију жанра, већ као израз *правих* Шћепановићевих књижевних афинитета. Поткрепљујући аргументацију дефиницијама кича Абрахама Мола и филозофемама Драгана Јеремића наизменично, Киш епизоду назива „лармоајантном“ и закључује: „Овакве се бесмислице, догодиле се у сну или на јави, не штампају више у цивилизованом свету ни у најгорим петпарачким ревијама за фризерке“ (ЋА: 283, 282). Ова опаска имплицира да је Киш у Шћепановићевој новели идентификовао присуство женског типа дискурса и да га је одбацио као уметнички и интелектуално инфериоран.⁶³

⁶¹ Кишова одлука да „Смрт господина Голуже“ повеже са вестерном *Тачно у подне* (*High Noon*, 1952) данас нема пежоративну оштрицу: легендарни филм Френка Цинемана далеко је од типичног вестерна, како особинама свог протагонисте – драма шерифа Вила Кејна пре свега је психолошка – тако и самом режијом, која је, држећи се античког драмског јединства времена, атмосфери дала првенство над акцијом.

⁶² У другој прилици, Киш је Шћепановића подсмешљиво назвао „балканским Камијем“ (ЋА: 286); у оба случаја, придев „балкански“ има пежоративно значење.

⁶³ Небојша Васовић је у сентименталном поетизму *Бауте, пенела* видео исто: врсту литературе „што су је некад писали писци за 'усамљене женскиње' што живе по пансионатима“ (2004: 17). Ова, као и Кишова примедба о петпарачким ревијама за фризерке, део је исте стратегије – „конституисања и репрезентације маскулинитета у српској књижевности и култури у чијем јавном простору фигура писца представља древну кушњу мушке иницијације у симболички поредак језика“ (Росић 2008: 14).

Нешто касније у тексту, Киш каже да „грех“ проблематичне епизоде ипак није у клишеима говора и понашања јунака – „у тој и таквој причи у тој и таквој ситуацији, не може се другачије говорити“ – већ да „'злочин' почиње у часу када дате свом јунаку да говори о смрти, а вашој јунакињи да трућа о 'узалудној жртви', да говоре о неким квазифилозофским тандаријама“, за које предлаже подругљив „термин“ – „олошки апсурд“ (ЋА: 295, 285) – којим истовремено етикетира и Шћепановићеву личност и књижевно дело.

Основна Кишова претпоставка – да је напоредост „чеховљевског жанра“, (шпагети-)вестерна и петпарачке романсе у оквирима исте фабуле могућа без ауторове намере да њихове иманентне законитости преиспита у иронијско-пародијском кључу – под условом, наравно, да је аутор особа нормалне интелигенције – логички није одржива. Поигравајући се текстом новеле без намере да га тумачи, Киш за сваки свој суд, ма како се *невероватним* чинио, оправдање проналази у тврдњи да Шћепановић „не зна да пише и не зна да мисли“, и, на другом месту, „не само што пише лоше и мисли лоше, него и мисли споро“ (ЋА: 317, 321), а на том фону, аргументација му у ствари није била ни потребна.

Једна од најзначајнијих Кишових примедби, на коју се он у „Дуплом гулашу“ радо и враћа, јесте да „Смрт господина Голуже“ настаје низањем клишеа – „аутор не зна да каже о свом јунаку ништа осим бесмислице и клишее“ (ЋА: 265) – и укрштањем жанрова – „Шћепановић се досетио да ствар мало зашећери кад већ није у стању да је засоли *cum grano salis*“ (ЋА: 322). По његовом мишљењу, то је последица његове „испразне књижевничке амбиције“ и немања „јасног плана и јасне идеје“: он, према Кишовим речима, „брка жанрове и стилове“ и

баца [нас] сасвим неосмишљено и неурачунљиво из свог 'камијевског' књижевнопомодног (а заправо анахроног) 'апсурда' у свет неке староруске, украјинске, 'гогољевске' паланке, где се воде неки тобоже реалистички разговори у стилу руских класика деветнаестог века [...] Дулчинеја [се] појављује у вестерн-филму, Гари Купер постаје Шерлок Холмс, а затим одмах и неком врстом донкихотског занесењака и ренесансног витеза (ЋА: 301, 316).

Суочен са неким обртом у Шћепановићевом стилу или начину приповедања, Киш уме и да козерски завапи: „Којем то књижевном жанру припада! И где се још у цивилизованом свету пише овако!“ и, народски, „да боксачува!“ (ЋА: 304, 331).

Киш, дакле, Шћепановићеву новелу упорно ставља пред огледало нормативно схваћене реалистичке поетике; уместо убедљивих карактера, логике догађаја и недвосмислених просторно-временских координата, у њој налази *понављање* општих места, „офуцаних 'истина' о љубави, животу и смрти, о човеку и његовој судбини, све оно што спада у речник баналности, у енциклопедију људске глупости“ (ЋА: 291). Иако дели мишљење „да је највећи део људских односа и живљења заснован управо на тим и таквим клишејима [*sic!*]“ (ЋА: 291), Киш одбацује могућност да се Шћепановић определио да о њима пише хотимично, са пуном свешћу о значају и тежини те теме; напротив, он тврди да је писац „Смрти господина Голуже“ био заведен логиком „могућих бест-селера [*sic!*] и угађања критичарима и помодним, дакле стереотипним, захтевима дана и тренутка“ (ЋА: 293).⁶⁴ Он затим тврди да би избор теме „горуће у пишчевом духу и сензибилитету“ (ЋА: 293) могао да искупи техничке недостатке дела: оно ће

⁶⁴ Мирко Ковач је, у већ цитираном фељтону „Писци моје генерације, субјективно“, Бранимира Шћепановића описао као инспирисаног, готово екстатичног приповедача: „Мени се чини да си ти изненађен што ти је природа дала ту моћ да уочаваш суштину и горчину властитога трагања за нечим што те готово надсвесно (изван тебе) опседа [...] Своју мисао градиш тек након што емотивно уочиш предмет свог властитога интересовања“ (Ковач 1965: 10).

живети од сопственог пламена, од сопствене ватре која из њега жари. То је оно што се зове истинитост. Истинитост надахнућа, истинитост детаља, истинитост теме и приступа теми (ЋА: 294).

Киш је изабрао да мисао доврши тек у фусноти: „Ко ово не разуме, нека прочита *Нечисту крв* Боре Станковића“, каже и додаје Винаверове речи: „А код Боре нема ни једног јединог клишеа“ (ЋА: 294); на тај начин, он имплицира да је „Смрт господина Голуже“, наспрам прозе Боре Станковића,⁶⁵ извештачена конструкција, у којој је све „лаж и конвенција“ (ЋА: 294) и којој се *стoга* не може ни постављати питање уметничке истинитости.

У суштини, Киш је уметничку вредност „Смрти господина Голуже“ оспорио на основу њене схематизованости, особине која је, са модернистичких полазишта, приписивана жанровима тзв. тривијалне књижевности. Појам клишеа је из његове тадашње перспективе био погрдан, у семантичком суседству појмова баналности и кича: „Када писац није у стању да својим папирнатим ликовима удахне психолошку уверљивост, да њихове судбине изукрсти, да их сучели и сукоби“, каже он, „онда се све претвара у клише и у кич, у црно-беле односе, у трабуњања“ (ЋА: 278). Из тога произлази да је, према Кишовом мишљењу, схематизованост Шћепановићеве новеле могла да буде једино последица неуспеха да се досегне идеалан, реалистички проседе, а не свесно одабрано својство уметничког дела. „Неодредивост приповедних мотива, као особена комбинаторна вештина у дотицају реалистичких и фантастичких поступака“ (Ломпар 2015: xiii), која одликује Шћепановићево приповедање у овој новели, за аутора *Часа анатомије* није уметнички изражајни поступак и не испуњава „меритум“ који су формалисти назвали онеобичавањем, а који је Киш *доживљавао* као „аутентичан, лишен баналности, 'књижевни' поглед на ствари и појаве“ (ЋА: 290).

Јуриј Лотман је у *Предавањима из структуралне поетике*, која су у српском преводу објављена 1970. године, изнео мишљење према којем „клишеи у уметности [...] нису пежоративне речи“, већ имају „значајну улогу у процесу спознаје и – шире – у процесу предавања информације“ (Lotman 1970: 245, 246); дефинисао их је као готове логичке и гносеолошке моделе за којима уметник посеже како би појаву коју жели да представи, ослободивши је баласта индивидуалних особености, изједначио са њеном суштином. „Уметност овог типа увек је уметност генерализације, уздизање до апстрактног“, каже Лотман, „то је уметност поистовећивања [...] поезија класификације“ (1970: 246).

Постављајући пред текст Шћепановићеве новеле захтеве за реалистичношћу, оригиналношћу и новином, Лотмановим језиком речено, Киш га није довео у структурно поље дозвола и забрана на чијем је фону његово разумевање једино било могуће; овако, тај приповедни текст му је у естетском смислу, био што и „дело на туђем језику“ (Lotman 1970: 238), којем он најпре мења значење а онда га и одбацује; поједностављено речено, он је од Шћепановићеве апстрактне уметности све време тражио да буде фигуративна.

Киш је, на изложени начин, од „Смрти господина Голуже“ направио модел антиуметничке појаве, а самим тим и оно што је Јуриј Лотман назвао „инструментом за утврђивање праве уметности“ (Lotman 1970: 253): супротстављајући своју интелигенцију и

⁶⁵ Бора Станковић је био репрезент духа српске културе у коју је унета „свест о руралном и паланачком свету, о потмулом пулсирању нагона и страсти, о непревладаном диктату крви као културном конституенту: као и свест о недостатку дискурзивних елемената у приповедању“ (Ломпар 2018: 204); у критици је, почетком седамдесетих година, био спомињан и као књижевноисторијски предак стварносне прозе. У контексту *Часа анатомије*, Бора Станковић је оличење идеологије културе којој се Киш супротставља али којој је Шћепановић, не према поетици свог дела, већ према тадашњим својим пријатељима у књижевности, требало да припадне.

високо образовање наводној глупости и неукости аутора „Смрти господина Голуже“ – споменуто је у „Дуплом гулашу“ да „наш приповедач“ једва да је „закорачио ногом“ на неку катедру (СА: 262)⁶⁶ – Киш је изградио наратив о Шћепановићу као лошем аутору стварносне прозе, али и о самоме себи као идеалном писцу, којег одликују интелектуални елитизам и тежња стилском савршенству.

ЗАШТО ЈЕ ГОСПОДИН ГОЛУЖА МОРАО ДА УМРЕ (I)

За разлику од осталих Шћепановићевих проза, у којима се код читалаца сумња у реалистичност приказаног света јавља поступно, „Смрт господина Голуже“ такве сумње подстиче од самог почетка – чињеницом да су место и време одвијања радње уопштени, као и упорним приповедним сугестијама да је перцепција јунака непоуздана или поремећена.⁶⁷ То нису основе на којима би могао да се гради реалистички тип сликовитости: атрибути које наратор придружује ликовима и пејзажу су контрадикторни због чега не доприносе њиховој живописности, већ интензивирају утисак о загонетности и неодредивости. Варошица у коју је господин Голужа на необјашњив начин доспео, приказана је у валеру хладних боја – беле, црне и плаве – док је њен укупан изглед хотимично остао двосмислен – и неугледна је и прелепа, и загађена и чаробна – што је у ствари чини *незамисливом*.⁶⁸ Упечатљивост се на тај начин *премешта* са детаља описа на смену клишеа – у ситуацијама, пејзажу али и у понашању јунака – од којих је свет ове новеле саздан; приповедач, који је и сам тешко одредив, тако сугерише да све што се у том свету налази или дешава није *по себи*, већ манифестација *нечег другог*.

Мило Ломпар је ове одлике текста „Смрти господина Голуже“ објаснио поетичком одлуком Бранимира Шћепановића да приповедну ситуацију подреди фигури странца: „Парадокс странчевог доласка увек је у томе што нестабилност (чудноватост) његове свести постаје нестабилност (чудноватост) спољашњих околности“; то значи да долазак господина Голуже *пострањује* варошицу, због чега „збивања немају сасвим реалистички вид, па отуд ни доследно реалистичку мотивацију“ (Ломпар 2015: xiv, xii).

Поређењем две варијанте текста Шћепановићеве новеле, оне из *Књижевних новина* 1964, и из збирке *Смрт господина Голуже*, која је објављена тринаест година касније, уочићемо да су се ауторове интервенције сводиле управо на уклањање реалистичких наноса из наратива: док је господин Голужа првобитно био чиновник из велеграда, чији је презир према варошанима мотивисан малограђанском уображеноћу и предрасудама, у коначној верзији, податак о месту из којег је господин Голужа дошао само је детаљ на портрету његове страности. Берберина примедба – „ви сте већ одабрали смрт, а уз то сте и из велеграда, што ме посебно узбуђује“ (S: 29) – у млађој варијанти не доприноси да групни лик, чији је он представник, просторно и временски буде јасније позициониран, а да самим тим и његова патологија добије регионално обележје. Ни епоха у којој се радња новеле одвија није одређена: док је у првобитној варијанти било јасно да се све дешава након Другог

⁶⁶ Према *Лексикону црногорске културе*, Бранимир Шћепановић је у Подгорици завршио гимназију, док је југословенску књижевност студирао у Новом Саду (Rasković 2009: 734); нема података да је дипломирао.

⁶⁷ Тумачећи „Смрт господина Голуже“ у предговору изабраној прози Бранимира Шћепановића *Оно друго време* (СКЗ, 2015), Мило Ломпар је имплицитно одговорио на кључне примедбе из „Дуплог гулаша“, али није споменуо Данила Киша, како његово име не би поделило пажњу читалаца.

⁶⁸ Киш од читалаца тражи управо да *замисле* сцену смрти господина Голуже: „Овај дуг кичерски финале једне кичерске приче заслужио би *пре сваке стилске и текстолошке анализе* једну визуелну, графичку реализацију, ради очигледне наставе: нацртати или насликати (дакле) ову кич-разгледницу“ [*курзив В. Т.*] (СА: 343).

светског рата – јунак се издаје за народног хероја – у коначној верзији, варошани се још увек возе фијакерима али говоре и о телевизији, што значи да је дошло до хотимичне контаминације елемената из различитих културноисторијских периода, односно да хронотоп у „Смрти господина Голуже“ није реалистички.

Значај који је колективни лик варошана добио у овој Шћепановићевој новели могао би да буде најбољи показатељ ауторовог односа према реалистичкој традицији 19. века, у којој су групни ликови имали запажену улогу. Код старијих приповедача, та улога је доследно била позадинска: сводила се на контекстуализацију судбине протагониста, због чега је лик народа, као оличења конкретног, регионално одређеног колектива, по правилу, грађен у једном потезу и без динамике; групни лик је у првом плану могао да буде једино у сатиричној књижевности (Милосављевић Милић 2018). У Шћепановићевој прози, међутим, групни лик избија у први план а да његово значење није ни у подручју друштвене критике ни у подручју етике. Тај лик није ни сасвим јединствен: у њему постоје битне поделе, по неколико критеријума. Први, најважнији од њих, јесте критеријум родне разлике: варошани су подељени на мушкарце и на жене. Доминацију маскулиног принципа потврђују негативни коментари „жене су олош“ и „људи су се увек убијали због жена или коцке“ (S: 17), али и поделе варошана по другим основама, у чијим оквирима феминино присуство није регистровано: међу имућним грађанима и људима од закона жена уопште нема, док су из поделе према старосном принципу – на старце, мужеве и децу – имплицитно искључене.

Све су те поделе, међутим, у сусрету са странцем, суспендоване: од необјашњивог приспећа господина Голуже у варошицу, њени становници, као пред заједничком претњом, збијају редове и претварају се у изразито хомоген колектив. Сабласном утиску да јунак пред собом има неки сложени, наказни организам доприносе нагле и честе промене расположења групе, као и њена велика покретљивост: варошани на дошљака мотре и вребају га, трчећи или јурцајући у гомили, *као један*; нико таквом поступању не противречи, нико се не издваја.

И када су појединци поистовећени са професијом – па их приповедач именује као келнера, берберина, директора хотела – они немају различите, сталешки мотивисане погледе на боравак господина Голуже у варошици, а самим тим ни сталешки, професионални идентитет; једина њихова улога је да метонимијски представе колектив и да на тај начин допринесу његовој мисаоно-емоционалној карактеризацији. Тако је и са сваким другим случајем краткотрајног издвајања из групе – са гласним коментаром „неке жене“, „варошанина који је увек оклевао“, „једног од осетљивијих“ (S: 12): садржаји њихових појединачних свести преклапају се и постају интерментални;⁶⁹ сам колектив говори и дела кроз сваког од својих чланова.

Зачудно обједињавање појединачних свести у колективну сугерисано је од самог почетка Шћепановићеве новеле: нагађајући о разлозима боравка странца у варошици, „најзад се неко запита: А шта, ако је дошао само да се одмори?“ Иако је то било питање које појединац упућује самоме себи – употребљени повратни глагол „запитати се“ не сугерише ни да је изговорено наглас – одговор стиже приповедним посредовањем садржаја колективне свести: „Већина је, међутим, сумњала да би се такав господин, између бројних летовалишта, одлучио баш за њихово неугледно место“ (S: 11).

У пажљиво вођеном полилогу који се између господина Голуже и седморице угледних варошана последње вечери буде водио у хотелској соби, реплике групног лика најчешће нису праћене податком о томе ко их изговара; ако се на кога и укаже, биће то „онај

⁶⁹ Према Алану Палмеру, интерментална свест (*intermental thought*) најважнији је аспект групног лика: показатељ је ставова које чланови колектива деле и који их здружују, али и облик друштвено условљене спознаје; њени садржаји постају доступни психонарацијом, као повлашћеним обликом карактеризације. Палмер наводи многе значајне примере интерменталне свести у историји књижевности, од *Опасних веза* Шодерлоа де Лаклоа до кратке приче „Ружа за Емили“ Виљема Фокнера (Palmer 2005).

најкрупнији“, који леђима затвара врата, чиме је сугерисано да је господин Голужа постао затвореник и да су варошани спремни да против њега употребе силу. Док он, изненађен исходом, цичи, виче и гуши се у гневу, на крају сцене проговарајући и туђим гласом, сви они, *као један*, слежу раменима, несвесно гужвају зимске капе у рукама и шапићу. У сцени јунакове смрти, збијена тела варошана, „попут живог полукружног зида, остављала су му једну једину могућност, и то ону најгору, да се – преко камене ограде на коју се леђима ослањао – стрмоглави у реку“ (S: 42). Утисак који такав колектив оставља застрашујући је и морбидан.

Господин Голужа је, тако, укљештен између реалистичког и фантастичког поретка, не припадајући у ствари ни једном ни другом, што је егзистенцијална позиција својствена протагонистима Шћепановићевих естетски најрелевантнијих проза; „Боже, где ли сам ја ово доспео!“, помишља несрећни јунак, „осећајући како га подилази језа од неке непојамне страве“ (S: 33).

У очима варошана, господин Голужа као да и није „од овог света“: „у црном оделу и са црним шеширом – дубоко навученим на чело“, он се креће мимо људи, „као усамљена сенка – нечујно и непредвидљиво“; поподнева проводи на мосту, одакле, „сличан злослутном гаврану“, зури у реку, „као да нешто опако смишља“; догодило се једном и да „многи повероваше да је на неки тајанствен начин ишчезао“, а онда и да „однекуд необјашњиво искрсну“ (S: 11, 12). Његов идентитет је, дакле, у интерпретацији варошана, обликован у *високом* регистру, као књишки: он је тајанствен и недружељубив господин, помало злослутног изгледа, занесењак који разговара сам са собом, лица обележеног немиром и несрећом; када се том лику, током радње, буду придружили мотиви лутања, мужевности и цинизма, постаје јасно да је, за варошане, господин Голужа нека врста бајроновског јунака, бескомпромисног идеалисте који себи не налази места у свету. Он им стога улива језу, али и страхопоштовање: одређујући га као господина, а свој завичај, њему насупрот, као неугледан, они имплицирају да су пред особинама које су му унапред приписали, инфериорни, *ниски*; свака похвала коју му упућују – да је „онај прави и јединствени човек који се уздигао над овоземаљским задовољствима и таштинама и коначно се определио за смрт“ – истовремено значи и њихово потврђивање у самоизабраној инфериорности; за себе кажу да су плашљивци који се на самоубиство не би усудили никада (S: 19, 20).

У томе треба тражити и логику првог разговора варошана са господином Голужом, који је у суштини био иследнички.⁷⁰ они одбијају да поверују његовим разлозима за боравак у варошици – да је дошао на одмор, грешком сишао с воза, да је заволео њихово место или да се изненада разболео – све док су ти разлози свакодневни, *ниски*; тек када им господин Голужа, смишљајући „одговор који би их све задовољио“ (S: 15), буде најавио своју смрт, као догађај из *високог* регистра – „прави човек је ваљда у стању да се и са самим собом обрачуна“, каже он (S: 16) – њихове сумње нестају: заћутали су, „не померајући се, смерни и ваљда уплашени од те неухватљиве и опасне суштине у коју нису могли да проникну“ (S: 17).

Варошанима, дакле, начелна доминација странца уопште не смета, јер је привремена – његова смрт им је обећана – али и зато што их инфериоран статус не обавезује, све док се не претвори у *позив* да промене сопствени начин живота. После теревенке у новогодишњој

⁷⁰ Иако варошани у разговору са господином Голужом не примењују строго прописане технике правно-полицијског поступка истраге, чињеница је да се према њему постављају као иследници који од претпостављеног виновника криминалне радње покушавају да извуку признање, комбинујући претње са молбама. Чињеница да је у „Смрти господина Голуже“ управо групном лику припала улога полицијских агената, који су јунака унапред „прочитали“, па га прате и надзиру, може да се тумачи и као алузија на тоталитарни државни апарат, оличен у „обичном народу“, који врши репресију над појединцем који се у њега не уклапа.

ноћи, господин Голужа је од варошана почео да тражи да се пред њим *стиде*, његовом судбином обавезани „на извесну пристојност“ (S: 27). То заиста доводи до промене њиховог понашања:

Док је он шетао главном улицом – више се нису недолично смејали или простачки свађали, а у свакој кафани – у коју би изненада ушао – настао би тајац, или би живахне циганске виолине одмах прелазиле у неку сетну мелодију или чак у погребни марш (S: 27).

Опомињући смисао тих промена, међутим, господин Голужа није приметио: „Занет својим мислима, он није томе придавао никаквог значаја“ (S: 27).

Првобитни однос инфериорности, дакле, варошане није забрињавао: он је био формулисан на пољу „духовних“ вредности, према којима је господин Голужа *бољи* и *мудрији* човек од њих, а варошани су према духовним вредностима, ма шта о њима говорили, у ствари равнодушни. Али, када ту своју наводну духовну супериорност господин Голужа буде покушао да пресади у поље друштвених односа и да на тај начин постане од њих *моћнији* – није нимало случајно што је у одлучујућем разговору са седморицом угледних варошана важну улогу имала управо тема јунакове сексуалне доминације⁷¹ – латентни сукоб варошице са странцем постаје непосредан, а његова смрт неизбежна.

Антагонизам, дакле, између господина Голуже и варошана формира се дуж осе која раздваја духовно од телесног, узвишено и „господско“ од приземног и „плебејског“; његови иницијатори били су сами варошани који су господину Голужи унапред приписали особине изузетне личности, за себе задржавајући поље просечног и типичног. Патетичне најаве господина Голуже да ће се као „прави човек“ обрачунати са судбином, међу њима тривијално одјекују: „Посебно их је копкало да ли намерава да то учини јавно – на чему би му били веома захвални, јер би с пуним правом позвали и телевизију да сними читав догађај“ (S: 20).

Лик господина Голуже схематизован је и приватно, изнутра, али у потпуно другачијем, *ниском* регистру: он је сиромашни чиновник који у велеграду живи у таванском собичку, предмет је спрдње и сажаљења, а „никад [се] није могао помирити с мишљу да је ништавнији од осталог света“; потајно се надао „да ће се нека замамљива девојка или богата удовица кад-тад заљубити у њега или да ће му се, можда, једном кад то најмање буде очекивао, десити да извуче главни згодитак на лутрији“ (S: 13); шетајући по варошици као заветовани самоубица, господин Голужа се у ствари *лажно* представљао, попут пикароа који се издаје за витеза.

Од тренутка у којем, уз помирљив уздах „живот је коцка“ (S: 17), буде прихватио правила игре коју воде варошани, господин Голужа почиње да се понаша у складу са клишеима наратива који му је наметнут, прилагођавајући им се и прихватајући их као своје друго, узвишено *ја*: поза галантног љубавника, лица озареног чудесном светлошћу, заклања његов обичан поподневни блуд у којем учествују најлепше варошке жене, наводно духовно господство постаје алиби за вулгарност и хедонизам, а уклапање у жанр-сцене, какве су шетње улицама по тмурном и ветровитом времену, гаранција да ће испунити „узвишено“ обећање и убити се. Захваљујући томе, његово представљање, током радње, постаје све мање лажно:

Наједном, у његовој од поноса замућеној свести, блесну опака мисао да би за тај један једини тренутак – којим се искупљивао читав чемер и јад његовог минулог живота – вредело, можда без имало жаљења, чак и умрети (S: 39–40).

⁷¹ „Ваш живот припада нама јер сте нас понизили. А што је најгоре: наше жене само о вама причају. Вређају нас, тврдећи да сте ви неки особити мушкарац. – Жене увек осете правог мушкараца – шапну он и с нескривеним поносом ухвати у огледалу свој лик, који му се у последње време све више допадао“ (S: 34).

Промена до које долази у јунаковом саморазумевању може се пратити и у модулацијама његовог гласа: „Смрт је велика ствар – шапну *одсутно* господин Голужа“ [курзив В. Т.] (S: 17), прихватајући правила игре у којој живот ставља на коцку; када се потпуно буде унео у улогу протагонисте „узвишеног“ наратива, обратиће се себи у другом лицу, дајући ситуацији својства самообрачуна: „Остаћеш овде заувек – уверавао је себе. – Овде ти се све догодило!“ (S: 23); у епизоди са „услужним“ бербериним, који му, као услугу, нуди могућност да му лично пререже врат, јунак интензивно проживљава страх од смрти и не успева да проговори – „хтео је да викне, али осети да је изгубио глас“ (S: 29); на крају убеђивања са седморицом угледних варошана, он заказује време и место самоубиства, „не препознајући више сопствени глас“ (S: 35). У сваком од наведених примера, субјект је „узвишено“ *ја* господина Голуже, оно које се помаља у граничној ситуацији.

Како време буде одмицало, све ће јачи бити утисак да се наративни образац чије стереотипе господин Голужа комбинује како би испунио *висока* очекивања варошана неповратно троши, односно да му комбинаторних могућности понестаје: његови изговори за одлагање самоубиства све су слабији, те се од „узвишених“, попут оних о бављењу суштином и о ишчекивању надахнућа, претварају у практичне: у новогодишњој ноћи се није убио како варошанима не би покварио весеље, а и скок са моста покушао је да избегне из увуђавности према „људима од закона“, чија је професионална обавеза да спрече „оног ко смера да дигне руку на себе или на неког другог, свеједно“ (S: 38).

Отуда и утисак да се у овој новели на месту праве унутрашње драме јунака нашла у ствари само спољашња динамика радње: нискомиметски и високомиметски моменти судбине господина Голуже међусобно се сударају, као у игри – већ од самог његовог презимена⁷² – и „*мимо* етичких импликација“ (Ломпар 2015: xix). „Ма није реч о суштини“, казаће узбуђено берберин, „Ја и не знам шта је то суштина! Него, о вештини се ради, господине мој! О вештини!“ (S: 28) – у овим речима сажета је и формула судбине господина Голуже: живеће све док његове вештине блефирања и комбиновања буду доносиле плода. Чим, међутим, пред истим тим бербериним буде показао колико се боји смрти и на тај начин „открио карте“, што ће га у очима варошана приповедно „рашчарати“ (Ломпар 2015: xxi), игра је готова; могућности за њен наставак постојаће једино у глави онога ко ју је изгубио, али тога још увек није постао свестан.

Хотимичним наглашавањем схематичности чак и најинтимних доживљаја јунака, приповедач сугерише да је сав његов дотадашњи живот протекао у неаутентичности, као кретање у оквиру задатих граница. Чак би се и његово страдање у варошици могло тумачити као казна за прекорачење тих граница, што је довело до тога да његова просечна, чиновничка судбина добије и високомиметски карактер; једно од таквих прекорачења било је и загонетно приспеће у варошицу. Зато су јунакови *испади* – пролив, хистерично церекање над понором и нарочито тренутак у којем му, док је стајао на огради моста, „лева нога склизну“ (S: 44), као догађаји који су необјашњиви јер их ниједан од постојећих образаца адекватно не покрива – толико важни: то су тренуци у којима долази до драматичног одступања од правила, у којима се господин Голужа, појединим деловима свог тела – цревима, устима и ногом – без удела воље и из неодредивог разлога, отима контроли и постаје *независан*; свикнутом на живот у неаутентичности, за њега су то тренуци највеће опасности и несреће:

⁷² Позивајући се на филм *Смрт господина Голуже* Живка Николића као на експликацију новеле којој је сам Шћепановић, у улози сценаристе, дао легитимитет, Јелена Марићевић презиме јунака доводи у везу са његовим преображајем као човека, за који је предуслов био да буде „одран до голе коже“, односно да „огули са себе старог човека“ (2015: 330). Необичност његовог презимена, као моменат из високог регистра, на тај начин се укршта са његовом наглашеном телесношћу као моментом из ниског регистра. И Киш је то приметио: „Сад кад смо већ тако лепо упознали нашег јунака, треба га, наравно, и обући (да не би био *го*, кад је већ Го-лужа)“ (СА: 266).

Апсурд – као плод игре која је призвана у збивање – појављује [се] као нешто што циља на јунаков живот, што је управљено против њега, што обележава крај његове егзистенцијалне акробатике (Ломпар 2015: xxviii).

Господин Голужа није на игру са варошанима пристао одмах: био је суздржан и опрезан све док га није посетила „једна од најлепших варошких жена“ и, „са сузама у модрим очима“, бацила му се у наручје (S: 20, 19); тек после тога, он је *поверовао* да му је место у „узвишеном“ наративу:

Тако отпоче прави живот господина Голуже: растерећен оне бојазни од могућих људских подвала и смицалица, он се сасвим опусти и предаде свим задовољствима која му је изобилно нудила гостољубива варошица (S: 21).

У складу са логиком преокретања значења, која проблематизују све битне моменте у Шћепановићевој новели, и овај догађај је добио свој „ниски“, контекстуални одјек: после „једне од најлепших варошких жена“, у наручју господина Голуже налазиле су се све „најдражесније жене варошице“ (S: 21), чиме се *идеална драга*, иронично, умножава и постаје *серијска*; приповедач и њихове доживљаје провлачи кроз сентименталну матрицу а код је све циничнији:

Уверене да се он ипак загледао у смрт због неке несрећне љубави – настојале су да га, у преподневним часовима, док су им мужеви били у канцеларијама, на изванредан начин утеше и код њега тако поврате изгубљени углед женском роду (S: 21–22).

Убрзо ће се на љубавнице господина Голуже упућивати као на „напаснице“, а у каснијем току радње, и као на „преподневне жене“, чиме је наглашен пут њихове дехуманизације и обезличења.

У граничној ситуацији, међутим, последња сламка за коју се јунак хвата биће управо „узвишена“ варијанта овог наративног тока: одустајући од говора којим је мислио да „измами плач, врисак или благу несвестицу бар некој од тих преподневних жена“, господин Голужа ће то себи протумачити

својим племенитим обзирима према дотичној, уважавања достојној, госпи чије осетљиво срце – пред најављеним призором његове толико жуђене и већ блиске смрти – показује склоност да препукне од очаја (S: 38–39).

„Преподневне жене“ сабирају се притом у „дотичну, уважавања достојну госпу“, која би требало да представља њихову укупност, *идеју жене*, што би јунаку требало да обезбеди илузију достојанства и части.

Када се буде суочио са чињеницом да ниједна од њих ипак не намерава да га спречи „у његовом опаком науму“, „лимунада“ господина Голуже мораће да се заврши:

Наједном, господин Голужа с ужасом појми да све оне, у ствари, страшно и са више жудње од те окупљене светине, ишчекују његову смрт, ту једину залогу да је све оно што су доживеле с њим било и особито и чудесно и фатално, а што би све – остане ли он жив – изгубило значење и лепоту оне коби којом су желеле да буду обележене. 'Зар сам у свему погрешно' – шапну (S: 41).

Ова констатација, формулисана као реторско питање, не односи се само на јунакову погрешну процену односа са „преподневним женама“, већ и на његово искуство у целини: обећао је варошанима свој живот јер је добио „жељу да им се наруга“ (S: 17), мислио је „да их је надвладао и да се приближава велики преокрет који ће му омогућити да се поигра са свима њима“ (S: 20), почео је, *опијен* ситуацијом, да уображава да је „човек од угледа“, којег је „можда, чак само провиђење одредило за нека велика дела“ (S: 23, 25), а био је у ствари само намамљен „да закорачи на танак лед“ (S: 19) и притеран уза зид, акробата чији

спектакуларни лет светина очекује с нестрпљењем и радошћу али га и пожурује, јер јој је хладно; суочено са смрћу, његово лице обележено је једино запрепашћењем.

Киш је нарочито незадовољан био завршетком „Смрти господина Голуже“, којем посвећује чак тридесет страница „Дуплог гулаша“. Осим поновљених приговора на рачун стила и начина Шћепановићевог приповедања, за који предлаже још један „термин“ – „бацање прашине у очи“ (ЋА: 334) – као и на рачун односа његове уметничке визије према њутновској логици, Киш је овде изнео и тврдњу да Шћепановић не зна да заврши причу: он каже да је новела требало да се оконча падом господина Голуже у реку: „Чиновник је умро и – шлус!“ (ЋА: 336); све после тога – опис догађаја из перспективе варошана а онда и њихове потребе да се увере да је странац заиста мртав – он тумачи као „самртнички грч неталента који се мучи у порођајним боловима како би прекинуо пупчану врпцу којом је везан за њега овај авортон од приче, ово недоношче“ (ЋА: 341–342). Позивајући се на Бориса Ејхенбаума и апелујући на искуство „сваког сензибилног и искусног човека“, Киш објашњава да „сижејна новела“ попут ове треба да се заврши неочекиваним, парадоксалним обртом,⁷³ као и да то знају и „они усмени приповедачи које радо слушате, јер су у стању да вас забаве својом причом, да вас држе у напетости, да вас насмеју и разоноде својом анегдотом“; непосредно се обраћајући читаоцима, Киш их увлачи у свој наратив, настојећи да и њих претвори у сведоке свог суда да Шћепановић има мање приповедачког талента од „последњег кафанског козера“ (ЋА: 335).

Посреди је, међутим, још један *погрешан* захтев који Киш упућује Шћепановићевој новели: као и сваки битан догађај у дотадашњем току фабуле, и погибија протагонисте, још од наслова очекивана, приказана је кроз сучељавање његове перспективе са перспективом групног лика; трка варошана који желе да се увере да је господин Голужа заиста мртав мотивисана је потребом да искључе могућност интервенције натприродног, коју су од почетка везивали за фигуру странца – једном им је већ „на неки тајанствен начин ишчезао“ (S: 12) – али и наративним поступком, јер се тек на тај начин јунакова *смрт* – тема из високог регистра, претвара у *леш* – мотив из ниског значењског регистра.

За господина Голужу, смрт је била последица несрећног случаја: стојећи на огради моста, накратко је успео да поврати изгубљену равнотежу, што је пропратио двосмисленом коменатром „има Бога“, а онда је ипак склизнуо и „запрепашћен што су, ето, обични гумени ђонови преварили његовог спаситеља – изусту с горчином: Нема га!“ (S: 44); Мило Ломпар примећује да је на тај начин сугерисано да испод апсурдног осећања живота, „пребива неки тајанствени импулс постојања због којег је страдао господин Голужа: он је с оне стране апсурда, у подручју револта“ (Ломпар 2015: xvi).

Из перспективе варошана, јунак је погинуо док је покушавао да учини чудо: „Остаде да лебди у ваздуху као да је у том дугом и невероватном часу био нечим запрепашћен, или као да је, у жељи да им се свима наруга, смишљао начин како да полети“ (S: 45); али, у складу са већ предоченом логиком преокретања значења, „баш тада, кад им се чинило да ће се десити можда и неко чудо, господин Голужа се, попут нагло испуштеног камена, стрмоглави у реку“ (S: 45).

Тамо где је, према почетном семантичком импулсу, требало да се налази сакрално, и из јунакове перспективе и из перспективе варошана, нашла се, дакле, празнина; таквим приповедним поступком, на трансцендентну реалност указано је као на *одсуство*; „вечнаја памјат“, црквени припев за упокојене, којим варошани испраћају јунака, претвара се у

⁷³ Према Умберту Еку, потреба за преокретом у приповедној уметности 19. века била је последица монотоније грађанског живота, који је вапио за изненађењима; насупротив томе, дисконтинуитети и искуство краја традиције у савременом добу чине да читалац задовољство проналази у понављањима. Из тога произлази да је захтев за преокретом у приповедној уметности друге половине 20. века анахрон (Есо 1985). Поенте су и у *Гробници за Бориса Давидовича* умногостручаване (Воšković 2004).

атеистичку надгробну формулу „нека му је слава“ (S: 43, 46), којом се прича о господину Голужи и завршава.

Ниједно од ових виђења, међутим, не утиче на пророду самог догађаја: и у високом и у ниском регистру – јунак је мртав; тек се у том закључку уметничка логика „Смрти господина Голуже“ заиста испуњава.

ПОГУБЉЕЊЕ ГРОФА ЕСТЕРХАЗИЈА

Кратка прича „Славно је за отаџбину мрети“ први пут је објављена 1983. године, у *Енциклопедији мртвих* (Globus – Prosveta, 1983), која је, према мишљењу Петра Пијановића, била Кишова тестаментарна књига (1992: 220). Њени корени, међутим, сежу све до ауторове младости: у једном од својих раних есеја, „Петефи и револуција“ (1957), у којем је, под утиском крвавих догађаја у Будимпешти 1956, говорио о дневнополитичкој инструментализацији родољубиве поезије, Киш је мађарског песника одредио као

снажни, завршни акорд оној вековној легенди која започиње још у похомеровска времена, негде са Тиртејем, који је међу првима певао да је 'пријатно умрети за отаџбину' (VAR: 135).⁷⁴

Прича о погубљењу грофа Естерхазија одвија се на фону тог античког стиха: у њој је родољубиви занос, чији је уобичајени израз реторско пркошење смрти, суочен са реакцијама јунаковог тела, младог и здравог, из чијег је угла смрт невероватна и нелогична. Иако дилема да ли он умире храбро или не начелно постоји, пажња читалаца неизбежно се задржава на моментима који његову храброст доводе у питање: приповедач сугерише да младић свесно тежи херојском подвигу, да све душевне снаге у то улаже, али и да тој улози није дорастао а да су његови узор неадекватни, превазиђени или испразни. Читање се стога претвара у потрагу за исправним закључком, односно за *истином* о подвигу грофа Естерхазија.

Пред призором јунака који је, на самом почетку приче, у тамници, „клекао на поду, руку чврсто стиснутих на молитву“, стражари и свештеник занемели су и устукнули; мотиве за такво њихово понашање треба тражити у садржајима колективне свести: присутни сматрају „разговор једног грофа са Богом довољним разлогом да се, за тренутак, забораве строги прописи шпанског ритуала“ (ЕМ: 105). У тој иконичној спреси друштвене моћи (племићког порекла) и религиозног садржаја (разговора са Богом), они виде нешто узвишено и величанствено, што их превазилази; свештеникови дланови се зноје, остављајући „издајнички траг на белокошим корицама бревијара“; увођењем у видно поље хусарског официра „румена лица и накрешених бркова“ (ЕМ: 105), који би требало да прочита смртну пресуду, *узвишеност* младог грофа контрастно је истакнута.

Из тога произлази да сведоци догађаја у тамници не перципирају младог Естерхазија као личност – он, као ни господин Голужа, нема лично име – већ као представика племићке породице, као *тип*; у њиховим очима, он нема лични, већ једино колективни идентитет. Исто је било и са царским судом, који је јунаково порекло „узео као отежавајућу околност и као издајство не само монарха, него и сопственог сталежа“; казна коју млади Естерхазии подноси, строго узев, и није лична, већ као што приповедач и каже, „егземпларна“ (ЕМ: 106).

⁷⁴ У складу са идеолошком доминантом свог времена, Киш је у овом есеју Мађарску револуцију 1848. представио као демократску, превиђајући њену националистичку суштину. О смислу Мађарске револуције види оп.: Петар Рокаи и др., *Историја Мађара*, Београд: Clío, 2002.

Чак ни чињеница да се, иако племић, борио на страни незадовољног пука, није уздрмала неаутентичност јунака: побуна у којој је учествовао била је једна од многих, „које су с времена на време потресале царевину“; тако је остало и у граничној ситуацији, уочи погубљења, са којим он као и да се не суочава лично, већ једино као представник породице и сталежа: „Оно до чега му је сад било стало – јер се у његовом свету највише цени – јесте да сачува ону достојанственост која се захтева од *једног Естерхазија* у оваквом тренутку“ [курзив В. Т.] (ЕМ: 106).

У јунаковој оптици, насупрот породичног идентитета не стоји могућност самоспознаје – то чак није ни опција – већ деградација на друштвеној лествици, до анонимности друмског разбојника: „Један Естерхази не може умрети тек тако, [...] не може бити погубљен као какав друмски разбојник“ (ЕМ: 109), посредује приповедач мисли младог грофа; то значи да се код јунака страх од смрти преклапа и поистовећује са страхом од губитка породичног идентитета, утемељеног у наративу о аристократској „вишој вредности“ и достојанству. Према обрасцима колективне свести, којима се јунак све време руководи, племић и пучанин ни под вешалима не могу да буду једнаки: погубљење првог догађај је из високог регистра, а другог, из ниског. На тај начин је сугерисано да идеје јунака, који умире због учешћа у једном од пучких устанака који су „с времена на време“ потресали царевину (ЕМ: 106), у ствари нису биле демократске; његова побуна била је друге врсте.

У граничној ситуацији, дакле, млади Естерхази бира да се поистовети са прецима, да лични идентитет утопи у наслеђеној парадигми. У „заносу смрти“ (ЕМ: 107), он настоји да испуни обрасце „узвишеног“ понашања које је усвојио васпитањем, посредством породичног предања. Реализација тих образаца, међутим, подразумева превару, Естерхазијево хотимично обмањивање сведока:

Ноћ је провео будан али склопљених очију и без иједног гласног уздаха, како би стражар, ока приљубљеног уз шпијунку, могао посведочити да је осуђеник спавао мртвим сном, као да му предстоји венчање а не смрт (ЕМ: 107, 106).

Од тог момента, сваки јунаков „узвишени“ порив имаће експлицитно тривијалну контекстуализацију; иронизацијом *типа* јунака из предања, приповедач настоји да се приближи самој *личности* грофа Естерхазија.

Јунак, на пример, као последњу жељу, није затражио чашу воде, „мада му је горела утроба“, већ цигарету, „као што је некоћ давно, један од његових предака затражио зеру дувана коју је ижвакану плуноу у лице целату“ (ЕМ: 107). Дим те цигарете увлачи се у до тада изграђивани религиозни топос и изнутра га разара: „У светлости првог јутарњег сунца, које је падало косо у ћелију као у крипту каквог свеца на старинским сликама, диже се дим цигарете љубичаст као свитање“ (ЕМ: 107). Цигарета не може да послужи као зера дувана, да буде сажвакана и плунута у лице целату; осим тога, подсетила је младића да оно што долази после његове херојске смрти – слава у легендарном дискурсу – њему лично, у гробу, неће значити ништа; како би потиснуо ту неподношљиву мисао, он „хитро баци цигарету на под и згази је“ (ЕМ: 107).

У Естерхазијевој свести нема есхатолошког хоризонта; он се, истина, моли Богу, али то остаје на нивоу културне конвенције; да је та конвенција *празна*, сугерисано је од самог почетка приче: приказ младог грофа на молитви, пред којим су сви, укључујући и свештеника, Божијег представника на земљи, устукнули, окончава се његовим „опростите, оче“ – формулним изразом покајања и покорности, иза којег у овом случају не стоји никакав садржај. У наставку приче, јунак је окренут будућности, али без жеље да се суочи или помири са смрћу; он и у сећањима налази оно што помисао на смрт чини невероватном – своје војничке подвиге и доказе мајчине љубави. Сваки моменат из религиозног дискурса је, уз то, захваћен и трансферима значења из високог у ниски регистар – јунак је „своју прибраност подржавао молитвом“, која није утицала на „кукавичко држање црева и

симпатикуса“ (ЕМ: 107) – или је, у епизоди са последњом цигаретом, предочен као кич слике на којој је светац у крипти обасјан светлошћу.

Иронијски третман херојског модуса приповедања не значи, међутим, да је и млади Естерхази у овој причи изложен подсмеху: када се пред стражарима претвара да спава, да је лежеран и расположен, пркосан, он све људске снаге улаже да би се одупро страху и да се не би осрамотио; колико год да су кукавичка била његова црева и симпатикус, он је осећања савладао а у ослањању на породични етос није био поколебан. На тај начин, млади Естерхази јесте свесно допринео изградњи легенде – будући коментар официра у мањезу о томе како се пред смрт држао непогрешиво је предвидео – али манипулација сведоцима притом за њега није била циљ, већ средство: предање, које ће га надживети, његова је једина трансценденција.

Недоумица о правој природи јунаковог херојства, сугерисана од наслова, разрешена је из његове перспективе: „Он је схватио, упркос некој нади, махнитој и притајеној, да је од сада његов живот само трагична фарса коју исписују људи скоро исто толико моћни као богови“ (ЕМ: 107–108); у синтагми „трагична фарса“ стекли су се високомиметски и нискомиметски моменти судбине младог Естерхазија; *истина* је, као и у случају господина Голуже, у њиховој укупности.

Јунакова мајка, грофица Естерхази, појављује се у причи свега двапут: приликом посете сину у тамници и на балкону једне од племићких курија, уочи његовог погубљења. Оба пута, међутим, њено присуство је посредовано као садржај јунакове свести: пре него што је, пошавши на губилиште, прекорачио праг ћелије, она је оживљена слика из његовог сећања – „стајала је ту пред њим, крупна, јака, са велом преко лица, испунивши ћелију својом личношћу“ (ЕМ: 108) – док се, на балкону, баш у тренуцима у којима га је храброст издавала, указује „у светлости јутарњег сунца“ као „блештавобела мрља“ (ЕМ: 109), односно као спасоносно привиђење. У обе сцене, њена појава није до краја јасна – син јој не види лице – али је порука иста: „*Mon fils, reprenez courage!*“ (ЕМ: 108), „сине мој, прикупите храброст“; у тамници, грофица ту мисао изговара, „можда сувише строго“ (ЕМ: 108), док му је са балкона, својом белом хаљином као договореним знаком царског помиловања, поручује.

Обе појаве грофице Естерхази моменти су високог емоционалног набоја. Упркос гордом држању у ћелији – где стоји укипљено, претварајући се „да не види да су ставили крај ње просту дрвену столицу“ (ЕМ: 108) – она обећава сину да ће се пред царем понизити и преклињати га за милост: „'Бацићу му се пред ноге', шапутала је“ (ЕМ: 108). На балкону, пак, она је уздигнута над светином, али и „нагнута преко ограде“ (ЕМ: 109); овај упечатљив психолошки детаљ, говор тела који је у супротности са њеним укоченим ставом у ћелији, сугерише осећања љубави и подршке: преко ограде се не нагиње горда грофица „чије је племство било исто толико старо колико и самог императора“ (ЕМ: 108), него очајна мајка, чинећи све што може како би син што пре угледао њену белу хаљину, којом му она, као болесном детету, поручује да ће све бити у реду; на тај начин, она успева да га заштити од предсмртног страха и од понижења, кад већ није могла од смрти.

Приповедач се тако из подручја ироније упутио у подручје патоса: то што је млади Естерхази обичан, што је толико морао да се труди, што му је на крају била потребна и мајчина обмана да би умро достојанствено, то је његова људска истина.

Сама појава мајке на балкону, међутим, није недвосмислена: приповедач је, још на почетку приче, сугерисао да је „осећање даха смрти на [...] голом врату“ у Естерхазијевој свести извитоперило слику стварности (ЕМ: 106); то може да значи да на балкону и није била

гофица Естехазии, већ пуко привиђење, предсмртна обмана младићевих узнемирених чула.⁷⁵ Вреди, стога, ову упечатљиву реченицу навести у целини:

Нагнута преко ограде, сва у белом, стајала је тамо његова мајка, а иза ње – како би још више истакли љиљанску блештавост њених хаљина – големи тамнозелени листови филадендрона (ЕМ: 109).

Мелодијски ефектно усталасаном реченицом, приповедач сугерише да је оно што се помаља у свести грофа Естехазиија у ствари амблем: одевена у белу хаљину коју је једна од њених „преткиња носила на неком од царских венчања“ (ЕМ: 109), грофица Естерхазии доминира на тамнозеленој позадини коју чине големи листови филадендрона; посредии су мађарске националне боје и приказ у којем је мајка, у младићевом доживљају, поистовећена са домовином. То би читаоца требало да подсети на друштвеноисторијски контекст фабуле и на смисао прикључивања једног младог мађарског племића пучкој побуни против царске, хабзбуршке власти: Мађарска је отаџбина за коју он „славно мре“.

На тај начин, породични и национални идентитет поново се, на јунаков позив, удружују да би га обманули: поверовавши да је *неко*, родољубиви Естерхазии понадао се да је јачи од смрти; „кад је целат померио клупицу под његовим ногама, још је очекивао чудо“ (ЕМ: 110), каже приповедач.

Одмах по погубљењу младог грофа, наратор мења тон: „Два су могућа закључка“, каже он на почетку идућег, последњег пасуса, управљајући читаочевим разумевањем судбине јунака,

или је млади племић умро храбро и достојанствено, са пуном свешћу у извесност смрти, држећи главу високо, или је заиста све то била само добро смишљена режија чије је конце држала у рукама једна поносна мајка (ЕМ: 110).

На основу почетне реченице овог параграфа, могло би се закључити да приповедач не зна „шта се заиста догодило“, односно да нема изграђено мишљење о судбини грофа Естерхазиија; уместо тога, он поручује да постоје два значењски супротстављена али потпуно равноправна начина да се његово понашање пред погубљење објасни: према првоме од њих, он је био херој, а према другоме, изманипулисана марионета. У наставку параграфа, овај почетни утисак допуњен је и прецизиран: „Прву, херојску верзију“, каже приповедач,

подржавали су и ширили, усмено, а затим забележили у хроникама, санкилоти и јакобинци. Другу, по којој се младић све до последњег часа надао неком волшебном обрту, забележили су званични историчари моћне хабзбуршке династије, како би спречили рађање легенде (ЕМ: 110).

Ако се ови закључци не односе на „оно што се заиста догодило“, већ на управо изложену причу, онда они не сугеришу само да је ту причу могуће разумети на два потпуно другачија начина, већ и да ју је могуће идеолошки инструментализовати, у складу са политичким потребама јакобинаца, односно монархиста; штавише, онда ове приповедачеве речи имплицирају и да неко другачије читање овог књижевног текста није ни могуће. Досадашњи део параграфа би, у том случају, сугерисао и да је прича не само примаран већ и идеолошки неутралан, објективан облик наративизације „онога што се заиста догодило“, „фамозно“ верно пресликавање; у том случају, прича је историографском и легендарном наративу послужила као примарни референт: они *њу* деформишу а не сам догађај.

⁷⁵ У последњем параграфу приче, као једна од варијанти историјске истине стоји да је „све то била само добро смишљена режија чије је конце држала у рукама једна поносна мајка“ (ЕМ: 110); да би та примедба остала релевантна, мајка се на балкону морала појавити у белој хаљини, договореном знаку да је код цара успела да издејствује помиловање.

Ова могућност интерпретације цитираних реченица се, међутим, коси са исказом из „Постскриптума“, према којем је сама прича „слободна обрада једне касне грађанске легенде“ (ЕМ: 168). Аутор је њиме експлицитно укинуо могућност да „Славно је за отаџбину мрети“ упућује на неки емпиријски стваран објект али је истовремено и уопштио њен референцијални оквир: споменута „касна грађанска легенда“ била је

омиљеним прилогом историјских читанки и често варирана – последњи пут у књизи неког Ижлеа о организацији Црна рука – а на основу аустријских извора, не баш лишених пристрасности, елукубрација и сентименталности (ЕМ: 168).

Први део овог исказа помутио је однос између званичне историје и легенде, сугеришући да, у одређеним околностима, оне ипак сарађују, док је други тему неочекивано проширио и на садржаје из српске историје;⁷⁶ сугеришући да је „касна грађанска легенда“ заједничка удаљеним епохама и националним традицијама, да је дакле *типична*, Киш причу „Славно је за отаџбину мрети“ уклапа у идеолошки оквир *Енциклопедије мртвих*.

Из тога произлази да се досадашњи део разматраног пасуса ипак није односио на саму причу, већ на „оно што се заиста догодило“ и што је, самим тим, као део емпиријске стварности, свакој причи, па и легендарној и историографској, претходило. Постојање значењски супротстављених верзија Естерхазијевог погубљења сугерише не само да је знање о прошлости непоуздано, већ и да је *произведено*: јакобинци са једне а званични историчари хабзбуршке династије са друге стране прилагодили су догађај сопственим политичким потребама и користили су га за легитимисање оних типова моћи за које су се залагали.

Следи ритмичко-интонационо уређени низ реченица у којима приповедач прелази на терен иманентне поетике, где емфатично поентира: „Историју пишу победници. Предања испреда пук. Књижевници фантазирају. Извесна је само смрт“ (ЕМ: 110).

У литератури је већ примећено да свака од ових реченица, сама по себи, представља по једно опште место (Perišić 2007); како су све кратке, са минималним бројем реченичних чланова а нагласак се, приликом изговора, премешта на њихове крајеве, стварајући ефекат мелодијског подударача или риме – ове реченице добијају „литерарну функцију и карактер универзалног исказа“ (Делић 1997: 425). Утисак је, такође, да се, захваљујући њиховом ритмичко-интонационом уређењу, прича закључује повишеним тоном, патетично.

Прве две реченице – „историју пишу победници“ и „предања испреда пук“ – припремљене су претходним приповедачевим тврдњама о два могућа, идеолошки супротстављена закључка о Естерхазијевом погубљењу; штавише, према њима су у таутолошком односу: приповедач је у досадашњем делу овог пасуса три пута, на различите начине, изрекао исту мисао о два могућа закључка. На тај начин, он је читаоца у ствари припремао за преокрет који долази са реченицом „књижевници фантазирају“ (ЕМ: 110), која ремети дихотомију троструко утврђену у претходном делу параграфа. Тек тада, дакле,

⁷⁶ Владимир Зорић је претпоставио да је посредни алузија на погубљење пуковника Драгутина Димитријевића Аписа. Површине подударности између покрета мађарских јакобинаца и Црне руке заиста постоје: посредни су тајне организације, засноване на идеологији националног уједињења, чија је историја обележена масонском контроверзом (Ingrao 2014; Рокаи и др. 2002). Сасвим је друго питање зашто Киш, уколико је нешто имао да каже о српској историји, то није учинио у жанру историјске метафикције, „и обрнуто: уколико Киш није желео да се бави отаџбинским темама, због чега је уопште његов приповедач споменуо Црну Ручу? [sic!]“ (Zorić 2005: 121). Део одговора на ова питања може се тражити у Кишовим аутопоетичким исказима: он се програмски опредељивао за теме које су препознате као европске, док је сам „мађарски миље“ на њега имао пресудан утицај (ГТ: 281). Повезивањем легендарног обрасца примењеног на грофа Естерхазија са Црном руком, по нашем мишљењу, Киш проширује историјску перспективу и указује на стереотип присутан у више култура, што је у складу са концептом *Енциклопедије мртвих*. И у „Огледалу непознатог“ постоји једна алузија на Аписа: међу вестима које преноси *Aradi Naplón*, налазе се и „дворски преврати у Србији“ (ЕМ: 93).

приповедач у читаочеву свест експлицитно уводи и књижевност као један од могућих начина разумевања и наративизације прошлости; истовремено је, међутим, и дисквалификује, поистовећујући је са фантазирањем као испразном умном активношћу.

Контекст нам сугерише да је до ове изненадне дисквалификације дошло услед примене идеолошког критеријума који је обележио претходни део пасуса: до тврдње да књижевници фантазирају долази након констатације о два, а не дакле о три могућа, релевантна закључка о догађају Естехазijeвог погубљења; како истина књижевности није ни историјска ни легендарна, она чак и нема статус једног од могућих закључака, она је обично фантазирање. Приповедач је овом реченицом, самоиронично, изразио *немоћ* књижевности у поређењу са историографијом и предањем као силама које обликују идентитет прошлости; пошто не заступа интересе супротстављених идеологија, јакобинске и хабзбуршке, књижевност је на маргини.

Да ли то, онда, значи да књижевност нема ни идеолошке импликације, које би, према Хејдену Вајту и Линди Хачион, требало да су својствене сваком представљању прошлости (Наџион 1996: 203)? На ово питање у досадашњем делу разматраног параграфа није било непосредног одговора: спорна реченица – „књижевници фантазирају“ – не говори о природи књижевности, већ о њеном друштвенополитичком статусу; неизвесно је једино да ли је она израз приповедачеве резигнације или протеста.

У следећој реченици – „извесна је само смрт“ – долази до још једног, последњег преокрета у овој причи: приповедач се у њој надмоћно уздиже не само изнад оптике у којој књижевници фантазирају а догађај има две идеолошке супротстављене истине, већ и изнад свега што је до тада исприповедао; одатле, он сугерише да је једино смрт „оно што се заиста догодило“ а што није подложно различитим тумачењима, догађај који је страхан управо зато што не може да се протумачи нити осмисли, остајући ван свих система означавања.

Тек је на овај начин – накнадно, посредно и у односу према смрти – наратор и књижевност одредио као дискурзивну делатност, а своје приповедање као чин стварања значења.

Суштинска противречност тумаченог параграфа одраз је драме која се збива унутар субјекта приповедања; у његовом првом плану није свест о произведености сваког знања, већ о различитим могућностима наративизације прошлости, и то из перспективе њихових међусобних односа разматраних на друштвенополитичком плану, што значи на плану односа моћи; конфликт је разрешен спознајом њихове заједничке немоћи спрам смрти као извесности сваке људске судбине.

Приметно је да наратор у причи „Славно је за отаџбину мрети“ оклева да призна да је и његов идентитет резултат неке идеолошке конструкције, јер тако не би довео у питање само ауторитете јакобинског и хабзбуршког писања о прошлости, већ и сопствени, што му није циљ. Услед близине ове самоспознаје, он одвраћа поглед од књижевности и усмерава га према смрти, чију извесност онда констатује, задржавајући на тај начин *илузију* ауторитета који пише прозу која је, како је приметио Милан Радуловић, све то једновремено – и историја и легенда и литература (1994: 89).

ЈУНАЦИ НА ГУБИЛИШТУ: ГОСПОДИН ГОЛУЖА И ГРОФ ЕСТЕРХАЗИ

Гроф Естерхази је, као и господин Голужа, еготиста: у ситуацији која га превазилази, он се „стиснутих зуба“ (ЕМ: 107) бори да одржи слику која о њему већ постоји у јавности; зато манипулише сведоцима: уочи погубљења, он се, баш као и Шћепановићев јунак, пред стражарима претвара да спава. И његов лик је креиран супротстављањем парадигми, високомиметске и нискомиметске; битна разлика је у типу узвишеног којем он тежи: док се господин Голужа уподобљава вулгарно схваћеним идеалима бајронизма, гроф Естерхази покушава да сопствени идентитет угради у патриотску легенду; и једно и друго, међутим, припадају романтичарском укусу.⁷⁷ И у Кишовој причи је, као и у Шћепановићевој, наглашена клишетираност „узвишених“ наратива: док је у „Славно је за отаџбину мрети“ то непосредно тематизовано – приповедач понавља да јунак усваја обрасце понашања својих предака, а сам се ослања на општа места књижевне дескрипције која одговарају идеолошким хоризонтима угарске аристократије – у „Смрти господина Голуже“, то је имплицирано сучељавањем више неконгруентних жанровских образаца; у обе приче на тај начин долази до њихове иронизације и пародирања.⁷⁸

Требало би такође приметити да у Шћепановићевој и Кишовој причи постоји низ истих стереотипних поистовећивања: смрт је, на пример, у аналогiji са спавањем, свадбом и непријатним изненађењем, погубљење са представом, а наратив са трансценденцијом – док се гроф Естерхази нада „вечном животу“ у предању о свом херојском држању пред погубљење, господин Голужа би требало да постане протагониста приче о „једином и правом човеку“ која ће бити део колективног идентитета варошана; оба јунака се, пред смрт, понашају као глумци који импровизују на задату тему. И многи детаљи фабуле су клишетизирани и подударују се: гранична ситуација је у обе приче представљена као физичко присуство персонификоване смрти, коју гроф Естерхази осећа као дах, а господин Голужа, у ниском регистру, као задах; стражари јунаке изводе на погубљење хватајући их испод руку, што гроф поносито покушава да избегне, а чиновник подноси без опирања; обојицу издаје глас; заједнички им је и порив да се обрате окупљеном народу, као и брига да на посматраче оставе добар утисак, што у други план потискује интимна осећања панике и страха од смрти. Последње тренутке живота, оба јунака троше на посматрање масе, у чијим се реакцијама одражава биланс њихових судбина: на хистеричан церек господина Голуже, којим је он „сасвим нехотично“ огласио „свој големи јад“ (S: 44) варошани одговарају аплаузом, а на први знак Естерхазијеве рањивости „светина“ реагује радосним клицањем.

Нискомиметски моменти судбине и Шћепановићевог и Кишовог јунака тичу се инстинката и телесности: док су животни апетити господина Голуже пренаглашени – „хранили су га најкуснијим јелима, снабдевали су га најбољим винима“ (S: 21) – у чему има и далеких одјека ренесансне народне културе која на смрт реагује преједањем и неумереношћу, гроф Естерхази своју борбу против „кукавичког држања црева и симпатикуса“ води „стиснутих зуба“ (ЕМ: 107). Велика разлика међу њима развила се, из истих разлога, и на пољу сексуалности: док близина смрти чиновнику омогућава да одигра улогу алфа-мушјака, потентног љубавника који све остале мушкарце баца у сенку, гроф Естерхази је „калио [...] своју мушкост породичном легендом“ (ЕМ: 107), чиме су његов

⁷⁷ „Људски разум ће проћи кроз задивљујућа довијања да би избегао суочавање с 'ништавилном људске суштине'“, приметио је Пол де Ман, „да не бисмо видели како је тај недостатак у природи ствари, ми се опредељујемо да лоцирамо појединца у 'романтичарски' субјект, повлачећи се на тај начин у историјске оквире који, ма како звучали апокалиптички, у основи су умирујући и пријатни“ (De Man 1975: 53).

⁷⁸ Линда Хачион не ограничава пародију на исмевајуће имитирање, већ је објашњава као понављање са критичком дистанцом, „које омогућава иронијско указивање на разлику у самом средишту сличности“ (Hachion 1996: 55).

неуспех и немоћ добили и карикатуралне импликације. Сагледани у оптици гностичког искуства (Jonas 1991), и господин Голужа и млади Естерхази, суочени са Божијим одсуством, одбијају послушност природи и одступају од норме; али, док први то чини као либертин, растом и злоупотребом телесних апетита, други одговара аскетски, уздржањем, односно неупотребом онога што му свет нуди, макар посреди била и чаша воде.

Свест јунака премрежена је стереотипима; и господин Голужа и гроф Естерхази се према тим стереотипима управљају у перцепцији стварности и бивају преварени: обрасци различитих типова имагинације на које се ослањају обмањујући су и манипулативни, тако да обојица погрешно разумеју оно што им се дешава и производе фикцију у тренуцима у којима би требало да се суоче са стварношћу; обојица спас очекују од жена. Због погрешног разумевања догађаја али и сопствене улоге у њима, тренутак смрти, иако најављен и заказан, за обојицу долази изненада, као непријатно изненађење: пошто му лева нога склизне са ограде моста и тако га повуче у реку, господин Голужа је запрепашћен, док очи обешеног Естерхазија „искочише из дупљи као да је нагло угледао нешто ужасно и застрашујуће“ (ЕМ: 110).

Ни сведоци догађаја у овим причама нису поуздани. Господин Голужа није преварио варошане, али су они од почетка у њему гледали само оно што су желели да виде, па „ни упознавање јунакових особина, ни време проведено са њим не утичу на то да он остане – странац“ (Ломпар 2015: xiv). Слично се догодило и младом Естерхазију: официр накострешених бркова, који ће у мањезу проносити легенду о његовој одважности, био је, садржајима колективне свести, који су искуству претходили, припремљен за одговарајућу интерпретацију његовог предсмртног држања.

Стога обе приче имају исти цинични закључак: и у високом и у ниском регистру, и из личне и из колективне перспективе, господин Голужа и млади Естерхази су мртви, извесна је једино њихова смрт.

Колективни лик народа у причи „Славно је за отаџбину мрети“ хомоген је и стереотипан, приказан у деградирајућем кључу; приповедач настоји да у истом пасусу употреби што више пежоративних синонима за његово именовање: он је бучна и претећа „светина“, „гомила“ и „пучина“ (ЕМ: 109). Вреди приметити да ни ту, као ни у Шћепановићевој новели, „народ није представљен као конкретна, културно и историјски условљена заједница“ (Zorić 2005: 137); његове реакције су неаутентичне и предвидиве, стереотипне: народ кличе царској правди – „јер светина увек кличе победнику“ (ЕМ: 107) – на јунака узмахује песницама, баца камење и радосно поздравља први знак његове слабости – „јер светина воли да види како се ломе горди и храбри“ (ЕМ: 109).

Понашање гомиле у „Смрти господина Голуже“ такође је стереотипно, али у *неодговарајућем, погрешном* кључу: не ценећи живот странца, држећи га за акробату чија ће погибија бити врста циркуске представе, варошани му се гласно диве и бодре га, сваки његов потез награђујући аплаузом и остајући без даха „од радости и ишчекивања“ (S: 45). Ово укрштање семантичких кодова из високог и ниског регистра појачало је важност интерменталне свести – нема ниједног члана колектива који би се на човека сажалио – и истовремено чини да гомила у Шћепановићевој новели не буде представљена у деградирајућем већ у ужасавајућем, гротескном кључу.

Али, у обе приче, окупљени траже смрт јунака, јер она „спасава њихову представу о себи“ (Ломпар 2015: xxii): „бучна светина доведена из целе царевине“ (ЕМ: 109) није захвална младом Естерхазију који гине зато што ју је у побуни подржао, већ кличе царској правди, враћајући се на тај начин у политичко стање које је претходило покушају револуције; Шћепановићеви варошани пак одбијају да се суоче са странцем и да на тај начин „буду уведени у самопреиспитивање, у којем би се открила многа ништавност и преварност њихове

свакодневице“ (Ломпар 2015: xxii). Смрти јунака, тако, у *одговарајућим* интерпретацијама, постају гаранције да ће колективи наставити да живе по старом, што у случају Кишове приче значи под хабзбуршком влашћу а код Шћепановића у неаутентичности, без подвига и самоспознаје, што им и јесте био циљ.

На тај начин су се у првом плану обе ове приче нашли клишеи, њихови манипулативни потенцијали, али и оно што је Линда Хачион у *Поетици постмодернизма* назвала нашом потребом за њима (Наџион 1996: 78): у „Славно је за отаџбину мрети“, као и у „Смрти господина Голуже“, евоцирање догађаја није приоритет наратије, већ је то људска способност спознаје и интерпетирања онога што се сматра реалним; посредни је тематизација само модерног неповерења у перцепцију, већ и свести да темама, „неизбежно, иако несвесно [...] приступамо путем њихових приказа у оквиру културе“ (Наџион 1996: 141). Захваљујући томе, схематизованост постаје принцип наратива у целини; она је у „Славно је за отаџбину мрети“, као и у „Смрти господина Голуже“, носилац значења, те су обе приче „огледало у којем се приказује неаутентично лице света“ (Пијановић 1992: 205).

ЗАШТО ЈЕ ГОСПОДИН ГОЛУЖА МОРАО ДА УМРЕ (II)

У „Смрти господина Голуже“ читалац се суочава са једним светом који му је наизглед познат, али у којем се дешава нешто што законима познатог света не може до краја да буде објашњено. И прве реакције господина Голуже на варошицу биле сличне: увиђајући да се обрео унутар поретка чија правила не разуме, он сумња – „чувао се да не наседне“ – чуди се – „узмицао је збуњено [...] смешкајући се невољно“ – и осећа страх – „помишљао је чак да се ноћу искраде“; оно што га у варошици задржава јесте радозналост: „Није могао одолети искушењу да сачека развој догађаја“ (S: 18, 19). Његова позиција у варошици аналогна је стога позицији коју читалац има у уметничком свету саме новеле.

Тиме је створено иницијално саучесништво између господина Голуже и читалаца; како се јунак буде прилагођавао зачудном поретку, све време га погрешно схватајући, и читалац ће бити увлачен у „сулуду варошицу“ која, као у некој од Кафкиних фантазмагорија, почиње да важи за нормалну. Описујући путању читаочевог разумевања преображаја Грегора Самсе, Сартр је приметио да „наш разум, уместо да исправи свет окренут наопако, понесен тим кошмаром, постаје и сам фантастичан“ (1984: 217); нешто слично дешава се и током читања „Смрти господина Голуже“: читалац њеном тексту не поставља *разумна* питања, попут оних која му је у „Дуплом гулашу“ постављао Киш – како је могуће да постоји варошица далеко од путева и железница, без војске и полиције, настањена притајеним убицама итд. – јер „стил гротеске захтева пре свега да описана ситуација или догађај буду затворени у фантастично мален свет нестварних емоција [...] потпуно изолован од праве реалности, од праве пуноће унутрашњег живота“, где „уобичајени односи и везе (психолошке и логичке) [...] престају да важе“ (Petrov, prir. 1970: 260) – већ се пита *шта значи* то што се један поремећени поредак приповедно третира као да је нормалан; тек такво настројење омогућава читаоцу да, захваљујући „сулудој варошици“ Бранимира Шћепановића, полако почиње да буде свестан прикривеног лудила, *другости* сопственог света.

Одступања од реалистичког поретка у овом контексту, дакле, немају за циљ постизање фантастичког ефеката, да наведу читаоце на оклевање у погледу природе приказаних догађаја – да ли су они стварни или не – што би према Цветану Тодорову била диференцијална одлика фантастичке књижевности; уместо тога, нас а повремено и господина

Голужу, у напетости држи несигурност у погледу значења – да ли оно што се догађа треба схватити озбиљно или неозбиљно, дословно или фигуративно. То је знак да је интерпретација доспела у подручје древног књижевног феномена, алегорије, где „свака особа, свака ствар, сваки однос може значити било шта друго“, што им „омогућава да изгледају инкоменсурабилни профаним стварима и диже их у једну вишу раван“ (Benjamin 1989: 137).

Међутим, како се значења традиционалне алегорије јављају у скуповима, остављајући утисак чврсте мреже или система, то интерпретација „Смрти господина Голуже“, у којој се високомиметска и нискомиметска парадигма непрекидно смењују или укрштају, ни у овом кључу неће бити мање сложена. Означавање је ту само наизглед свеобухватно: деца која гризу јабуке, жене које се тајанствено осмехују, наглашавање леве стране тела господина Голуже и многи други, понављањем истакнути детаљи, делују као носиоци потенцијалних значења, али њихова стабилна интерпретација није могућа; „систем“ пре свега ремете упади нискомиметских момената, попут дуплог гулаша или пролива господина Голуже, на пример, који не остављају простора за дубља тумачења; такви „инциденти“ би у животу Јозефа К. били незамисливи. Читалац је стога приморан да се, у координатама задатим моментима из високог и ниског регистра, креће између пренесених и дословних значења, напред-назад, и сам, попут господина Голуже, помало заглављен.

То може да буде последица промене онтолошке подлоге приповедања: док у *Процесу* оживљава идеја маркионитског злог демијурга, „бога закона“, као извесности трансцендентне стварности до које јунаци немају приступа (Anders 2015; Sartr 1984), у „Смрти господина Голуже“ се „уместо наговештаја Божијег учешћа појављује потпуно одсуство и празнина“, а „поступци јунака бивају лишени религијског и етичког утемељења“ (Ломпар 2015: xiii); док је за Кафку „пропаст 'пребивати' у Ничему, пропаст против које се у ствари стално бори“ (Anders 2015: 115), због чега његови јунаци размишљају у религиозним категоријама греха, жртве и искупљења, иако им њихов извор и значења нису познати, Шћепановићеве „марионете“ немају савести јер на њиховом хоризонту нема вредности према којима би њихово понашање требало да се одмерава, чиме остварју последњу консеквенцу „убиства Бога“ као извора и гаранције морала.

Искуство господина Голуже – радикална непоузданост перцепције и сазнања, релативност свих вредности, неодређивост мотивација – сугерише да универзалије не постоје, осим као производи људског ума, који је и сам подложен обманам. Како би извори алегорије, према Полу де Ману, требало да буду изван материјалног света (1975: 242), трансцендентни, то значи да њене процедуре у оваквом приповедном контексту не могу да функционишу на традиционалан начин: уместо да воде ефикасном и недвосмисленом преводу „сликовитог говора“ у неко одређено значење, битни детаљи описа у „Смрти господина Голуже“ остају међусобно удаљени, партикуларни, у окружењу које их семантички подрива или неутралише.

Из тога се може извести закључак да је приоритет Бранимира Шћепановића био да постојећи поредак стварности доведе у питање и да укаже на раскорак између живота и смисла, али не и да читаоцу сугерише било какве одговоре; „дело не решава сукоб“, каже Пол де Ман, „него га именује“ (1975: 67). Упркос томе, Шћепановићева алегорија није мање ауторитативна.

Објашњавајући „како је направљен Гогољев 'Шињел'“, Борис Ејхенбаум примећује да само у плану гротескног стила „најмања искра правог осећања стиче вредност нечег потресног“ (Petrov, prir. 1970: 260). У „Смрти господина Голуже“ постоје три таква, веома битна момента; сви су смештени у епизоду смрти јунака: у првом од њих, он увиђа да га нико

од окупљених не жали – „неко [га] јетко [...] опомену да пожури и најзад уради оно због чега су се сви ту скупили. 'Њима је хладно', помисли и зачуђеним погледом још једном пређе по гомили“ (S: 41); у другом, господин Голужа се хистерично церека, „оглашавајући тако сасвим нехотично свој големи јад“ (S: 43–44); у трећем, јунак пада „с главом надоле“ и пред собом види море, „ту још никад виђену, па чак и неслућену лепоту, тако да у његовој свести начас усахну једна страшна клетва – упућена васколиком свету који је остављао“ (S: 44–45). То су искре помешаних, али правих осећања – запрепашћености, туге, несреће, љутње, утехе и разочарања – са којима се јунак растаје од живота.

Осветљавајући оно што господину Голужи лежи на срцу, приповедач позива читаоце да се, упркос дистанци и повременом гађењу које су у дотадашњем току новеле осећали према њему, сада сажале на јунака. На чему би требало да се темељи ово сажалење? На једноставној чињеници да је господин Голужа људско биће које, бачено у непријатељски свет, страда, као и на претпоставци религиозног порекла – да су сви људи у сродству: „Браћо моја“, изговара престрашени човек на огради моста, „ја сам се ипак прерачунао“ (S: 43).

То су, важно је приметити, моменти из високог регистра које нискомиметска „пратња“ није поништила: између живота и смисла, беса и туге, лепоте и клетве отворио се понор и искуство тог понора јунаку задаје раздирући бол. Моменти патоса у „Смрти господина Голуже“ тако откривају онтолошке темеље Шћепановићеве алегорије: заступајући нешто што *више* не може да буде представљено и упућујући на значења до којих *више* нема приступа, она је израз носталгије за трансцендентним референтом па и пометње због његовог губитка. И сама пореклом из високог наративног регистра, модерна алегорија „означава првенствено удаљеност у односу на сопствени извор, па одричући се носталгије и жеље за подударношћу, она утврђује свој језик у простору ове временске разлике“ (De Man 1975: 260); алегорија је таква и у приповедној прози Бранимира Шћепановића.

Стога је *темпорална* димензија алегоричности новеле „Смрт господина Голуже“ путоказ за њено разумевање: она долази после једног света, заснованог на платонизму и на идејама о континуитету, и креће се по његовим рушевинама; алегорије су „у царству мисли оно што су рушевине у царству ствари“, приметио је Валтер Бенјамин (1989: 239). Зато ни о господину Голужи не вреди размишљати као о резултату неког односа према емпиријској стварности, већ према културним стереотипима као *текстуализованим* остацима „старог света“, који и даље чине предструктуру и јунаковог и нашег разумевања стварности.

Како се „значење садржано у алегоријском знаку може [...] прихватити само у понављању (у кјеркегоровском смислу тог израза) неког претходног знака, с којим се никад не може поистоветити“ (De Man 1975: 259), то је његова логика чисто интелектуална – „само за зналца се нешто може алегоријски представити“ (Benjamin 1989: 185) – док адаптација и комбиновање удаљених културних садржаја постају њени основни стваралачки принципи; у „Смрти господина Голуже“ комбиновани су дискурси различитих епоха и медија, неконгруентни стилови и жанрови, на такав начин да је и сама тежња за модерничким раздвајањем високог од ниског у ствари персифлирана.

Са страница „Смрти господина Голуже“ помаља се у нашој књижевности нов модел света: он је нехомоген и некохерентан, обмањив и морбидан, његови становници више су налик на симулакруме него на људе,⁷⁹ речи им не служе за споразумевање јер су везе са референтима раскинуте, а појава на телевизији постала је облик сатисфакције и друштвеног признања. Можда је данашњим читаоцима, који су својим очима гледали телевизијске

⁷⁹ „Копије су секундарни поседници, добро засновани претенденти, за њих гарантује сличност; симулакруми су, попут лажних претендената, конструисани на несличности, они у себи носе суштинску перверзију и проневеру“ (Delez 2000: 194–195).

преносе погубљења, лакше него генерацијама претходника да увиде *истинитост* ове наше прве приче о ријалити-самоубиству, у којем „публика“ на јунака прво месецима будно мотри, учествујући у „егзотичности“ његове ситуације, частећи га и тетешећи, да би га на крају погурала у смрт, испраћајући га смехом и аплаузима.

ПЕШЧАНИК И УСТА ПУНА ЗЕМЉЕ

КА НОВОМ РОМАНУ

Романи *Пешчаник* и *Уста пуна земље* објављени су почетком осме деценије 20. века: први 1972, а други 1974. године; након *Баште, пепела*, односно *Срамног лета* из Просветине едиције „Југословенска проза 1965“, ово су и за Данила Киша и за Бранимира Шћепановића била прва романескна остварења: ауторски опус првог у међувремену је проширен збирком прича *Рани јади* (Нолит, 1969), док је други, посвећенији раду на филму, приповедну прозу објављивао једино у књижевној периодици.⁸⁰

И *Пешчаник* и *Уста пуна земље* представљали су повратак темама из трауматског језгра у стваралаштву својих аутора – у Кишовом случају теми ишчезлог оца, а у Шћепановићевом, теми односа појединца и масе – доневши им значајна књижевна признања – Нинову награду за роман године на српскохрватском језичком подручју Данилу Кишу, а Октобарску награду Бранимиру Шћепановићу. Док је за аутора *Пешчаника* то било тек прво у низу значајних књижевних признања, за Шћепановића је било прво а донедавно и једино.⁸¹

Занимљиво је, такође, да су *Пешчаник* и *Уста пуна земље* били уједно и романи који су својим ауторима обезбедили међународни успех, пре свега пред француском читалачком публиком. Њихов редослед је на том плану био обрнут.

Уста пуна земље, у преводу Жана Деска (*La bouche pleine de terre*, Lausanne – Paris: L’Age d’Homme – Centre de diffusion de l’édition, 1975)⁸², била су прво појављивање неког дела Бранимира Шћепановића пред читаоцима на француском говорном подручју; упркос томе и без посебних напора издавача око његове промоције и рекламе, овај роман је, према речима Миливоја Сребра, у Швајцарској, Француској и Белгији био дочекан као истински културни догађај (2004: 57); успех му се огледа у броју приказа, издања, као и у бујици

⁸⁰ Осим већ објављених прича и одломака *Срамног лета* преведених на језике југословенских народности (на мађарски, словеначки, румунски), у овом периоду су у књижевној периодици објављене следеће приче Бранимира Шћепановића: „Познанство“ (1966), „Судбина Григорија Зука“ (1967), „Крик“ и „Илузија“ (1969), „Вампир“ (1970), „Оно друго време“ (1972), „Помрачење“ (мај 1974). У збирци *Смрт господина Голуже* су се, поред новеле из наслова, нашле још само „Стид“ и „Оно друго време“.

Све постојеће збирке Бранимира Шћепановића представљају ауторов избор из прича и новела које су објављиване у књижевној и другој периодици, од средине педесетих до почетка осамдесетих година 20. века. Како је већина тих прича објављивана у варијантама, при чему је понекад долазило и до промене њиховог наслова, утврђивање прецизних граница Шћепановићевог приповедног опуса могло би да буде предмет засебног библиографско-књижевноисторијског истраживања. С обзиром на нашу тему, важна је чињеница да је аутор *Избрана дела*, која је уредио Зоран Живковић а објавио Нолит 2008. године, сматрао својом коначном речју.

⁸¹ Бранимир Шћепановић је Награду „Борисав Станковић“, за целокупно стваралаштво, добио 2019. године.

⁸² Издавачку кућу *L’Age d’Homme* („Доба човека“) из Лозане основао је 1966. године српски емигрант, Владимир Димитријевић (1934–2011); углед је стекла објављивањем превода субверзивних и дисидентских аутора, Милоша Црњанског, Василија Гросмана и Александра Зиновјева. После *Уста пуних земље*, исти издавач је објављивао и преводе дела Ива Андрића, Александра Тишме, Борислава Пекића, Миодрага Павловића и др..

похвала како од новинске, тако и од академске критике; интерес француске публике за *Уста пуна земље* до данас није минуо.⁸³

Пешчаник је на француском објављен знатно касније, тек 1982 (*Sablier*, Paris: Gallimard), у преводу Паскал Делпеш, и са емфатичним предговором Пјотра Равича. Била је то, ваља напоменути, већ трећа књига Данила Киша код еминентног париског издавача; претходно су објављени *Баишта, ненео* (*Jardin, cendre*, 1971), у преводу Жана Деска, и *Гробница за Бориса Давидовича* (*Un tombeau pour Boris Davidovitch*, 1979), у преводу Паскал Делпеш. Библиографска истраживања Миливоја Сребра показала су, међутим, да је тек *Пешчаник* био „књига која ће коначно извести Данила Киша из сенке анонимности“ (Srebro 2004: 60). С обзиром на чињеницу да је наш писац већ био носилац „Великог златног орла“, награде коју му је град Ница, након *Гробнице за Бориса Давидовича*, доделио за целокупно стваралаштво, овакав Сребров закључак делује неочекивано; он оставља простора за претпоставку да је суфорични пријем *Пешчаника* као „грандиозног дела“ и „ремек-дела и по“ (Srebro 2004: 61)⁸⁴ могао бити припремљен рецепцијом *Гробнице*, односно имицом који је Данило Киш имао на Западу, као политички прогоњени писац јеврејског порекла из једне од земаља са друге стране Гвоздене завесе.⁸⁵ *Пешчаник* је до данас на француском објављен само још једном, у оквиру Галимаровог издања *Породичног циркуса* (*La cirque de la famille*), 1989. године.

И *Уста пуна земље* и *Пешчаник* били су, дакле, у француском културном контексту лепо примљени романи; они су се, у примарном кругу рецепције, у тај контекст успешно уклопили, успевајући да на хоризонту једне хегемоне културе постану видљива књижевна остварења.

Оба романа су, пак, у српском књижевноисторијском контексту, представљала креативне видове отпора традиционалним облицима приповедања, њиховим сижејним и композиционим конвенцијама. Индикативно је, на пример, што Љубиша Јеремић у интерпретацији *Пешчаника* полази управо од набрајања свега онога чега у том роману нема, односно од његових поетичких одступања од онога што је уобичајено: у Кишовом роману „нема причања приче у природном редоследу, нема продубљене и сигурне слике карактера нити средине, није истакнут развој неке страсти нити обликовање једног сензибилитета“ (Jeremić, Lj. 1978: 139). На сличан начин поступио је и Срба Игњатовић у анализи *Уста*

⁸³ О својеврсној фасцинацији француске публике *Устима пуним земље* сведочи и податак да савремене адаптације овог романа и даље привлаче љубитеље експерименталног позоришта; најновија од њих, у режији Жилије Види (*Julia Vidi*), налази се од априла 2020. године, на репертоару позоришта *La Manufacture* у Нансију.

Издавачка кућа *Noir sur blanc* из Лозане припрема издање сабраних дела Бранимира Шћепановића, са предговором француске књижевнице и критичарке Линде Ле (*Linda Lé*); за ту прилику, Марко Деспот је на француски језик превео још дванаест Шћепановићевих прича.

⁸⁴ Да су величања којима су француски критичари обасипали Кишова дела понекад била и бесмислена указује Небојша Васовић у есеју *Зар опет о Кишу?* (Београд: Конрас, 2013). Неумерености је било и у похвалама на рачун Бранимира Шћепановића; Миливој Сребро их је описао као последице претеривања својствених новинарском стилу (2004: 57).

⁸⁵ О таквом имицу Данила Киша на Западу сведоче и неки од до данас најутицајнијих текстова о њему, чији су аутори Јосиф Бродски и Сузан Зонтаг. У предговору првом америчком издању *Гробнице за Бориса Давидовича* (1980), Бродски је изнео тврдње да је та књига у Југославији објављена „после великих тешкоћа“, да се одмах нашла на мети „конзервативних 'стаљинистичких' елемената из првог ешалона југословенске књижевне хијерархије“, да је Кишов прогон био наредба државног врха а да су га спровели „српскохрватски националисти“, који су „традиционално про-руски и традиционално антисемитски оријентисани, јер већину јунака Данила Киша чине Јевреји, што је и он сам“ [прев. В. Т.] (Brodsky 2008: ix). Сузан Зонтаг је, у предговору америчком издању збирке *Ното поетичус* (1995), обележеном осудама српске стране у рату у Босни као фашистичке, почетну констатацију Бродског поновила, рекавши да је кампања против *Гробнице за Бориса Давидовича* „смрдела на антисемитизам“, *reeked of anti-Smitism*, као и да је сам Киш у Србији био књижевно екскомунициран; додала је и да је у Западној Европи и Северној Америци *Гробница* својена на „дисидентску литературу из 'друге Европе'“ [прев. В. Т.] (Sontag 1995: x).

пуних земље: ситуација у том роману није реалистичка, „писац не тежи ни превеликој уверљивости казивања, барем не оној какву захтева традиционална нарација“ и „не тежи заснивању психолошки сложених ефеката“, због чега „евентуалне мотивације припадају другом, узредном плану“ (Игњатовић 2012: 167).

Најупадљивија особеност и *Пешчаника* и *Уста пуних земље* јесте одсуство континуиране нарације: композиције ових романа темеље се на смени одломака различитих приповедних токова, на њиховом спајању, комбиновању и усклађивању. Тиме је занатска, техничка страна приповедања доведена у први план – романи имају „шавове“, склопљени су, конструисани – док су добијене наративне структуре фрагментарне и динамичне. У српској књижевности почетком седамдесетих година прошлог века такав поступак није био нов – користили су га и Бора Ћосић и Павле Угринов, под утицајем егзистенцијалистичке прозе и француског новог романа⁸⁶ (Jerkov 1991). Како су Бранимир Шћепановић и Данило Киш били писци потпуно другачијих стваралачких сензибилитета, степени радикалности фрагментације наратива, као и мисаона оријентација добијених књижевних дела, суштински се разликују.

Пешчаник је конструисан преплитањем четири приповедна тока – „Слика с путовања“, „Белешки једног лудака“, „Истражног поступка“ и „Испитивања сведока“ – унутар оквира задатог целовитим поглављима, „Прологом“ и „Писмом или Садржајем“. Приповедни токови су, као и њихови фрагменти, континуирано нумерисани – први римским, други арапским бројевима – па се тако добијени нумерички низови у роману преплићу, без видљиве правилности и ритма;⁸⁷ наративни ток под насловом „Испитивање сведока“ појављује се једино у другој половини романа, док је „Писмо или Садржај“, за разлику од остатка дела, у целини штампано курзивом.

Уста пуна земље су пак компонована укрштањем два приповедна тока, односно сменом њихових фрагмената неједнаке дужине, који нису ни насловљени ни нумерисани. Њихово визуелно разликовање обезбеђено је проширеним белинама које их раздвајају, као и типом слова – регуларним слогом, којим су штампани непарни, и курзивом, којим су штампани парни одломци наратива.

Смештајући *Пешчаник* у исти интерпретативни контекст са *Акацијом* Клода Симона (*L'Acacia*, 1989), Александар Прстојевић је утврдио образац распореда приповедних токова у Кишовом роману: обележавајући „Слике с путовања“ са А, „Белешке једног лудака“ са Б,

⁸⁶ Киша су питања о везама његове приповедне поетике са поетиком француског новог романа пратила до краја живота; на њих је увек одговарао одрично. Иако је уважавао теоријски допринос француских аутора у разградњи традиционалног начина приповедања, експлицитно им није признавао уметничке домете. У том погледу, најдаље је отишао у интервјуу „Доба сумње“, у којем је изјавио да су „сви ти Битори, Роб-Гријеи и Натали Сарот“ превазиђени, због чега им је место у музеју воштаних фигура (ГТИ: 47); на тај начин, он је у ствари сугерисао да је и сама претпоставка о његовом угледању на поетику новог романа, као застарелу и непродуктивну, бесмислена. Контроверза ове Кишове изјаве састоји се пак у томе што сам интервју у којем је дата има исти наслов као и збирка есеја Натали Сарот, *Доба сумње (L'Ère du soupçon, 1956)*, у којој се налазе неки од кључних текстова поетике новог романа.

Тврдњу да је Киш у *Пешчанику* технику Натали Сарот и Алена Роб-Гријеа применио на другачији друштвеноисторијски контекст, као што је са Борхесовом техником учинио у *Гробници за Бориса Давидовича*, изложио је Александар Јерков у есеју „Оквир, рам, пукотина. Иманентна поетика Данила Киша“ (1994).

⁸⁷ Киш је у интервјуу „Сви гени мојих лектира“ о нумерисаним одломцима наративних токова *Пешчаника* говорио као о поглављима која имају заједничке наслове (НР: 219).

Како би појмови које користимо што адекватније одражавали хибридну природу *Пешчаника*, одлучили смо да као приповедни ток означимо наративне целине са истим надређеним насловом: „Слике с путовања“, „Истражни поступак“, „Белешке једног лудака“ и „Испитивање сведока“; појединачне њихове реализације, додатно одређене римским бројевима („Слике с путовања (I)“, „Слике с путовања (II)“ и сл.) називамо поглављима, док под приповедним фрагментима подразумевамо одломке текста који су кроз роман континуирано нумерисани арапским бројевима.

„Истражни поступак“ са Ц, а „Испитивање сведока“ са Д, он је закључио да тај образац гласи: А-Б-Ц-Б-Ц-Б-А-Б-Д-Ц-А-Д-А-Ц-Б (Prstojević 2005: 58); треба приметити да „Пролог“ и „Писмо или Садржај“, као оквирна поглавља, овим моделом нису обухваћени.

Аналогно Прстојевићевом поступку, а у циљу указивања на начелне везе *Уста пуних земље* са формалним експериментом новог романа, могли бисмо да утврдимо образац у складу са којим се врши укрштање њихових приповедних токова; тај образац је једноставан а захвата романескни текст у целини: ако приповедни ток штампан регуларним слогом означимо са А, а онај штампан курзивом са Б, тај образац би гласио: А-Б-А-Б-[...]-А. За разлику од модела укрштања приповедних токова у *Пешчанику*, чија логика проистиче из редоследа којим су догађаји изложени у „Писму или Садржају“, што од читалаца остаје до самог краја сакривено због чега роман делује аморфно и непрегледно, тај модел је у *Устима пуним земље* обележен изразитом ритмичношћу, захваљујући којој се код читалаца убрзо формира одређено очекивање, чијим се испуњавањем ствара утисак о постојању хармоније и поретка.

И употреба белина као семантизованог дела приповедног текста била је својствена поетици француског новог романа; у њеним остварењима, оне означавају прекид у наративном току и у хронологији излагања, најављујући неку дубоку промену (Димић 1991). На сличан начин белине користи и Шћепановић: у *Устима пуним земље*, проширени размаци између приповедних одломака указује на промену наративне инстанце али и на прекиде у наизглед континуираном праћењу радње. Киш је у *Пешчанику* поступнио нешто другачије: у „Белешкама једног лудака (IV)“, на самом почетку 53. одломка, недовршена реченица обележена звездicom сугерише да у рукопису на том месту недостаје један део текста; у фусноти је то и пропраћено коментаром приређивача рукописа: „Недовршено. Недостаје један лист“; текст „Белешки“ наставља се у новом параграфу, малим словом, делом реченице којој недостаје почетак: „на Дунаву док сам стајао у реду“ (Р: 186). Тако је, текстом којег нема, сугерисан догађај нарочите трауматичности, који је обележио све остале доживљаје јунака; накнадним повезивањем података, доћи ћемо до закључка да је у питању Новосадска рација. Белину је као начин за упућивање на чин незамисливог насиља употребио и Роб-Грије у *Очима које све виде (Le voyeur, 1955)*, где је садистичко убиство девојчице, кључни догађај у роману, онај који покреће све остале, представљен празном страницом.⁸⁸

И у *Пешчанику* и у *Устима пуним земље* су, осим тога, различити наративни токови изнутра дефинисани применом одређених, за њих карактеристичних приповедних поступака. Форма Шћепановићевог романа је у том погледу сведенија: први наративни ток припада хомодијегетичком а други хетеродијегетичком приповедачу,⁸⁹ док се њихово графичко разликовање употребом регуларног слога и курзива може довести у везу са начином на који је курзив користио Вилијам Фокнер у *Буџи и бесу (The Sound and the Fury, 1929)*, за сигнализовање промене приповедне ситуације. У *Пешчанику* је пак употребљено више приповедних поступака, којима су симулирани различити типови докумената (белешке, записници, писмо), „од којих сваки тежи да на свој начин предочи елементе једне исте приче“, на основу чега је Љубиша Јерemiћ закључио да Киш

пише исти 'роман' у више различитих кључева, из више перспектива, истражујући одређену грађу у поступцима које је назвао 'слике с путовања', 'белешке једног лудака', и 'истражни поступак' или 'испитивање сведока' (Jeremić, Lj. 1978: 139).

⁸⁸ До овог сазнања дошли смо захваљујући литератури о Роб-Гријеу, пошто у једином српском издању романа (Цетиње: Народна књига, 1957) те беле странице нема.

⁸⁹ О приповедним инстанцама у *Устима пуним земље* писала је Наталија П. Јовановић: „Наратолошки приступ роману *Уста пуна земље* Бранимира Шћепановића (ко говори и зашто?)“ у: *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима: за школску 2013/2014. годину*“ 9 (2014): 337–365.

И у том погледу је *Пешичаник* близак особинама новог романа, чије поетичко самопреиспитивање води приповедним формама које истражују саме себе, тежећи непрестаном преображавању (Димић 1991: 225).

Смењивање приповедних фрагмената у складу са одређеним обрасцем било је, истовремено, и сигнал да се ова књижевна дела приближавају или прилагођавају логикама других уметности; и *Пешичаник* и у *Уста пуна земље* довођени су у везу са музиком и са филмом.

Сам Киш је *Пешичаник* упоредио са музичком формом: у интервјуу „Антрополошки роман“ (1972), он је смену тачака гледишта у роману, мотивисану својом потребом да одступи од конвенција сижејног развоја, поистоветио са уређеном сменом музичких тема, мотива и ставова, добијену, „отешчалу“ форму условно називајући симфонијском (НР: 205). То значи да је веза овог романа са музиком интелектуална и концептуална: његова „симфониичност“ не налази се у слоју звучања приповедног текста, већ у примени различитих приповедних техника на исти материјал, због чега се добијена романескна композиција може посматрати као пандан музичке партитуре, у којој су различите деонице представљене сукцесивно али као делови истовременог тока; Драган М. Јеремић је, у овом контексту, подсетио да је Ернст Роберт Курцијус предлагао да се Џојсов *Уликс* чита и штампа као музичка партитура (1981: 123).

„Музикалност“ *Уста пуних земље* пак има потпуно другачије корене: она је последица бурног смењивања различитих ритмичких и мелодијских целина, што је приметио Никола Милошевић; захваљујући њиховој графичкој издвојености,

као и једном захукталом уметничком казивању слаповитог лирског тока, читалац доживљава ритмичку и мелодијску линију текста као релативно издвојен музички склоп који се извија на подлози значењске равни уметничке творевине (Милошевић 1996: 186).

То би значило да је веза Шћепановићевог романа са музиком интуитивна и лирска: приповедни фрагменти представљају ритмичко-интонационе целине, чијим се преплитањем гради структура вишег реда; њена мелодичност кореспондира са значењским слојем романа; ову особину текста *Уста пуних земље* најлакше је уочити на примерима асиндетски структурираних одломака и укрштања приповедних одломака упадљиво различите дужине, што резултира ефектом контрапункта.⁹⁰

Киш је, осим већ реченог, *Пешичаник* поредио и са предметом и загонетком а његово читање са истраживањем и одгонетањем,⁹¹ што је такође на трагу поетичких доминанти француског новог романа: читалац се пред делима Роб-Гријеа и Клода Симона налази као пред затвореним предметима из којих треба да извуче тајну (Димић 1991). И *Уста пуна земље* је могуће поредити са загонетком или, што је можда прикладније, са лавиринтом: као што се парадокси *Пешичаника* никада до краја не могу расветлити, тако ни из семантичког лавиринта *Уста пуних земље* у ствари нема излаза. Замршеност, херметизам, нејасност, нагомилавање, у којима је значењска конфузија напоредна са наглашеном формалном уређеношћу текста, програмске су карактеристике и Шћепановићевог и Кишовог романа.

Још једна формална сличност *Пешичаника* и *Уста пуних земље* састоји се у чињеници да су оба дела кружно компонована.

⁹⁰ Белгијски писац Ги Денис (*Guy Denis*) је, посвећујући нарочиту пажњу жанровској неодређивости *Уста пуних земље*, посегао за термином песме у прози (Srebro 2015); семантички удео ритма и интонације у Шћепановићевом тексту му, у извесној мери, и даје за право.

⁹¹ Ово Кишово поређење је у литератури развијано до довођења *Пешичаника* у везу са грађевином или са парадоксалним геометријским облицима, попут Клајнове боце или Мебијусове траке (Делић 1997; Bošković 2004; Tompson 2014).

У првом случају, постојање композиционе кружнице наглашено је издвајањем уводног и завршног поглавља који једини не подлежу поступку фрагментације; они чине својеврсни рам или оквир, унутар којег су смештени приповедни токови чији се одломци укрштају у складу са принципима неке прикривене логике; крај романа, где се налази писмо Едуарда Сама, осим тога, враћа читаоца на почетак, у ситуацију која писању писма непосредно претходи и на тај начин је додатно осветљава. Из тога произлази закључак да је свет *Пешчаника* од стварности вишеструко ограђен: његови приповедни фрагменти представљају избор из те стварности, од ње су дистанцирани а предоченим композиционим оквиром и изоловани.

Кружност композиције *Уста пуних земље* остварена је на мање транспарентан начин. Завршетак романа, наиме, тематско-мотивски кореспондира са његовим почетком и представља својеврстан повратак његовој иницијалној ситуацији: док се ноћ спушта, број учесника у хајци, који је током радње порастао до неслућених размера, своди се на почетну „тројку“ (на приповедача–прогонитеља, његовог сапутника Јакова и на прогоњеног), који се из фазе потере сада враћају у стање мировања. Равнотежа, међутим, која је доласком странца у дивљи и ненастањени предео поремећена, на овај начин неће бити обновљена – ништа није разјашњено, а странац лежи мртав. Стога принцип круга у композицији *Уста пуних земље* не подразумева могућност повратка на старо нити дословног кретања из почетка.

Треба, осим тога, приметити да су оваква композициона решења и у *Пешчанику* и у *Устима пуним земље*, бар једним делом, била изнуђена и самим поступком фрагментације којем су њихови романескни текстови били изложени: на тај начин се овим нестабилним наративном структурама обезбеђује утисак завршености, а у случају Кишовог романа, и утисак о постојању поретка. Она је истовремено и сигнал да и Шћепановићевом и Кишовом роману треба приступити интегралистички, као специфичним, дифузним и хетерогеним целинама, што у оба случаја представља велики интерпретативни изазов.

На тај изазов је, међутим, по нашем мишљењу, немогуће аргументовано одговорити без претходног осветљавања принципа у складу са којима функционишу њихови појединачни приповедни токови.

ФОКАЛИЗОВАНО ПРИПОВЕДАЊЕ

ПЕШЧАНИК: „ПРОЛОГ“

„Пролог“ *Пешчаника* исприповедан је у трећем лицу; доминира дескрипција: у првом параграфу описана је просторија чији зидови, услед треперења сенки, изгледају као да се гibaју; поређењем собе са чамцем а завијања ветра са ударањем таласа, развијена је алузија на старозаветну причу о Потопу и Нојевој барци; на идентитет инстанце којој припада визија у чијем оквиру се овај процес перцепције презентује није указано.

На почетку другог параграфа, у приповедање је уведено „око [које] се споро привикава на полутаму“ (Р: 12); привучено светлошћу, оно се устремљује ка њеном извору, лампи; сам догађај паљења лампе није тематизован. Око лампу не може да види: оно је „заслепљено и као омађијано том светлошћу“; опис се, свеједно, наставља, набрајањем онога што око *не види*: „Око не види ништа друго до ту светлост, ништа, ни дуге сенке, ни залелујане површине, ни крпе које се клате; ништа“ (Р: 12).

Читаоцу је на овај начин сугерисано да опис из првог параграфа, у којем су приповедно евоциране трепераве сенке и лелујаве површине, не потиче од *ока*, односно да се, осим њега, у мрачној соби–барци налази још неко, чије је присуство ментално – онај којем припада приповедни *глас*.

Упркос заводљивој компатибилности, *глас* и *око*, дакле, не одговарају истој инстанци и нису на истим нивоима фокализације: док је позиција *гласа* спољашња у односу на приказани свет, *око* припада некоме ко у том свету учествује, протагонисти. Иако је протагонисту у овој фази нарације свео на сензације чула вида, приповедач такође има очи, па види и више и боље од њега; његове очи, међутим, нису предмет приповедања.

У наставку описа, приповедач постепено сужава своје сазнајно поље на перцепцију јунака–фокализатора; следи опис појединих делова лампе, како се они чине оку које се бори са контрастом светлости и мрака. Иако је мотивисан условима природне перцепције, тај опис није феноменолошки већ интерпретативан: око најпре разазнаје цилиндрични облик, „тај кристални омотач пламена“, али онда „открива полако варку“ и да „тај стаклени омотач није граница светлости“ и „не без чуђења, и да је сребрнасти прелив гарежи такође варка“ (Р: 13). На овај начин, приповедач оку придружује *дух*, који реагује на чулну перцепцију (чуђењем) и бори се против привида (обрађује визуелно искуство).

Призор пламена–близанца, јасно видљивог „у округлом огледалу које стоји усправно иза цилиндра“ (Р: 13) приповедач, дакле, посредује кроз сарадњу ока и духа протагонисте; он ће, међутим, послужити као окидач његове, приповедачеве имагинације: у дужем наративном сегменту који следи, он уводи тему цртежа који на један начин посматран, приказује вазу, пешчаник или путир, а на други, два сучељена профила. Иако не прекида синтаксички ток, овај сегмент је од остатка текста одвојен заградама, чиме су наглашене његова уметнутост и статичност.⁹² За разлику од остатка „Пролога“, у којем приповедач прати кретње у јунаку и око њега, овај опис подразумева постојање графичког предлошка – цртежа, који се не налази у *соби*, већ једино у *роману*, на чијој је страници и одштампан, као црно-бела илустрација; приповедач на њега упућује као на „онај цртеж“, успостављајући на тај начин и непосредан контакт са читаоцима. Стога уметање текста посвећеног дескрипцији овог непокретног призора подразумева његово супротстављање дотадашњем приповедном евоцирању процеса, чиме подрива радњу и почетни утисак о линеарном протоку времена.

Тек после овог описа, око, привикнуто на светлост и оснажено духом који му притиче у помоћ, „сустиже“ приповедача: сада је способно да види и петролејску лампу и трепераве сенке. Простор се, затим, у његовој оптици „смирује“, док предмети почињу да поигравају: „осмоноги шпорет [...] се клати на својим дугим ногама као нека замрзла псина која дрхтури на ветру“, а дрвени сандук има само један бок „који се клати али никако да падне“ (Р: 15, 16). У детаљима ових сажетих описа се, током неког од наредних читања – дакле, накнадно – могу препознати алузије на конкретна трауматична искуства протагонисте, као и на његов страх од смрти.

Тако је у „Прологу“, из мрака, полако изронио јунак романа; на крају поглавља, његова „рука која се ближи пламену“ (Р: 17) постаје *видљива*.

Евидентирање предмета који се налазе на столу, испод лампе, на крају овог поглавља упадљиво је прецизно и детаљно; како најбоље одражава постигнути однос између приповедача и фокализатора, значајан и за разумевање остатка романа, наводимо га у целини:

⁹² Наративна стратегија уметања текста обележеног заградама карактеристична је за радикално крило француског новог романа, које су чинили аутори окупљени око часописа *Tel Quel*, а радо ју је користио и Клод Симон. Према Жану Рикарду, то је био начин дијегетског оспоравања, „тројански коњ“ чији је задатак да, умножавањем статичних описа, подрије или у потпуности избаци радњу из наратива (Ricardou 1971: 128).

Лево, поред саме лампе, табаци коцкасте хартије; поред њих, двоструко пресавијене новине, готово на средини стола; сасвим десно, два-три броја неког замашћеног часописа и једна књига црних корица, чији златотиск као да је од исте материје од које и пламен; заклоњена сенком огледала, мало изнад површине стола, као да лебди у ваздуху, до пола допушена цигарета. Дим доспева неким невидљивим путевима до лампе и куља, плавичаст, кроз цилиндар (Р: 16–17).

Иако је ограничен на набрајање, и сам представљајући један мини-инвентар, овај опис, због појединости о изгледу, стању и распореду предмета на столу, подсећа на „препричавање“ неког сликарског платна; хоризонтална површина стола и предмета који су на њега положени добија вертикалу у виду дима који се извија из запаљене цигарете и куља кроз цилиндар лампе. Иако је започет из перспективе јунака, чији поглед ове предмете „открива последње, не тражећи ништа у близини пламена, не тражећи ништа у близини светлости“ (Р:16), опис се наставља детаљима о њиховом изгледу и распореду који би у свести онога коме припадају и који их види били сувишни; закључен је алузијом на крематоријуме концентрационих логора, која није могла да потекне од јунака,⁹³ уносећи у читав призор симболичку димензију.

Приповедач уводног поглавља је, дакле, свезнајући; њему су доступни садржаји свести јунака, што значи да му је познат и његов идентитет, али он бира да тај идентитет не открије. Уместо тога, он јунака постепено уводи у наратив: најпре као око, збуњено контрастом између светлости и мрака, затим као дух који се бори против варки а на крају и као душу, мучену страхом од смрти; тај пут би се могао тумачити у аналогији са чином божанског стварања *ex nihilo*. Приповедач се, напоредо са *отеловљавањем* протагонисте, постепено повлачи и своју перцепцију замењује његовом; граница између ове две свести, међутим, остаје нестабилна. Приповедач (екстерни фокализатор) посматра, дакле, распоред предмета на столу заједно са јунаком (интерним фокализатором), али му фокализацију не препушта у потпуности; њихов међусобни однос, вољом приповедача, остаје двосмислен.

На овом нивоу анализе, важно је још једном нагласити да око из „Пролога“ није ни механичко ни божанско, већ телесно и људско: оно припада неименованом јунаку романа, који у овом поглављу израња из таме. Његов ниво евиденције предмета психолошки је мотивисан – привикавањем очију на блесак светлости, борбом против привида и интимним психолошким траумама.

ПЕШЧАНИК: ДИЈАЛОГИЗОВАНА ПОГЛАВЉА

У „Истражном поступку“ и „Испитивању сведока“, наративним токовима који заузимају највећи део текста *Пешчаника*,⁹⁴ приповедач се привидно повлачи а неименовани актери добијају реч; представљање постаје непосредно и одвија се у облику дијалога који се, што је већ и самим насловима сугерисано, реализују у складу са логиком полицијског или судског истражног поступка: једна страна у дијалогу поставља питања, а од друге се очекује да на та питања одговори.

⁹³ У *Породичном циркусу* нема назнака да Едуард Сам зна за концентрационе логоре а самим тим ништа значе њихови димњаци.

⁹⁴ Према рачунању Јована Делића, ови приповедни токови зајимљају преко 65% текста *Пешчаника* (1997: 235). Подробно их је анализирао Драган Бошковић у студији *Иследник, сведок, прича* (Београд: Плато, 2004).

Са формалне стране гледано, посреди је специфично прожимање наратије и драмског представљања: искази учесника у истражним дијалозима једино су графички раздвојени, штампањем у засебним параграфима, без употребе наводника и без вербалних сигнала који би у традиционалном наративу упућивали на промену дијегетског нивоа;⁹⁵ ако би се ти искази, са друге стране, посматрали као драмске реплике, оно што им недостаје јесу податаци о лицима која их изговарају, као и о времену и месту догађања, што би у конвенционалној драмској форми било уобичајено.

Наративна техника питања и одговора коју је Киш употребио у „истражним“ приповедним токовима *Пеичаника* у хоризонту европске књижевности није била нова: први ју је користио Џејмс Џојс у претпоследњој, седамнаестој епизоди *Уликса* (*Ulysses*, 1922), где је она била алтернативни начин приповедног представљања менталних процеса јунака, а затим и Робер Пенже који ју је, у роману *Инквизиториј* (*L'Inquisitoire*, 1962), увео у контекст полицијске истраге, где је имала улогу у деконструисању реалистичког приповедног поступка. О ослањању нашег писца на обе ове претходне реализације дијалогизованог приповедања сведоче бројне тематско-мотивске позајмице из *Уликса* и *Инквизиторија*, на које је у литератури већ указано;⁹⁶ оно, међутим, што је досад остало по страни, јесте чињеница да се у погледу књижевног узора а самим тим и метода технике питања и одговора, „Истражни поступак“ и „Испитивање сведока“ сасвим прецизно разликују.

У самом тексту „Истражног поступка“ нема трагова на основу којих би се са сигурношћу могло казати која су лица у њега укључена; извесно је једино да је предмет дијалога, кроз сва четири дела овог приповедног тока, сам јунак романа, Е. С., а да обе инстанце које се оглашавају, како она која пита тако и она која одговара, имају увид у садржаје његове свести; поједина питања тако су формулисана да одговоре у ствари прејудуцирају.⁹⁷ Зато је именовање лица која у „Истражном поступку“ учествују условно: питања поставља анонимни истражитељ а одговоре даје анонимни сведок; ни за једног ни за другог неки од најинтимнијих доживљаја јунака не представљају тајну, што значи да је граница између њихових свести, као и свести Е. С.-а, флуидна.

У другом делу романа, међутим, у „Испитивању сведока (I)“, иследник суочава Е. С.-а са једном од изјава сведока из „Истражног поступка (II)“: „Изјавили сте (цитирам): 'Могла ме задесити судбина Лава Давидовича Бронштајна. Спасло ме само провиђење.' Итд.“; Е. С.

⁹⁵ Десетак година пре Пенжеовог *Инквизиторија*, Натали Сарот је у *Добу сумње* тврдила да дијалог, без икаквог вербалног или интерпункцијског сигнала, треба да буде главна подлога новог романа, односно да заузме место које је некада припадало радњи, захтевајући веће ангажовање читалаца (Sarot 2013: 74).

⁹⁶ Љубиша Јеремић је дијалоге у Кишовом роману доводио у непосредну везу са Џојсовим „катихизисом“, уочавајући да је у *Уликсу* његова улога у свођењу нити романа на, између осталог, тему изгубљеног оца и мистичне везе између оца и сина, што одговара и тематском тежишту *Породичног циркуса* (Jeremić, Lj. 1978: 139). Драган М. Јеремић је пак истицао везу између *Пеичаника* и Пенжеовог *Инквизиторија*; она се, осим у дијалогизованом приповедању, огледа и у низу тематско-мотивских подударности, од начина испитивања и дескрипције предмета, фотографија и просторија до лика баштована Понпона, који негује посебну врсту руже, у којем он препознаје лик баштована Струвеа (Jeremić, D. 1981: 127). Киш је своју везу са Пенжеом у *Часу анатомије* негирао, рекавши да је француски писац, као и он, узимао из Џојсовог шешира (СА: 192).

⁹⁷ Упућеност истражитеља у садржаје Е. С.-ове свести имплицирана је редоследном и формулацијама појединих његових питања. Током анализе јунаковог доживљаја рушења куће у Бемовој улици, на пример, једно од његових питања гласи: „Која му се слика при том јавила у сећању?“; он, дакле, не пита да ли се Е. С.-у том приликом јавила нека слика у сећању – јер му је унапред познато да јесте – већ која је то слика била. Истина је, међутим, да се границе истражитељевог знања о јунаку током романа непредвидиво мењају: поједина његова питања имплицирају елементарну неупућеност у околности јунаковог живота; о разлозима тих промена могуће је претпостављати – да унутар позиције истражитеља долази до промене идентитета, да редослед фрагмената „Истражног поступка“ није хронолошки те да није одраз постепеног увећавања истражитељевог знања о јунаку иако га подразумева – али не и аргументовано закључивати. Бошковић је сличне недоумице обухватио синтагмом „интрига приповедача“ (2004: 79).

каже да се не сећа да је то изјавио али прихвата могућност да јесте: „Да, могућно је да сам то изјавио“ (Р: 251). То би значило да „Истражни поступак“ у целини може да буде посматран као документ посебне врсте, у којем је забележен ментални процес самог Е. С.-а: као код Џојса, у контексту романа тока свести, мисли јунака о самоме себи предочене су у трећем лицу, као да су мисли о неком другом.

Проблем идентитета лица која се оглашавају у „Испитивању сведока“ нешто је другачије природе. У тексту овог приповедног тока постоји више семантичких сигнала да га треба схватити као записник са конкретних полицијских саслушања којима је јунак романа био подвргнут: на основу појединих формулација – указујући на свој штап, на пример, сведок користи показну заменицу „овај“, док испитивач примећује да му је нога повређена (Р: 233, 305) – јасно је да саговорници могу да виде један другог, односно да се налазе у истој просторији; обојица су психолошки мотивисани – иследник је сумњичав и непопустљив, сведок је обесправљен и уморан, док је укупна атмосфера мучна а повремено и претећа.

Да „Испитивање сведока“ заиста треба схватити као записнике са конкретних полицијских саслушања тврдио је и Киш, у интервјуу „Сви гени мојих лектира“ (1973), доводећи делове овог приповедног тока у везу са догађајима споменутим у „Писму или Садржају“ – са Е. С.-овим саслушањима у Бакши и Честрегу:

У роману постоје свега два поглавља под насловом 'Испитивање сведока', и то није случајност: у писму које је служило као *sceneas*, као тлоцрт и план, на два се места свега помиње одлазак у жандармерију, на ислеђивање (НР: 219).

То би значило да глас испитиваног сведока свакако треба повезати са јунаком романа, Е. С.-ом, али и да се глас иследника мења: у првом делу „Испитивања сведока“ требало би да припада жандарму из Бакше, а у другом жандарму из Честрега; трагова њихових индивидуалности у роману, међутим, нема – лик истражитеља је униформан.

Уочавајући да испитивани сведок у овом приповедном току, као и у „Истражном поступку“, механички репродукује податке, ређајући их са претераном прецизношћу, као и да ти подаци превазилазе границе како захтева истраге тако и појединачног памћења, Драган Бошковић је овакво, реалистичко читање „Испитивања сведока“ *логички* оспорио: у овом приповедном току, „испитаник није потпуно идентичан Е. С.-у“ (Bošković 2004: 95).

То би значило да у „Испитивању сведока“, као ни у „Истражном поступку“, упркос споменутим сигнаlima да ситуацију у њему предочену треба схватити као конкретну, посреди ипак нису ни права полицијска истрага ни прави дијалог.

Са истом ситуацијом сусрећемо се и у Пенжеовом *Инквизиторију*, који је у целини компонован од реплика неименованих учесника у дијалогу, без назнака места и времена његовог одвијања; оно што може да изгледа као конкретна полицијска истрага најтежих криминалних дела (трговине дрогом, педофилије, убиства), са иследником, сведоком и записничарком у истој просторији, полако се претвара у истрагу самог сведочења које је, због недовољне исцрпности и поузданости, представљено као могући злочин; истражитељева питања су, у тежњи за свезнањем, бизарна, јер се односе, на пример, на материјал од којег је направљен неки тепих, на састав удаљене шуме или на топографију терена, док се сведочења претварају у пописе покућства, уметничких слика, саобраћајница и ликова који се међусобно не могу повезати а чија укупност свакако превазилази способности појединачног памћења.

Коме, онда, припадају гласови из „истражних“ приповедних токова *Пешчаника* и зашто се њихов идентитет у роману на овај начин загонета?

„Истражни поступак“ и „Испитивање сведока“ су, по нашем мишљењу, комплементарни приповедни токови; то потврђује поређење типова књижевних информација који је за сваки од њих карактеристичан.

У „Истражном поступку“, инстанца која поставља питања располаже Е. С.-овом приватном документацијом: пре свега писмом сестри и његовим концептом, али и фасциклом са натписом „Железничка документа“, разним потврдама и решењима, крштеницама деце, писмима рођака, породичним фотографијама; познато јој је и који документи недостају⁹⁸. Питања која на основу овог материјала истражитељ поставља сведоку тичу се пак емоционалних и психолошких истина скривених између редова „Писма или Садржаја“, Е. С.-ових снова и страхова. Иако су у поседу знања које може да буде једино јунаково, и истражитељ и испитаник о њему говоре у трећем лицу, променљиво га именујући, у зависности од контекста истраге, као Е. С.-а, капетана брода, епистолара, госта, путника, првооптуженог. Одговарајући на подстицаје истражитеља, сведок пак производи многе фиктивне документе који посредно упућују на јунакове спознаје и стрепње, од новинских и полицијских извештаја о догађајима који су се могли догодити, до надгробног слова хипотетички мртвом Е. С.-у и књижевнокритичког приказа његовог ненаписаног романа.⁹⁹

Насупрот томе, сведок се у „Испитивању сведока“ непосредно идентификује са Е. С.-ом и оглашава се у првом лицу. Испитивач пак располаже само полицијском или архивском документацијом, записницима са саслушања и доставама које се тичу Е. С.-а; у ред таквих докумената увршћен је и сам текст „Истражног поступка“. Иследник са њиховим садржајем суочава јунака, покушавајући да га ухвати у лажи, задржава се на детаљима његових исказа и развија их у ланце нимало предвидивих а понекад и бизарних питања:

Да ли неко до ваших познатика свира клавир? [...] Да ли се неко од ваших познатика бави радио-телеграфијом у смислу хобија, дакле аматерски? [...] Можда госпођица Гавански? Или њен вереник? [...] Рекли сте да се клавир налази у проширеном делу зграде крај прозора. [...] Опишите клавир. [...] Чиме објашњавате чињеницу да је клавир био отворен и да је неко тако рано вежбао? (Р: 243, 245, 246)

Циљ таквог испитивања јесте повезивање наоко удаљених људи и догађаја, што би на полицијском плану истраге требало да води откривању завере у коју је јунак уплетен, док на њеном књижевном плану сугерише потрагу за интригом, односно за причом; ни један ни други план овог испитивања, међутим, не доносе жељене резултате.

Из тога произлази да ови наративни токови представљају у ствари *покушаје* карактеризације јунака и продора у садржаје његове свести („Истражни поступак“), односно реконструисања друштвеноисторијског контекста његовог страдања („Испитивање сведока“). Зато „Истражни поступак“ и настаје на материјалу Е. С.-ових приватних докумената и рукописне оставштине, док се „Испитивање сведока“ темељи на грађи из државних и полицијских архива; јунак у првом случају, сведочи о самој себи (као о другом), док је у другом присиљен да сведочи о својој епохи (у својству персоналног медија наратије).

То истовремено значи да је у анализираним приповедним токовима *изнутра* представљен (разоткривен, деконструисан) по један сегмент конвенционалног стваралачког поступка: у „Истражном поступку“ предочен је тзв. унутрашњи а у „Испитивању сведока“ тзв. спољашњи приступ Е. С.-у као књижевном јунаку. Стога су ова два приповедна тока, у

⁹⁸ Када испитивач постави питање: „Зашто се, дакле, [Е. С.] није обратио неком од наведених личности или некој од институција?“ (Р: 51), он посредно открива да зна да Е. С., осим сестри, није писао више никоме.

⁹⁹ И Леополд Блум је у „катилизису“ променљиво именован, постављана су му питања која прејудуцирају одговоре и суочаван је са хипотетичним ситуацијама (Džojš 2003).

контексту целине романа, међусобно блискије повезани но што су то са „Белешкама једног лудака“ или са „Сликама с путовања“; посредни су у ствари два вида истог приповедног тока.

На то у првом реду указује њихова формална истоветност – „Истражни поступак“ и „Испитивање сведока“ су у *Пешчанику* једина два тока у којима је примењен исти начин приповедања – али и очигледне аналогije међу инстанцама које у њиховим дијалозима учествују, између истражитеља и испитивача са једне, а сведока и осумњиченог са друге стране; потоњу тврдњу неопходно је појаснити.

Утисак о сродности истражитеља и испитивача је, једним делом, ефекат саме улоге коју они имају у овим дијалозима: постављајући питања, они су у позицији ауторитета који задаје тему коју онда сведок, у својим одговорима, приповедно развија; на тај начин, они одлучују о природи дијалога, што значи и да управљају наративом; сам моменат контроле изразитији је у случају испитивача, који на различите начине присиљава сведока да се на поједине теме враћа, док наредбама „скратите“ и „наставите, наставите“¹⁰⁰ регулише и дужину његових реплика.

Разлике између истражитеља и испитивача, ипак, нису мале; огледају се пре свега у мери њихове учености – истражитељева лексика сугерише да је посредни интелектуалац – као и у опсегу знања које имају о Е. С.-у: док за истражитеља, како смо напоменули, најчешће нису тајна ни садржаји његове свести, испитивачу нису познате ни најосновније околности јунаковог живота, због чега је приморан да га и о њима доследно испитује (ко је Нети, на пример, или ко је господин Гавански). Стога се и тон „Испитивања сведока“ битно разликује од тона „Истражног поступка“: у испитивачевом односу према сведоку има претеће сумњичавости и намере да га психички изнури; на његове поновљене жалбе да је уморан, испитивач се и не осврће; у „Истражном поступку“ знакова непријатељства према сведоку нема.

Утисак је, зато, да у овим приповедним токовима семантички сигнали које одашиљу наслови нису сасвим у складу са њиховим садржајима. У „Испитивању сведока“, Е. С. се појављује у улози сведока у истрази више потенцијалних кривичних и политичких деликата; полако, међутим, долази до преокрета, те је и он сам третиран као осумњичени – поједина питања која су му упућена подразумевају индиције да је припадник тајне, револуционарне организације или помагач у извршењу неких дела која подлежу казни. Предмет „Истражног поступка“ је, са друге стране, сам Е. С., али независно од било каквог преступа или кривице; он се ту првооптуженим назива једино у контексту хипотетичног суђења због млевења жита без дозволе;¹⁰¹ истражитељ и сведок пак сарађују скоро без икакве напетости, која би правно-полицијској истрази требало да буде својствена. Ово семантичко нијансирање дијалогизованих приповедних токова *Пешчаника* – које је аналогно употребљеном Пенжеовом кривичном односно Џојсовом катихетичном моделу – учињено је, међутим, мање видљивим или чак мање битним употребом сродних наслова, који у овај роман долазе из сфере правосудних процедура.

Важно је, осим тога, уочити да, независно од предочених разлика између испитивача и истражитеља, постоји особина која их на суштински начин зближава: то је њихова заједничка тежња да пред њима о Е. С.-у и његовом животу ништа не остане сакривено. Сва питања која су кроз ове приповедне токове они поставили откривају да радозналост истражитеља и испитивача тежи *тоталном* познавању јунака и његовог света, односно да тежи *свезнању*; симптоматичан је, у том погледу, низ истражитељевих комплементарних

¹⁰⁰ Исте опомене користи и истражитељ у *Инквизиторију*, не осврћући се на сведокове повремене притужбе „уморан сам“, које се такође јављају и у Кишовом роману (Penže 1966).

¹⁰¹ „Саставите извештај са суђења епистолару, под претпоставком да је прихватио ризичну понуду да самеле своје жито без дозволе а у млину некаког Розенберга, власника парног млина у Бакши“ (Р: 85).

питања „шта [Е. С.] није заборавио да учини? [...] шта је заборавио да учини?“, као и испитивачево упозорење упућено сведоку „опомињем вас: све је важно“ (Р: 116, 206).

Претераност такве амбиције наглашена је и тиме посредно критикована: као што истражитељева запитаност о доживљајима јунака превазилази границе разума и постаје опсесивна, морбидна и очајничка, тако је и испитивачева сумњичавост параноична и гротескна, јер у сваком детаљу Е. С.-овог живота, макар и његове ципеле или четка за бријање биле у питању, тражи шифру скривеног значења. И један и други баве се у ствари само претпоставкама и хипотетичним сценаријима јер о самом животу јунака поуздано ипак не знају ништа: док је у „Истражном поступку“ такво настројење експлицитно – указали смо да, одговарајући на истражитељева питања као на специфичне покретаче нарације, сведок ствара многа фиктивна документа, о догађајима који су се могли догодити – у „Испитивању сведока“ је имплицитно а састоји се у сумњичењу Е. С.-а, његових рођака и познаника за разне облике супротстављања владајућем поретку.

Као што је у „Белешкама једног лудака“, према сопственим речима, набрајањем назива јела и пића са балканског и средњоевропског јеловника заменио фразе о јунаковој изгладнелости, које би биле аналогне Валеријевој реченици „Маркиза је изашла у пет сати“ (ГТП: 47), на коју ни представници француског новог романа нису желели да пристану,¹⁰² тако је неконвенционалном приповедном инстанцом у „Истражном поступку“ и у „Испитивању сведока“, критички одбацио али и заменио персоналног а свезнајућег наратора.

Требало би се зато, у овом контексту, зауставити на примерима из „Истражног поступка“ у којима је сведок подстакнут да открије шта се види из псеће перспективе, да излаже историју Црне Госпе или оно што је господин Гавански пред својим гостом прећутао (Р: 56, 91, 103), као и из „Испитивања сведока“, где се од испитаника тражи да наведе шта се налази у стакленој витрини Мајерових, као да му је она у том тренутку пред очима, или да описује распоред намештаја у радњи госпође Фишер (Р: 199, 202). Ови примери не говоре само о томе да испитивани сведок не може бити Е. С., конвенционални учесник у радњи, интерни фокализатор – јер књижевни јунак не би могао „да прикаже мисли других актера осим сопствених“ (Bal 2000: 32) – већ и о раслојавању и мешању гласова до којег је у овим приповедним токовима дошло: *приповедач* је тај који се у њима вишеструко удваја, појављујући се на истом дијегетском нивоу на којем и јунак, који је, пак, само рефлекс његових приповедних компетенција, циљева и знања.

То удвајање нас враћа на приповедну ситуацију из „Пролога“, коју смо већ размотрили, а налази се и у семантичком и у поетичком темељу *Пешчаника*.

УСТА ПУНА ЗЕМЉЕ: ПРОГОНИТЕЉИ

Уста пуна земље компонована су, као што смо казали, укрштањем двају приповедних токова чије наративне инстанце нису именоване, али се већ на први поглед међусобно јасно разликују: један, који је исприповедан у првом лицу, предочава искуства доконих излетника, узнемираних доласком неконвенционалног странца, док други, који је изложен из перспективе трећег лица, посредује доживљаје тог дошљака, потенцијалног самоубице, који бежи од људи. Утисак је да њихов једини додир представља сама ситуација: оба приповедна тока предочавају исту хајку на човека кроз пуст и ненастањен предео. Они то, међутим, чине

¹⁰² „Кад му падне на ум да исприча неку причу и када помисли да ће морати, под подруљивим оком читаоца да напише: 'Маркиза је изашла у пет сати', он оклева, недостаје му храброст, не, извесно је, не може“ (Sarot 2013: 46).

посредством различитих фокализатора, чије су просторне и егзистенцијалне позиције унутар фабуле, на први поглед, максимално удаљене: први наративни ток фокализован је кроз прогонитеље а други кроз прогоњеног.

Предочена литерарна јукстапозиција подразумева да у роману нема хијерархијског оквира, неког ширег, поузданог погледа на догађаје, као ни инстанце која би коментарима попуњавала прелазе са једног приповедног тока на други; то би значило и да између ових супротстављених виђења догађаја нема вредносне разлике. Композициони примат, међутим, постоји и припада наративном току у првом лицу, којим роман и почиње и завршава се; то значи да у *Устима пуним земље* прву и последњу реч имају – прогонитељи.

Таква *предвојеност* приче има свој визуелни рефлекс: регуларни слог је графички знак прогонитеља и приповедања у првом лицу, док је курзив знак прогоњене свести и приповедања у трећем лицу. Тиме је антитетичност фабуле *Уста пуних земље* постала и видљива особина романеског текста: она се перципира пре и независно од самог читања, погледом на странице књиге.

Приповедање је, дакле, двоструко фокализовано; за разлику од традиционалних романа персоналног типа, конкурентска виђења у *Устима пуним земље* функционишу наизменично, као сучељавање опречних верзија истог догађаја али и приповедних поступака којима су ти догађаји евоцирани. На плану форме, то се може тумачити усвајањем стратегија сценске уметности – фрагменти приповедача у првом и приповедача у трећем лицу смењују се попут реплика у дијалогу или попут соло-секција у дуету – али и као жртвовање приче унапред одређеној сижжејној схеми и у њој отеловљеним намерама романеског текста.

Назначене наративне инстанце изнутра су вишеструко раслојене. Субјект прве реченице Шћепановићевог романа –

Увијени у грубу вунену ћебад, лежали смо не померајући се и ћутећи као да смо у тој поодмаклој августовској ноћи већ били омамљени опорим мирисом шуме која нам је, кроз отвор на шаторском крилу, личила на извијену, црну змију (UPZ: 15)

– исказан је првим лицем множине: то је неко приповедно *ми*. Сам пак *глас* припада једном од излетника – да их је двојица сазнаћемо тек у њиховом идућем фрагменту – док сугерисани *доживљај* припада колективу.

Иако каже да им спокојство толико поистовећује мисли и расположења да они, „у сваком тренутку“, могу лако да прозру „жељу и намеру један другом“, приповедач–излетник идућу реченицу ипак формира у модалном облику: „Зато смо ваљда сад и ћутали“ (UPZ: 16). Он, дакле, не доводи у питање истоврсност својих и сапутникових разлога за ћутање, упрокос томе што су му они непрозирни; имплицитно, то значи да овај приповедач и о сопственим мотивима мора да нагађа, јер у њих, из неког разлога, нема поуздан увид.

У трећем фрагменту овог наративног тока, чија се радња одвија у свитање, приповедач свог сапутника – чије име, Јаков,¹⁰³ сада открива – ипак пита о чему размишља; он своје питање посредује употребом управног говора, којим је сигнализиована не само

¹⁰³ Јаков је име старозаветног порекла; припада једном од јеврејских и хришћанских праотаца, сину Исака и Ревеке, о којем се приповеда у *Књизи постања* (1 Мојс. 25–35, 45–50). С обзиром на контекст употребе његовог имена у *Устима пуним земље*, из старозаветне повести издвојићемо сукоб са братом близанцем Исавом, до којег је дошло још у мајчиној утроби: Јаков је од Исава украо првородство, пред слепим оцем заузимајући његово место, због чега је касније био кажњен (Лавановим злостављањима и смрћу супруге Рахиле).

О интертекстуалним везама *Уста пуних земље* са књигама *Старог* и *Новог завета* писао је Борис Булатовић: "The Biblical Subtext in Branimir Šćepanović's Mouth Full of Earth" in *Serbian Studies*, vol. 20, no. 2 (2006): 279–291.

промена дијегетског нивоа, већ и *удвајање* гласа приповедача–излетника, који се „чује“ с обе стране наводника: „'О чему размишљаш?', шапнух“; и сапутник се потом оглашава: „'Ни о чему', рече он, 'само чекам да сване“ (UPZ: 19). Оно што је, дакле, у дотадашњем делу текста посредовано као приповедно *ми*, на другом дијегетском нивоу распада се на два независна *ја*, од којих једно припада приповедачу а друго његовом сапутнику Јакову. То би легитимитет приповедача–прогонитеља за позицију коју има у наративу могло да доведе у питање: није ли он, као субјект исказивања, сопствену визију и осећања *приписао* колективу, па из споствене *ја*-позиције самозвано покрива и присваја *ми*-позицију?

Треба стога приметити да до алтернације првог лица једнине и множине долази у краћим епизодама које су предочене у дијалошком облику. Посреди нису обични дијалози, уметнути у приповедање како би се наратор на неко време повукао а представљање постало непосредно; приповедач се, као што смо показали, оглашава и на овом дијегетском нивоу, у управном говору, постајући равноправан учесник конверзације, док су све реплике, премда обележене и знацима интерпункције и одређеним вербалним сигналимa („рече“, „шапну“, „искези се“ и др.), штампане у континуитету, као да се приповедни ток њима ни на који начин не прекида и не ремети; све су то краће реченице, уметнуте у приповедачеве исказе који их обухватају и дијегетски су им надређени. Садржај ових дијалога су повремене размирице, неслагања између чланова колектива, али таква да, уместо да резултирају њиховим међусобним разликовањем, доводе у ствари до усаглашавања мишљења и до њиховог уједињавања у позицији насупрот прогоњеноме.¹⁰⁴ Због тога у овим дијалозима није битно чак ни ко коју реченицу изговара, што значи да они нису материјал за индивидуацију чланова колектива.

Зато се ни сведочење приповедача у првом лицу ипак не може отписати као фалсификат ни као мистификација воље колектива: у *Устима пуним земље* не постоји ниједна назнака личне особености тог приповедача, ниједан траг његове индивидуалности. Од прве реченице романа, ситуација је подељена између њега и Јакова, те самим тим и није само његова: рутински живот у граду, сведен на канцеларију, кућу и кафану, неколико дана лети, у пустом крају – ништа од тога није везано ексклузивно за њега. Из тога произлази да је у одабраној приповедној ситуацији, наративни глас морао да буде један, али и да он заиста посредује искуство које је колективно.

Сам тај колектив је нестабилан и променљивог обима. Испрва га чине приповедач и његов сапутник Јаков – једини учесник у радњи који је именован; током хајке, придружују им се пастир, шумар, „неки људи“, а у њеној суманутој фази, и „неки сељаци са вилама, косама и дрвеним штаповима“, „планинари са окићеним капама и смотаним ужадима“, „неки слабуњави и бледолики излетници у чистим и светлим летњим оделима“ који „као да искрсавају из земље или падају с неба“ (UPZ: 45, 52). У очима прогоњенога, колектив чини „безброј људских прилика“ чији су изглед и понашање сабласни: „Престизале су једна другу, пузале и поново устајале да би се одмах затим још силовитије устремиле к њему“ (UPZ: 54). Када, међутим, до њих буде допро страшни лелек прогоњенога, сви ће, као отржењени, почети да се разилазе, „нечујно и без иједног геста својственог растајању“ (UPZ: 74); колектив ће се вратити у почетно стање, када су га чинили само приповедач и Јаков.

На основу чега се, онда, успоставља ово приповедно *ми*?

Хајци су се у једном тренутку прикључили „неки људи“, за које приповедач претпоставља да су гости оближњег одмаралишта или излетници; колектив је већ био спреман да их апсорбује, када се испречила неочекивана препрека: „Један од њих изненада

¹⁰⁴ „Један субјект увек је најмање два субјекта, и зато субјект себе никада не може означити у првом лицу једнине, он је себи увек прво лице множине. Субјект никад није Ја, субјект је увек Ми. *Cogito* је увек пар. Парадигматска фантазматска фигура нераздвојног пара управо је *cogito*“ (Frojd 2006: 127).

повика: 'Ја више нећу да бежим! Нисам крив!'" (UPZ: 47). То значи да су придошлице потрчале из *погрешних* разлога, мислећи да су за нешто неправедно оптужене, као и да је бежање било знак њиховог признавања те непознате и неодређене кривице. Неспоразум отклања Јаков, посредно дефинишући границе колектива: „Ми не бежимо, већ некога јуримо!“ (UPZ: 47). Групни лик је, тиме, идентификован са самом улогом коју има у хајци: чине га они који некога јуре, односно оптужују, док су сви они који беже и који су оптужени из њега искључени.

Чланови овог колектива поистовећени су, дакле, са егзистенцијалном ситуацијом у којој се налазе, односно са позицијом коју заузимају у односу према прогоњеном човеку. Тумачима је ова околност већ привукла пажњу: Срба Игњатовић је истакао да Шћепановића не занима психологија јунака већ „развој позиција актера“ (2012: 167), а Наталија Јовановић да аутор приповедне гласове није доделио ликовима, већ улогама у хајци (2014: 345). О дубини тог поистовећивања најбоље сведоче сугестије да оно захвата и садржаје најинтимнијих делова личности прогонитеља, које је најтеже признати и поделити са другима; приповедач у првом лицу, на пример, у једном тренутку исповеда: „Постиђени и беспомоћни, могли смо само да се зауставимо и да га се манемо! (UPZ: 35–36), што значи да се чланови колектива идентификују кроз заједничка осећања беспомоћности и стида.

Треба зато обратити пажњу на чињеницу да је до формирања овог колектива, односно до формирања самог његовог језгра, које чине приповедач и Јаков, дошло потпуно независно од хајке: роман почиње у ноћи која хајци претходи, приповедним чином у првом лицу множине. И тада су чланове колектива уједињавале околности – ослобођени рутине, приповедач и Јаков преплављени су осећањем потпуне смирености – али је њихова егзистенцијална ситуација била потпуно другачија од оне коју ће имати у хајци:

У овом дивљем крају, где смо последњих година сваког лета проводили по неколико дана, увек смо успевали да лако заборавимо своје бриге о обавезе, свој свикнути, једнолични живот [...] и да се тако, на изврстан начин удаљени и од самих себе, препустимо једном готово необрашњивом спокојству (UPZ: 16).

На овај начин је сугерисано да су, на почетку романа, приповедач у првом лицу множине и његов сапутник Јаков у позицији бегунаца – од свог свакодневног живота али и од самих себе.

Тиме је и тема бекства у *Устима пуним земље* удвостручена: везана је за прогоњенога, који не жели додир са људима, али и за оне који га гоне, који не желе додир са самима собом и код којих се бекство од себе претворило у лов на другога.

На основу тога ћемо, у овој фази интерпретације, закључити да се приповедно *ми*, унутар свог наративног тока, налази у обе егзистенцијалне позиције – и у позицији бегунаца и у позицији прогонитеља, као и да се најпре приповедно оглашавало са једне а затим и са друге стране, из фазе бекства прелазећи у фазу гоњења.

То истовремено значи да почетно *ми* и јесте и није подударно оном *ми* које се приповедно оглашава из хајке као семантичког језгра романа; тренутак те промене сигнализован је реченицом: „Одједном, обузети неким снажним искушењем, обојица појурисмо за њим“ (UPZ: 25).

УСТА ПУНА ЗЕМЉЕ: ПРОГОЊЕНИ

Други наративни ток, који је штампан курзивом, исприповедан је, као што смо казали, у трећем лицу: приповедач, чија је позиција у односу на протагонисте и фабулу неодређена,

посредује искуство непосредног учесника у радњи – болесног, прогоњеног човека; он садржаје његове свести не објашњава нити саму радњу коментарише, већ остаје по страни и безличан.

Информације које приповедач у трећем лицу доноси битно се разликују од оних које читалац добија у првом наративном току, од приповедача–прогонитеља: оне се мање тичу конкретне радње – у ком правцу човек трчи, докле стиже и шта види – а више самих његових доживљаја. Ова одлика може бити последица стања свести јунака који има улогу фокализатора – напоменули смо да је овај приповедни ток фокализован кроз прогоњенога – али може да сигнализује и постојање поделе улога између приповедача у првом и приповедача у трећем лицу: како је предмет нарације у оба случаја прогоњени, први се задржава на његовом телесном покрету, док су другоме доступни покрети у његовој души.

То би истовремено значило да у *Устима пуним земље* долази до значајне инверзије унутар логике књижевног представљања: приповедање у првом лицу сугерише објективну а приповедање у трећем лицу субјективну слику стварности, први оно што је чулима доступно и спољашње а други оно што је невидљиво и унутрашње. Ова подела улога, међутим, није ни прецизна ни строга: ни једног ни другог приповедача не занимају спољашње манифестације догађаја, већ једино оно што се налази у њиховој суштини.

Приметно је, тако, да су приповедачу у трећем лицу доступни само они садржаји свести прогоњенога који су истовремени са радњом, актуелни и тренутни; утисак је да он нема приступ његовим сећањима, осим уколико се прогоњени сам тим сећањима у току хајке не бави, и не може да види прогонитеље уколико се сам прогоњени не осврне и не погледа их. Иако, дакле, приповеда у трећем лицу, приповедач је *стољен* са перспективом прогоњенога – њена ограничења су добрим делом и његова – тако да и његов глас престаје са гашењем свести прогоњеног човека, стварајући утисак да јој је инхерентан.

У два наврата, приповедач ће мисли прогоњенога посредовати управним говором. Иако је посреди јунаково обраћање самоме себи, које нико од осталих учесника у радњи не може да чује – на шта указују и вербални знаци „мислио је“ и „изговори, и да није помакао осушене усне“ (UPZ: 34, 37) – приповедач одлучује да их пренесе непосредно, у првом лицу и уз употребу наводника. Како су у питању ментални догађаји, а не и спољашњи језички чинови прогоњенога – он је у *Устима пуним земље* актер и фокализатор, али не и приповедач – ту не долази до промене дијегетског нивоа: глас наратора остаје непромењен, али се из трећег лица изражавања, унутар сопственог текста монолошке структуре, накратко пребацује у прво, појављујући се као *ја* прогоњеног, с њим се преклапајући, да би се убрзо затим поново од њега одвојио и дистанцирао. Мисли прогоњене свести које је приповедач оставио у *ја*-облику за читаоца пре свега имају емотивни значај: њиховим посредством, он са безименим јунаком романа може да се повеже, као са *ја* које указује на себе и исповеда се.

Треба, ипак, приметити да се добар број реченица и у овом наративном току налази у модалном облику: оне су изрази претпоставки а не поузданих знања и тврђења; попут приповедача из првог наративног тока, који о разлозима свог и Јаковљевог, али и бегунчевог понашања нагађа, и овај приповедач о мотивима понашања прогоњеног човека претпоставља; „ваљда“, „можда“ и „као да“ су и у његовим исказима чести. Део ових модалних исказа може да буде објашњен оклевањима самог протагонисте, али други део несумњиво потиче од наратора, не само као својство његовог изражавања, већ и као показатељ сазнајних компетенција. Ефекти таквог приповедања су двосмислени: како хипотетичко изражавање омогућава обојици приповедача да о прогоњеноме изнесу нешто што другачије не би могли а да не наруше принципе фокализације на којима се њихово извештавање темељи, неодредивост прогоњеног је колико-толико ублажена – довољно да га одржи у границама реално постојећег и видљивог – али је истовремено и наглашена, истицањем његове загонетности, па и суштинске несазнатљивости.

У тексту постоје и трагови на основу којих се може закључити да се приповедач који своје реченице формулише у трећем лицу ипак не ослања увек на знања фокализатора, већ да има и сопствену перспективу, ширу од јунакове. Још на почетку хајке, на пример, он констатује да је прогоњени тешко дисао, док му је зној „нагризао лице, пожутело од налепљеног цветног полена“ (UPZ: 29) – овај податак, о изгледу бегунчевог лица, није могао да потекне од самог бегунца, као унутрашњег фокализатора, већ једино од неког ко би његово лице у том тренутку могао да види. „Гледао их је као да их и не види, као да су били само делић пејзажа“ (UPZ: 30) – ни овом реченицом се не посредују садржаји свести протагонисте, већ утисак који његово држање оставља на посматрача; штавише, исто разумевање погледа прогоњеног има и приповедач у првом лицу: „Као да смо били хипнотисани његовим одсутним и безличним погледом – нисмо се помицали“ (UPZ: 30).¹⁰⁵

Другу групу трагова који указују да однос између приповедача и фокализатора треба разумети као двосмислен и интригантан чине они у којима наратор сазнања протагонисте укршта са *својим* погледом на њега: „Мислио је да храмље“, каже у једном тренутку, на пример, што значи да су му доступни садржаји свести јунака, који мисли да храмље, али и да сам зна више од њега – он види да прогоњени не храмље, да је његов утисак о храмању варка збуњених чула. „Није ни слутио да, исеченим табанима и глежњевима, оставља иза себе, по изгаженој трави, црвенкаст траг крви“ (UPZ: 51) – и овај исказ наговештава да наратор зна више од фокализатора на чију је перспективу одабрао да се у највећем делу романа ограничи.

Приповедач у трећем лицу се дакле ограничава на перспективу и опсесије прогоњенога али их, када је то потребно, допуњава, стварајући утисак да се у односу на фокализатора налази на два места истовремено: унутар њега, као део његове свести, али и споља, у позицији која је блиска приповедачу–прогонитељу.

То, међутим, не значи да је овај приповедач свезнајући: он нема бољи поглед на прогонитеље и не разуме прогоњенога ништа боље од њега самог. Однос између наративних инстанци у *Устима пуним земље* остаје стога загонетан и сам је по себи носилац неког значења.

Приповедач у првом лицу не крије амбицију да досегне свезнање. То је јасно већ на претходно објашњеном нивоу односа унутар колектива, као и из погледа који групни лик има на прогоњенога: на основу његовог физичког изгледа, држања и понашања, приповедач у првом лицу настоји да проникне у садржаје његове свести. Најважније је, међутим, што он у томе и успева, како је имплицирано одговарајућим укрштањем приповедних токова. Фрагмент у којем приповедач у трећем лицу описује унутрашњу промену која се у прогоњеноме збива, прекинут је на врхунцу напетости, пре него што читалац може и да претпостави куда та промена води; реч затим преузима приповедач–прогонитељ и оно што нисмо знали, он нам открива: „Узмицали смо, у ствари, пред његовом нељудском мржњом“; идући одломак приповедача у трећем лицу потврђује исправност претходног закључивања: „Знао је да то у њему расте мржња према тим људима који узмичу пред њим, према тој трави која упија његову крв као росу“ (UPZ: 56).

Загонетност односа између наративних инстанци врхунац достиже при половини романа. Прогоњени престаје да бежи, док његов израз лица приповедача–прогонитеља подсећа на плач; приповедач у трећем лицу, међутим, открива да се прогоњени у ствари осмехује, сећајући се детињства. Када реч поново буде преузео приповедач–прогонитељ, рећи ће: „Тек кад нам се сасвим приближио [...] *уместо осмеха* опазисмо гримасу неког неподношљивог бола“ [*курзив В. Т.*] (UPZ: 55). Како је у свом претходном фрагменту исти приповедач говорио о гримаси човека који плаче, без претпоставки о његовом осмехивању,

¹⁰⁵ Поглед прогоњеног, који је упрт али не види, сугерише да се он и не бави ониме што је чулно опажљиво, већ смрћу, која је, према Хани Арент, најрадикалнији облик непојавности (Arendt 2003: 160).

до констатације да му се на лицу – уместо осмеха – налази маска неподношљивог бола могло је да дође једино ако је приповедач–прогонитељ *чуо* мисли приповедача у трећем лицу, односно уколико је са њим, на неки начин, поделио знање о осећањима прогоњенога.

Међутим, сама та могућност, да међу приповедачима постоји дослук, експлицитно је укинута у последњем фрагменту романа. Тада приповедач–прогонитељ констатује да ће за њега и Јакова прогоњени човек заувек остати тајанствен: „И како се звао, и чиме се бавио, и одакле је дошао, и куда се био запутио и зашто је онако сумануто бежао и због чега је умро?“ (UPZ: 76); на већину ових питања, приповедач у трећем лицу, а посредством њега и читалац, имају какав-такав одговор.

ЧИТАЊЕ КАО ПОТРАГА

Предочено раслојавање приповедних инстанци и загонетност њихових међусобних односа у *Пешчанику* и у *Устима пуним земље* имали су за циљ опонирање конвенционалном приповедном поступку; разбијајући наративну синтаксу, стварајући фрагментарне и хетерогене романескне структуре по угледу на ауторе авангардног и новог романа, и Киш и Шћепановић су истраживали могућности наративне технике, али и саме књижевне врсте којој су се посвећивали.

Стална сумња у идентитете приповедних инстанци у овим романима требало би, по нашем мишљењу, да буде нераздвојни део читалачког искуства, како би обезбеђивала семантичку неразговетност, затајност самих предмета приповедања. И Кишов и Шћепановићев роман у знаку су потраге, откривања и тумачења удаљених а међусобно често и несагласних трагова; у складу је са њиховим концептима да читаоцу буде тешко а можда чак и немогуће да утврди шта се у њима заиста догодило, да догађаје повеже и запамти. Стога би одређивање за неко од могућих решења – да се у Кишовом роману, у складу са исказом самог аутора, све одвија у Е. С.-овој свести (HP: 219), на пример, или да међу приповедним инстанцама код Шћепановића нема додира – подразумевало укидање конфузије као најтеже препреке на путу њиховог разумевања, али би истовремено водило и поједностављивању естетских доживљаја и редуковању семантичких импликација романа.

Фокализовано приповедање у *Пешчанику* и *Устима пуним земље* представља у ствари специфичан облик тежње за објективношћу: суочени са различитим виђењима исте ситуације – у Шћепановићевом роману, та виђења су профилисана егзистенцијално, а у Кишовом дискурзивно – читаоци могу да се поистовете са сваком од понуђених перспектива, али не и са свима њима истовремено. Стога предочене уметничке визије и у рецепцији остају распршене и несливене, без тачака са којих би се пружали обухватни погледи на предочене ситуације; држећи отвореним различите интерпретативне опције, ови романи сугеришу тежњу за тоталитетом који би укључивао али и надилазио појединачне субјективности.

Као и код осталих концептуалних романа, изграђених по одређеним, унапред утврђеним схемама (Zerfa 1965), и из *Пешчаника* и из *Уста пуних земље* је, бар привидно, искључен афективан удео аутора. Иако је њихово присуство несумњиво – могуће га је, на пример, детектовати у систему насловљавања и нумерације поглавља у *Пешчанику*, као и у схемама распореда приповедних фрагманата у *Устима пуним земље* – чини се да оно остаје на нивоу спољашњих, формално-техничких интервенција у текстовима, чиме је *људскост* централне приповедне инстанце, као оне која управља и манипулише романескним материјалима, у оба романа сведена на минимум. У *Пешчанику* је, осим тога, посредством наговештаја да употребљене документе треба схватити као дела различитих аутора,

сугерисано и да централна приповедна инстанца располаже искуствима која нису њена; у *Устима пуним земље* је у том погледу ситуација остала неодређена.

У другој половини Шћепановићевог романа појављује се још један групни лик, који јесте прикључен прогонитељима, јер трчи напоредо са њима, али не дели ни њихово расположење ни циљ; посредни су жене у црнини, које, као у погребном ритуалу, наричу. Њихово присуство примећује једино приповедач–прогонитељ, у три наврата, сваки пут износећи сопствене претпоставке о разлозима тог плача. Прва њихова појава коинцидира са тренутком у којем се прогонитељи потпуно предају мржњи:

Тек нешто касније смо и опазили да упоредо с нама трче и неке жене у црнини, ситне и кошчате као шумске вране: застајкивале су сваки час и уњкавим, отегнутим гласовима, пропраћеним ретким јецајима, тужиле, богорадећи и ваљда преклињући нас за милост (UPZ: 52).

Откривајући на овај начин да је свестан куда хајка води а самим тим и немилосрдне природе онога што ради и у чему учествује, приповедач–прогонитељ у женама у црном оличава морални коректив ситуације. У идућој прилици, он то своје виђење понавља и потврђује, убилачки нагон гомиле којој припада посредно оправдавајући као израз пораза и немоћи:

Једино су се још оне жене у црном, својим јецајима и једва чујним нарицањем, можда отимале оној невидљивој и посве необјашњивој моћи што ју је тај изобличени човек изгледа већ имао над свима нама (UPZ: 57).

На тај начин је припремљен терен за трећи и последњи спомен жена у црнини, којим је њихова појава и поентирана; оно што је започело као осуда позиције прогонитеља завршава се сажаљењем према свим учесницима у хајци: „Оне жене у црнини, заоставши сасвим, и даље [су], само сад из свег гласа, злослутно нарицале, можда над нама, а можда и над њим!“ (UPZ: 61).

У *Устима пуним земље* је, дакле, заиста понуђена перспектива из које би антагонизам између прогонитеља и прогоњенога могао да буде превазиђен: из перспективе смрти, ка којој сваки животни пут води, нема егзистенцијалне позиције која није за жаљење; и прогоњенога и прогонитеље чека иста судбина – гробни мрак. То значи да нарицање жена у црнини, као израз општег погледа на ситуацију и могући путоказ за разумевање романа у целини, сугерише да хајци не треба приступати етички, у домену друштвених односа, као примеру сукоба моралног и неморалног, већ егзистенцијално, као оличењу трагике постојања, која је општељудска.

Не треба, међутим, губити из вида да се колективни лик жена у црнини само накратко придружује хајци; између њиховог првог и последњег појављивања неће проћи више од десетак страница романа. Сваки њихов спомен, осим тога, сигнализује промену у погледу на ситуацију до које долази у свести самог приповедача–прогонитеља: као што тумачи вољу и понашање свог сапуника Јакова, он тако тумачи и разлоге које жене у црном имају за учешће у хајци. Иако представљају неку врсту откривења, ови његови увиди на саме догађаје не утичу: захваћен вртлогом насиља и мржње, приповедач–прогонитељ јури ка кобном завршетку, као да над сопственим поступцима нема власти. Све то значи да вредносна позиција жена у црном у роману није привилегована, као и да не представља поенту романа; напротив, она је само један од понуђених погледа на ситуацију.

Шћепановић је просуђивање о коначном смислу хајке у потпуности поверио читаоцу: за разлику од протагониста, који су заробљеници властитих спознајних перспектива, читалац има увид у сазнања која потичу из сваке од њих, као и у њихов међусобни однос, без посредујућих ауторових коментара. Он на тај начин постаје ауторов сарадник, истински учесник у стваралачком процесу, што је терет колико и привилегија.

Проблему општег погледа на ситуацију и у *Пешчанику* треба приступити са нарочитим опрезом.

Већ смо указали на чињеницу да инстанце које постављају питања у „Истражном поступку“ и у „Испитивању сведока“ теже да ништа из Е. С.-овог живота пред њима не остане сакривено, али и да им оне које одговарају узвраћају гомилањем реалистичких детаља који нису уткани ни у какав заплет, чиме остављају утисак претеране, хиперлогичке или механичке минуциозности (Воšković 2004); у синергији, као полови истог, дијалогизованог приповедача, ове инстанце сугеришу тежњу ка једном погледу на ствари који би превазилазио ограничења, психолошка и сазнајна, појединачне перспективе.

Свезнање које је на овај начин евоцирано, међутим, није реалистичко; да јесте, оно не би остављало утисак гомилања, непрегледности или чак монструозности, већ би се уклопило у причу која је мотивисана, континуирана и читљива. Овако, вишеструки покушаји литерарног евоцирања једне људске судбине на основу одређеног документарног материјала, помоћу различитих приповедних техника, одвијају се пред нашим очима упорно, механички и без раздвајања битног од небитног; добијени приказ је конфузан и, упркос очигледној тежњи ка тоталитету, непотпун.

Одређујући *Портрет непознатог* Натали Сарот (*Portrait d'un inconnu*, 1956), као антироман, Сартр га је описао као дело које задржава изглед и контуре романа али у ствари самога себе оспорава и побија; по његовом мишљењу, ради се о томе да се роман

пред нашим очима уништи док се чини да се гради, да се напише роман о роману који се не ствара, који се не може створити, да се створи фикција која би према великим изграђеним делима Достојевског и Мередита била оно што је Рембрантовим и Рубенсовим сликама било оно Мироово платно са насловом *Убиство сликарства* (Sartre 1960: 5).

Овакво одређење новог романа у потпуности одговара и нашем разумевању *Пешчаника*. Његов читалац суочен је са *неприродним* утисаком да се истовремено налази и унутар и изван представљеног света: унутар, јер прати одломке из живота његовог јунака, а изван, зато што увиђа да се *прича* пред њим и конструише и расипа, али на један осмишљен, регулисан и строго контролисан начин. На тај начин, не само да се логика књижевног представљања доводи у питање („очуђава“), него се и сама тема *Пешчаника* удваја и преиначава, са плана приче пресељавајући се на поетички план. Читалац је у обавези да тај план утврђује и прати, а сама интерпретација запада у искушење да одговоре све мање тражи у тексту а све више у ауторовим намерама.

ПРОБЛЕМИ ПЕРЦЕПЦИЈЕ

Ох, он постоји, јер гледа.
Херман Брох

ПЕШЧАНИК: „СЛИКЕ С ПУТОВАЊА“

На „Пролог“ се у *Пешчанику* сижејно надовезују „Слике с путовања (I)“, где се развија призор протагонисте који седи за столом; протагониста остаје анониман, али приповедач на њега више не упућује у деловима, као на *око*, *дух* и *руку*, већ као на *човека*, чије садржаје свести помно прати.

Препознавање јунака из уводног поглавља у овом наративном току није тренутно; није такво ни препознавање себе–барке. На предмете који су у „Прологу“ већ били пропуштени кроз свест јунака, попут дрвеног сандука и торбе заобљених бокова, сада се указује као на „неки дрвени сандук“ и на „невидљиви предмет“ (Р: 18, 19), што ствара утисак дисконтинуитета, непознатости и првовиђења. То значи да је дошло до разлагања приповедне инстанце – централна наративна инстанца, на први поглед, више не постоји – као и до модификовања начина приповедног евоцирања чулног опажања; оно је сада подвргнуто правилима феноменолошке редукције: уобичајени услови перцепције су суспендовани, предмет се истрже из контекста који би му обезбедио објашњење а његова идентификација се одлаже.

Иста приповедна стратегија карактеристична је и за ауторе новог романа: тражећи начина за превазилажење аутоматизма перцепције и за повратак основном чулном искуству, они су, посредно и непосредно инспирисани Хусерловом филозофском методом, тежили да описују а не да анализирају и објашњавају (Димић 1991); циљ тако оријентисаног описа није био у индивидуацији јунака – из перспективе новог романа, аутентичност је непредстављива и приповедно би могла једино да се слуги – већ у заокрету од тематизованог света значења ка свету феномена, који претходи спознаји а у којем се, према Натали Сарот, налази „протоплазма људскости“ (Merleau-Ponty 1978; Sarot 2013: 8).

Најрадикалнији примери предоченог поступка у *Пешчанику* налазе се већ у његовом другом фрагменту, у „Сликама с путовања“: предмети се, пре него што у свести јунака–фокализатора буду именовани, описују поступно, у деловима. Пошто се тражени објекти налазе у мрачном углу собе, где су виду недоступни, њихова идентификација се врши помоћу чула додира и мириса:¹⁰⁶

Заклоњена од светлости његовим телом, рука се спушта према невидљивом предмету што га је назрео онда када је кренуо према углу или онда када је ушао у просторију. Осећа под прстима заобљене ивице картонске кутије као и глатку хладну површину месингане копче. У руци сад држи малу ђачку торбу без каишева (Р: 19).

Нешто ниже у тексту, на сличан начин описана је и бочица са мастилом:

Испод танких свезака напипа четвртасту бочицу. Бочица је хладна и глатка као коцка леда. Стиска је у длану, затим је одшрафљује, не окрећући се још увек према светлости. Затим приноси грлић носу, чувајући се да га не додирне, и осети мирис мастила (Р: 19).

Идентификовање ових предмета, и када до њега, након извесног одлагања, ипак дође, није потпуно: непознато остаје коме ђачка торба и бочица са мастилом припадају; како се опис врши посредством чулних искустава протагонисте, створен је утисак да он није свестан самога себе док опажа, због чега предмете, чак ни крајичком свести, не повезује са ликом њиховог власника. На тај начин, овом ђачком прибору у животу протагонисте није придодат никакав значај: посредни су предмети, ни значајни ни безначајни, огољено присуство које ништа не представља. С обзиром на то да у дотадашњем току романа остали становници собе–барке нису идентификовани – на почетку другог приповедног фрагмента спомињу се „они који у другој соби спавају“ (Р: 18) али се не открива ко су – ни контекст читаоцу не обезбеђује семантичку подлогу на којој би могао да о свему посредно закључује; као и о

¹⁰⁶ У Роб-Гријеовом роману *Кућа сусрета* (*La Maison de rendez-vous*, 1965), јунак се креће кроз мрачан ходник, због чега је дескрипција заснована на приповедачевом физичком контакту са предметима; бележење тактилних сензација претходи њиховом препознавању и именовању (Newton 2003).

много чему у овом роману, и о власнику предмета моћи ће да се закључује тек накнадно.¹⁰⁷ Овако, то је нека ђачка торба, нека бочица са мастилом; њихов опис чини се бео.¹⁰⁸

Постоје, међутим, у овим оскудним описима и назнаке да опажаји њима посредовани нису сасвим неутрални: површина месингане плоче на ђачкој торби је глатка и хладна, а глатка је и хладна и бочица са мастилом; док глаткост предмета може да буде његово објективно својство, његова хладноћа или топлота потпуно су у власти индивидуалне перцепције, односно температуре тела онога који перципира. То је сигнал да предочене опажаје не треба раздвајати од *доживљаја* конкретног човека; структура тих доживљаја је специфична и променљива, а објекти искуства се у њиховом контексту конституишу континуирано: оно што је у једном тренутку хладно, у идућем то више не мора да буде.

Укључивање субјекта перцепције у идентитет опажаног предмета несумњиви је знак да је објективна заснованост сазнања пољуљана као и да сами ови описи нису без фокализатора као конкретног људског присуства унутар света који се описује. Читалац стога оставља идеје о белом писму за собом: заокрет ка предметима у Кишовом *Пешчанику*, као и у новом роману, само је привидно био заокрет ка неутралном и објективном опису; приповедан из људске перспективе, он је у ствари израз тежње тоталној субјективности, као што су то били и романи Алена Роб-Гријеа и Натали Сарот (Sartr 1960; Rob-Grije 1967: 418). Једино је начин изражавања те субјективности био другачији, мотивисан свешћу о суштинској промени људске ситуације: редуковани описи били су израз борбе да се стварност потчини сазнавањем, унутар света испуњеног предметношћу која човека превазилази и која постоји независно од њега, била сазната или не (Huserl 1975).

Важно је стога приметити да се у „Сликама с путовања“ у истом положају у којем су предмети, налази и сам јунак романа:¹⁰⁹ иако је сада назван човеком, он није посматран као одређени појединац, као личност, већ као (непознати, анонимни, било који) човек, као људска фигура у покрету. Иако посредује одређене садржаје његове свести, повремено се на њихов опсег и ограничавајући, приповедач контролише да у наратив (превремено) не продру личне асоцијације и приватна симболика које би допринеле препознавању јунака, односно његовој индивидуацији; као што се јунаков додир креће по површинама предмета, посредујући елементарна чулна искуства, тако се и приповедач креће по површини јунакове свести, бирајући само оне њене садржаје који на најнепосреднији начин рефлектују оно што он ради и чулно опажа *овде и сада*, без пратећих објашњења. Неретка употреба модалних реченица, од којих би се само поједине могле објаснити као садржаји свести посматраног човека, провоцира претпоставке да и у улози приповедача постоји конкретно, психолошки одређено, људско присуство, чије знање о свету о којем извештава хировито осцилује, од нагађања и претпоставки до свезнања.

Дескриптивни третман предмета на који смо указали на примерима из „Слика с путовања“ ипак је потпуно другачији од онога са којим се сусрећемо у *Баити, пепелу*: ту је већ од прве реченице – „У касна летња јутра, мајка је улазила бешумно у собу, носећи послужавник“ (ВР: 5) – описивани предмет, послужавник, представљен као део мајчиног идентитета; његов опис јесте детаљан али није сведен на чулну перцепцију, већ је зависан од емоционалног односа приповедача према мајци; на тај начин, предмет постаје метафора

¹⁰⁷ Оскудан опис ђачке торбе, заобљених бокова, са или без каишева, и са поклопцем од картона који опонаша свињску кожу, близак је опису Е. С.-ове актенташне, која се налази на истом месту – у кухињи крај дрвеног сандука – и начињена је од свињске коже (Р: 62); сугерисано је на тај начин да ђачка торба представља њену копију.

¹⁰⁸ Појам *белог писма*, као елементарног и неутралног, употребио је Ролан Барт у контексту дефинисања шозизма (Bart 1979).

¹⁰⁹ Роб-Грије је под предметом подразумевао све „што надражује чула, окупира дух, сваку форму имагинације – а не, дакле, ствар“ (1967: 418).

мајчиног начина живота, али и средство њене карактеризације из синовљеве перспективе. Таква дескрипција далеко је од феноменолошке редукције својствене новом роману: по Роб-Гријеовом мишљењу, метафоричним описима је, као знацима конвенционалног посматрања и анахроног приповедања, место у балзаковском роману (Newton 2003).

То нам говори да је поетичка промена до које је дошло унутар *Породичног циркуса*, између *Баите*, *пепела* и *Пешчаника*, била суштинска.

ПЕШЧАНИК: ЕКФРАЗА И *MISE EN ABYME*

У *Пешчанику* се, поред фигуре вазе или пешчаника – која се, осим на цртежу непознатог порекла у „Прологу“, јавља и у „Испитивању сведока (I)“, као детаљ на заштитном знаку фирме „Шлонски и Штраус“ – приповедно евоцирају још и фотографије, једна разгледница и литографија *Степенице живота*.¹¹⁰ Описи цртежа и литографије су у структурно и семантички повлашћеним положајима: први се налази у „Прологу“, сугеришући одређену стратегију читања, а други на крају „Истражног поступка (IV)“, као биланс јунаковог живота.

Приповедач, дакле, у овим описима, између стварности и књижевног текста поставља графичке приказе на чије објективно постојање алудира и које приповедно репродукује; то су у овом роману примери употребе екфразе, књижевног представљања дела визуелне уметности (Hefernan 2009).

Романескни текст у наведеним случајевима наглашено не подражава стварност већ њене постојеће представе – на фотографијама, литографији и цртежу. Ниједна од тих графичких представа, важно је уочити, није ни оригинална ни јединствена: оне се могу серијски репродуковати, у потенцијално бесконачном броју примерака. Приповедач притом не проблематизује компатибилност њихових семиотских система са књижевним модусом, хијерархију визуелне уметности у односу на приповедну, и не алудира на проблеме дескрипције и сликовитости, већ тражи наративну енергију коју би графички приказ требало да крије или да спутава. Циљ таквог приповедања је симулирање покушаја да се сликовна статичност превазиђе, односно да слика буде покренута, а да сукоб између графичке укочености и приповедног кретања буде премошћен. Слике, међутим, у *Пешчанику* нису до краја „конвертоване“ у књижевни модус; понављањима, као и наглашавањем онога што се налази у њиховом првом или другом плану, приповедач истиче да предметима његове нарације недостаје трећа димензија, односно да су неживи и плjosнати.

У 33. фрагменту романа, који се налази у „Истражном поступку (II)“, описане су фотографије у купеу прве класе брзог воза за Нови Сад;¹¹¹ има их четири: то су један зимски панонски пејзаж, две панораме неког града са катедралом на тргу и приморски предео у сумрак. Исти приморски пејзаж и градска панорама могу се, међутим, препознати и два

¹¹⁰ Литографија *Степенице живота*, са пејзажем Еденског врта у средишту, дело је немачког сликара Фридолина Лајбера (*Fridolin Leiber*, 1853–1912), аутора низа литографија са популарним религиозним мотивима. Њена садржина је у *Пешчанику* модификована појединостима из Е. С.-овог живота.

¹¹¹ У опису Е. С.-овог путовања возом за Нови Сад могу се уочити многе тематско-мотивске сродности са романом *Преиначење* Мишела Битора (*La modification*, 1957): његов јунак такође путује возом, идентитет му је обележен одређеном марком цигарета и редом вожње који чува као талисман; приморан је да прву класу замени трећом; препричава садржаје фотографија које се налазе изнад седишта и инкорпорира их у пејзаже; описе замењује набрајањима а карактеризацију пописом садржине торбе и џепова; ту се могу наћи и варијанте мотива Црне Госпе, књиге заборављене на седишту и бревијара (Bitog 2006). У Кишовом роману, наравно, сви ови мотиви су се нашли у потпуно друкчијем друштвеноисторијском и семантичком контексту.

фрагмента касније, у детаљним описима породичних фотографија које Е. С. проналази у картонској кутији у кући у Бемовој 21; приморски пејзаж ће, осим тога, у „Сликама с путовања (I)“, у 7. фрагменту, где су приповедно евоцирана сећања на породични одмор у Боки Которској, добити и форму разгледнице.

Стереотипне представе панонског предела под снегом и приморског пејзажа са светиоником и заласком сунца могу се тумачити као метафоре одређених, супротстављених егзистенцијалних ситуација у Е. С.-овом животу; кич који им је својствен, као и литографији *Степенице живота*, сугерише да је евоцирани миље малограђански.

Иако су, дакле, у роман уведени као да су статични, посредством описа фотографија, исти призори појавиће се и у улози сценографије за поједине догађаје из јунаковог живота: преко трга, у „Сликама с путовања (III)“, на пример, пролазе уморни људи након целодневног принудног рада на циглани, а у „Сликама с путовања (IV)“, шпедитрска кола натоварена намештајем; да је посреди исти трг показаће детаљи: катедрала са једне његове стране и споменик на средини, који представља човека чија је десна рука подигнута; читалац ће у овим феноменолошки редукованим описима моћи да препозна Цркву имена Маријиног и Мештровићев споменик Светозара Милетића који се налазе у центру Новог Сада.

У „Истражном поступку (II)“, панонски предео, чија се фотографија у купеу воза за Нови Сад налази изнад Е. С.-овог седишта – што значи да он не може да је види, односно да она не може да буде посредована његовом свешћу – евоциран је дужом асиндетском реченицом:

Снегом покривена равница унедоглед, црне пласе ораница које се помаљају понегде из снега, а у првом плану, у десном доњем углу, једно голо квргаво стабло на којем чуче црне прозобле вране (Р: 86).

Када се, приликом изласка из купеа, Е. С. буде осврнуо, према изјави свезнајућег сведока, угледаће исти приказ, али не на фотографији, већ кроз прозор вагона, као да је *природан*; вербалне измене описа до којих притом долази минималне су: „Снегом покривене равнице унедоглед, црне пласе ораница које се помаљају понегде из снега и једно голо квргаво стабло на којем чуче црне прозобле вране“ (Р: 93). Утисак је, међутим, да предочени приказ и у овом случају остаје непомичан, што не одговара просторном положају ока јунака–посматрача, који би у том тренутку требало да се налази у возу који се креће.

У роману има и опречних примера, у којима унутар приказа забележеног на фотографији долази до покрета. Опис друге по реду фотографије градске панораме у купеу брзог воза за Нови Сад, за разлику од осталих у овом одељку, неочекивано почиње да се мења, сугеришући протицање времена: врата на катедрали, која су најпре била отворена, затварају се а тргом пролазе кола натоварена намештајем (Р: 88); сам овај догађај приповедно је евоциран на другом крају романа, у „Сликама с путовања (III)“.

Овиме су, „у малом“, обелодањени принципи приповедног поступка својственог *Пешчанику*: премештањем приказа са фотографије у „природу“, приповедач ствара утисак да оно што је фотографском камером снимљено и замрзнуто поново може да постане део живота и да се покрене; истовремено, међутим, посредним истицањем разлике између сликовитости приповедања и приповедног приказивања постојећих слика, он наглашава вештачку, усиљену природу свог подухвата, као и немоћ да се минуло врати а мртво оживи; екфраза на тај начин у потпуности испуњава своју поетичку мисију, да нагласи неподесност сваког приказа (Нећерна 2009). Понављањем овог поступка на различитим плановима романа, приповедач посредно подсећа и на оскудност извора – за варирање су му доступни само прикази са неколико породичних фотографија – које је изабрао као оквире за своју

имагинацију, чиме је нагласио да је његов труд интелектуалан и људски што, с обзиром на приповедне амбиције којих не може да се одрекне, значи и да је узалудан.¹¹²

Споменути 7. фрагмент, из „Слика с путовања (I)“ у овом погледу је репрезентативан. Опис приморског предела започиње призором човека који „седи на стени поред пута“ (Р: 32), на ивици провалије; у наставку, опис је богат али и непрегледан, јер одступа од природне перцепције; пејзаж се приказује из различитих перспектива – изблиза и издалека, одозго и одоздо, панорамски али и са загледањем у најмање ситнице. Иако то значи да приповедач нема утврђени, логички објашњив положај у односу на описивани предео – осим уколико га не гледа умањеног, на слици – путања његовог погледа је логички вођена и прецизна: он се од залазећег сунца, планина и саобраћајних кривина спушта ка морској води, плавој и зеленој, преко збијених кућица и фабрике до самог мола са светиоником, на којем проналази „човека који седи на [...] битви“ (Р: 34). Све аспекте пејзажа повезује наглашено присуство мотива спиралног облика, који сугерише напредовање и развој кроз супротности или противречности, односно „кретање Једног које се удвостручује и поново обликује као ново јединство“ (Делез 1998: 44); приповедач га у овом поглављу проналази у разним предметима: од трага рада бушилице на стени, преко саобраћајних серпентина и склупчаног конопца, до бродског пропелера.¹¹³ Приближавање бродића покреће затим таласе а са њима и отпатке који плутају по површини воде, међу којима се препознају Е. С.-ови „атрибути“ (коцкаста хартија, новине, цилиндер лампе), као и једна разгледница, на којој је, умањено и у обрнутом редоследу, од најниже ка вишим надморским висинама, приказано све што је претходно било изложено као садржај непосредног искуства природе. Смештен у приказ са разгледнице, човек који седи на битви и јесте и није човек претходно виђен на молу: „Негде на средини мола, на једној битви, седи неки човек“, говори приповедач, као да га на тој разгледници гледа по први пут, „Човек је мало погрбљен и нагнут напред. На глави има сламни шешир забачен на затиљак, а између раширених колена држи штап, можда трску за пецање“ (Р: 37).

Одломци овог описа искрсавају у различитим деловима *Пејчаника*, од породичне фотографије, преко фотографије у купеу прве класе до фрагмента из завршнице „Истражног поступка“, у којем је описана литографија, чија је структура примењена на садржаје Е. С.-овог живота. Својеврсно разјашњење и допуно имаће у исказу сведока у „Истражном поступку (II)“ о визији коју би Е. С. могао да има да га је смрт затекла под рушевинама куће у Бемовој 21: „Румени одраз сунца, налик на пожар, на стакленој фасади фабрике сапуна у Котору, године 1939, и облак посматран из велике, божанске висине над заливом“ (Р: 138); захваљујући томе, описивани предео коначно може да се на одговарајући начин контекстуализује у биографији јунака.

Главни ефекат оваквог поступка требало би, дакле, да буде постизање илузије дешавања: понављањем садржаја одређених фотографија, у различитом обиму и у контаминацији са другим, такође графичким садржајима, ствара се утисак да оно што је завршено и непокретно пред читаоцем оживљава и почиње да се креће; од тога је, ипак,

¹¹² На важност потенцијално бесконачног понављања призора за приповедни поступак у *Пејчанику* указао је Љубиша Јеремић у тексту „Роман као методологија романа“, први пут објављеном 1973. године. Како је полазио од претпоставке да се све у роману одвија у јунаковој свести, Јеремић је закључио и да је симетричност „значајан вид импулса свести Едуарда С., који настоји да савлада мисао о смрти, тако рећи, дозивањем симетрије у појавама сасвим разнородним [...] Као год на слици из уводног одељка и као год у слици девојке са кутијом чије је бескрајно умножавање повезано са мишљу о смрти у роману *Баишта, пепео* – мотиви и теме приче о једном писму Едуарда Сама у *Пејчанику* су распоређени тако да се једни у другима одражавају или бескрајно умножавају“ (Јеремић, Лј. 1978: 143).

¹¹³ Спиралним обликом је опседнут и Матија, јунак Роб-Гријеовог романа *Очи које све виде*; он га препознаје свуда, од алки за које се привезују чамци у луци до смотаног канапа и облака који плове небом; један од лајтмотива у истом роману јесте и набрајање отпадака којима се у луци играју таласи или су пали на морско дно, а који представљају алузије на идентитет јунака (Роб-Грије 1957).

неодвојив и мучан утисак да је једино што се догађа у ствари комбиновање и понављање малог броја статичних, мртвих призора.

У *Пешчанику* је и начин на који тај поступак функционише непосредно предочен: у „Сликама с путовања (I)“, човек који лежи на кревету прелистава „неку танку књигу или часопис“, пуштајући „преко палца листове који лепећу“; пламен петролејке се због тога повија, а заједно са њим

почињу да трепере, као да се покрећу, многобројне саонице на зидним тапетима, утиснуте симетрично, у размацама од неких десет сантиметара. (Због те симетричности, као и због многоструко поновљеног сивог цртежа, саонице се своде на једне једине, као и личности приказане на сцени, а приказ предствљен на цртежу, уместо да делује статично, почиње да оживљава, упркос идентичности, или управо због ње) (P: 26–27).

То је, као и претходно анализирани опис приморског предела, експлицитан пример примене технике визуелне уметности *mise en abym* („смештања у понор“) у приповедању. Киш у наведеним примерима инсистира на њеним оптичким ефектима: као и у случају пламена–близанаца или наспрамних профила на цртежу пешчаника, и саонице на тапетима, услед многоструког, симетричног понављања теже да се споје. Важно је, међутим, нагласити да такво дејство *mise en abym* може да има једино у оку посматрача али не и у свести читалаца: у приповедној уметности, не можемо да говоримо о постизању оптичке илузије, већ једино о евоцирању њених ефеката. То би значило да и тумачењу њених семантичких импликација треба приступати опрезно, уз уважавање текстуалне природе књижевног дела, како не би дошло до његовог поистовећивања са остварењима ликовне уметности или са тродимензионалним предметима (Cohn and Gleich 2012); „понор“, наиме, у том контексту није више од техничког термина, због чега би било не само непотребно већ и погрешно у њега се удубљивати (Ron 1987). Ако бисмо пак примере употребе ове технике разумели као моменте који нас упућују на одређену стратегију читања (Val 2000), онда би *Пешчаник* почео да делује као празна конструкција која се нарцисоидно огледа у себи самој.

Понављање призора, осим тога, не значи да у *Пешчанику* постоји приповедна тежња да се предмети прикажу са свих страна а ситуације из различитих спознајних перспектива, напротив.

У овом погледу, нарочито је занимљив приказ батинања човека крај циглане, који се у роману јавља трипут. У „Испитивању сведока (I)“ и у „Сликама с путовања (III)“, идентитет батинаног човека је сакривен, мада његови атрибути – наочари и марамница којом му је шака повезана – сугеришу да је посреди Е. С.. Сам Е. С. пак о истом догађају сведочи двојачко: у „Испитивању сведока (I)“ као његов сведок, који све посматра са прозора господина Гаванског, а у „Испитивању сведока (II)“ као његов протагониста, из перспективе човека којега батинају. То не значи да је Е. С.-ов положај у овом приказу неодређив, да се он налази на два места, на циглани и на реченом прозору, истовремено. На основу података из осталих приповедних токова у роману, принудни рад на циглани могуће је временски лоцирати у 1941. годину; Е. С.-ова посета Гаванском збива се касније, у пролеће 1942. Приморан испитивачевим питањима да се о свему више пута изјашњава, Е. С. каже да му је Гавански рекао „да нас је, то јест радну чету, посматрао са свог прозора дурбином, али да није могао у људском мравињаку да разликује човека од човека“ (P: 248); напоменуо је, осим тога, да Гавански има и бољи вид од њега. Услед испитивачевих наваљивања, Е. С. затим излаже догађај из своје прошлости али као да се дешава неком другом, што он посматра кроз дурбин, са пријатељевог прозора; иако опис почиње напоменом да је са те дистанце, како му је Гавански „једном приликом рекао“, чак и кроз дурбин, немогуће разликовати лица, он види чак и марамницу на руци батинаног човека (P: 249). Промена перспективе до које притом долази – приповедање у првом лицу замењено је приповедањем у трећем лицу – сам догађај нити мења нити га употпуњује.

Минималне варијације до којих приликом овог и осталих понављања призора у *Пешчанику* долази искључиво су језичке природе, док *угао* посматрања у ствари остаје исти: човек који седи на молу увек је виђен с леђа, лица окренутог пучини, споменик Светозара Милетића покривен је снегом и приказан искоса,¹¹⁴ док је ускршња гозба, са мање или више детаља, увек описана из перспективе онога који стоји на вратима.

Упадљив детаљ у опису приморског пејзажа из седмог фрагмента јесу, на пример, аутомобилске гуме; јављају се у три различита положаја: ослоњене на бродиф, на точковима аутомобила који је довезао породицу до мола и на разгледници. У роману, међутим, то није њихо прво појављивање; налазимо их неколико фрагмената раније, такође у „Сликама с путовања (I)“, на насловној страни књиге или часописа који човек држи у рукама – Драган М. Јеремић је утврдио да је посреди часопис *Избор најбољих савремених чланака*, који је излазио у Борову пре Другог светског рата (1981: 131) – а на којој се виде „рекламне фотографије аутомобилских гума различите величине и с различитим вијугавим линијама, а преко њих велика стилизована слова, без сумње марка гума“ (Р: 26). Опис гума на молу и на разгледници врти се око истих детаља – вијугавих, цик-цак испупчења и словних ознака произвођача утиснутих са стране; како ознака произвођача није прецизирана, то су детаљи по којима су све аутомобилске гуме, као серијски производи, исте. Међутим, за разлику од гума на насловној страни часописа, које су нове, оне на молу и на разгледници – а према редоследу одражавања на који смо указали, разгледница долази након природе – представљене су као употребљене, због чега су њихови атрибути слабије истакнути или се уопште не виде. У самом опису су, свеједно, присутни, као оно што је, упркос томе што се не може разазнати, извесно: „Сасвим излизане, тако да се на њима не могу разазнати таласасти испупчења или зарези у цик-цак, до само нека слова са стране, без сумње марка гума“ (Р: 35); ако су и различите аутомобилске гуме биле посреди, хотимично су приказане као да су исте.

Међу овим аутомобилским гумама и њиховим приказима, јасно је, постоји сличност; она је таква да се стиче утисак да су гуме о којима се говори у свим овим приликама у ствари исте; аналогија између њих и саоница на тапетима или двојника на цртежу пешчаника потпуно је очигледа. Стављањем јунака у исту позицију са предметима (аутомобилским гумама, саоницама), насликаним или правим, приповедно је сугерисано да семантички приоритет у овом роману не припада самим објектима приповедања, већ приповедном поступку који обезбеђује њихово умножавање.

Стога *Пешчанику* треба поставити питање шта је у њему заиста „стављено у понор“: да ли су то пишчеве породичне успомене, фигура оца или нешто треће.

¹¹⁴ Споменик Светозара Милетића, дело Ивана Мештровића, постављен је на централном тргу у Новом Саду у јесен 1939. године, али је већ почетком окупације уклоњен. Његова појава у Кишовим феноменолошки редукованим описима града током прве половине 1942. обезбеђује препознавање локалитета али и подсећа да приповедачево полазиште није у стварности већ у њеним расположивим приказима; прикази у овом случају нису били из времена које је приповедно евоцирано у роману, већ из ранијег или каснијег периода.

Фигура Светозара Милетића, чија су наглашена монументалности и неустрашивост у супротности са Е. С.-овим осећањем живота, на крају романа је „вандализована“: испративши погледом лет голубова, пас „се приближи постољу споменика и подиже задњу шапу“ (Р: 311); за разлику од „скрнављења“ Исака Њутна, пророка Мухамеда и Пресвете Богородице, који су предочени као садржаји проблематичне свести, у „Белешкама једног лудака“, унижавања фигуре која оличава борбу српског народа у Аустроуграској за слободу а коју је у бронзи излио хрватски уметник, дато је у „Сликама с путовања“ као део стварности коју региструје модификовани свезнајући приповедач.

Почетна ситуација у *Устима пуним земље*, за болесног човека који је на успутној станици сишао са воза, као ни за двојицу излетника, није уобичајена: суочен са страховитом дијагнозом, први се упутио у завичај, одлучан да тамо умре, док други одмарају у „пустом и ненастањеном пределу“, где „последњих година“ проводе по неколико летњих дана (UPZ: 16). Како изгледа живот од којег су побегли само је наговештено: болесник је „страћио читаву младост“ на научни рад, чезнући за путовањима, која је увек одлагао „за друго време и бољу прилику“, док је излетницима свакодневица била сведена „на кућу, канцеларију и кафану“ (UPZ: 48, 16). Обе ове праксе су једноличне и конвенционалне, с тим што болесников начин живота сугерише да је он интелектуално надређен излетницима; то ће, у наставку романа, бити потврђено његовим познавањем хемијских једињења и назива биљака на латинском језику.

Избављени од рутине и удаљени од друштва, јунаци овог романа слободни су од одговорности и правила цивилизованог понашања – прогоњени ће се пред прогонитељима помокрити, док ће они касније, „по налогу чопора у којем су окупљени“, пуцати у њега, желећи му смрт (Ломпар 2015: xxxix) – али су с друге стране и угрожени, јер остају без вредносног оријентира у складу са којим би могли да обрађују најсвежија искуства.¹¹⁵ Прва реакција на новонасталу ситуацију свима им је била иста – укочили су се и занемели: док прогоњени „готово поверова да су му се одједном све мисли зауставиле“, прогонитељи нису у стању ништа да изуште, нити да се сете било чега што би требало учинити (UPZ: 18, 22–23). Ни када утисци буду почели да се нагомилавају, они неће знати чиме би могли да их повежу нити како да их осмисле: „Шта се то са свима нама дешавало?!“, завапиће у једном тренутку приповедач–прогонитељ (UPZ: 66); у њиховим трауматизованим, измученим свестима све одјекује пренаглашено и преувеличано.

Сви учесници у хајци ће до спознаје покушавати да дођу на исти начин – поређењем информација до којих долазе непосредним опажањем са сликом коју о свету већ имају; како би задобили осећај да владају ситуацијом која их узнемирује и забрињава, они у ствари непознато покушавају да објасне оним што им је блиско и знано. Због тога се, већ на почетку спознајног процеса, варају о природи стварности: њихове интерпретације су каузалне и ниједан од закључака није ни утемељен ни трајан; једино сазнање до којег заиста долазе јесте да између онога што им је познато и свега што им се сада дешава постоји неки несклад, нека несхватљива разлика. Приповедач–прогонитељ каже:

Осврћући се око себе, покушали [смо] да откријемо ту могућну и невидљиву промену због које, у први мах, нисмо могли да стварну слику тог једноставног и већ добро знаног пејзажа уклопимо у једну непомућену слику из нашег сећања (UPZ: 21).

И у перцепцији прогоњеног, све што није у складу са дотадашњим искуством делује не само необјашњиво него и нестварно:

Спазио је ону двојицу како трче за њим. Помислио је да су га очи, надражене прејаком светлошћу превариле, и да су две обичне, покретне сенке оживеле у људске фигуре (UPZ: 25–26).

¹¹⁵ Према Фројду, људске јединке у маси, независно од карактера, интелигенције или начина живота, добијају колективну душу „која их присиљава да осећају, мисле и поступају сасвим другачије него што би свака од њих понаособ осећала, мислила и поступала“; савест и осећај одговорности у том случају ишчезавају а масу, без размишљања и одлагања, води искључиво несвесно, „у којем се, у зачетку, садржи све зло људске душе“ (Frojd 2006: 132, 134).

Због тога јунаци до идентификације предмета покушавају да дођу путем негирања, сужавањем поља расположивих могућности – „сложили смо се бар у томе да тај човек, у тамном, готово свечаном оделу и великом, светлом шеширу – није ни ловац, ни планинар, ни излетник“ (UPZ: 28) – или пак наглашавањем онога што претпостављеном идентитету недостаје – „угледасмо једног чобанина који, зачудо, на себи није имао кожух нити у руци штап. Изгледало је да нема ни пса, а из његовог малог стада острижених оваца није се чуо ни чактар“ (UPZ: 34). Ти покушаји, међутим, нису сврсисходни: протагонистима не помажу да схвате оно што им се дешава – нема знакова да разумеју ни оно што сами чине – а стварају с друге стране утисак да су сви предмети на њиховом путу нестабилни, нејасних граница и, бар у извесној мери, фантомски.

Како би се, колико је могуће, прилагодили и снашли у новонасталој ситуацији, и прогонитељи и прогоњени проширују регистар перцепције, али на потпуно другачије начине. Први се, осим на визуелна опажања, све чешће ослањају на чула мириса и слуха; нагласак притом није на самој измени апарата перцепције, већ на буђењу животињских нагона у њима, до чега долази пошто се чобанин, чији је њух псећи, и шумар, који извија главу као јелен, буду придружили хајци (UPZ: 36, 41); за прогоњенога, мириси и звуци постоје једино у прошлости, коју би он желео да дозове:

Учини му се, одједном, да иза себе оставља само пустош и празнину из које није у стању да дозове ниједан приказ, ниједно лице, ниједан глас, никакав мирис, ништа од свега онога што би га уверило да је стварно и живео (UPZ: 46).

У оба случаја, промена у перцепцији не доноси нове увиде у стварност, већ одражава промене до којих долази унутар самих субјеката опажања, у њиховим ставовима:¹¹⁶ прогонитељи више не миришу, они њуше, јер их хајка анимализује, чини их мање људима; прогоњени се, са друге стране, на чула не ослања као на извор сазнања о свету који га окружује, већ о самој себи, она су за њега покретачи сећања, помоћу којих, на прустовски начин, треба да буде савладано само време.¹¹⁷

Недовољност информација до којих протагонисти романа долазе чулним опажањем сугерише да се нико од њих, у разумевању стварности, не задовољава голом појавношћу. Прогоњеноме, на пример, нису довољне информације које му о идентитету прогонитеља обезбеђује визуелна перцепција: одела, пушке, прибор за пецање и шатор, предмети које он види, не откривају му суштину њихових бића, а то је оно у шта он жели да проникне (UPZ: 26).¹¹⁸ Настројење прогонитеља је слично: они на основу држања и покрета бегунца покушавају да доносе закључке о његовом карактеру и осећањима, због чега се све време крећу у пољу нагађања и несигурности: „више нам није изгледало да се нечег плаши“, „као да је осећао да нећемо лако одустати“, „као да смо се, одједном, суочили с ђаволом или вампиром“ (UPZ: 27, 29, 56) и сл.

Ово ослањање на интуицију у разумевању стварности повлачи за собом и дистанцирање од логике и узрочно-последичног начина закључивања; стога се у сваку нову информацију о хајци коју добијамо, како од приповедача–прогонитеља, тако и од приповедача у трећем лицу, ушлиће и запитаност да ли је она резултат истинског сагледавања или замишљања које се одвија у складу са неком скривеном интенцијом, плод увиђања или

¹¹⁶ У контексту феноменологије, перцепција је „хотимично заузимање става“ и „основа на којој се сви акти оцртавају и њихова је претпоставка“ (Merleau-Ponty 1978: 8).

¹¹⁷ Шћепановић је прустовску везу између мириса и прошлог времена приповедно испитивао у роману *Срамно лето*.

¹¹⁸ Овакво настројење оба приповедача у Шћепановићевом роману може се тумачити у аналогији са Сартровом критиком реализма: „Заблуда реализма састоји се у веровању да се стварно открива посматрањем и да је, према томе, могуће дати његову непристрасну слику. [...] Посматрач може да узме мере – и то је све. Ствар ће увек одбијати да му пружи свој смисао – своје биће“ (Sartre 1984: 49, 224).

фикције. Опредељење оба наратора да мисли уобличавају у модалном облику, као претпоставке, и склоност отвореном скептицизму која тако долази до изражаја, не дотичу се, међутим, само информација о стварности коју они истовремено и износе и проблематизују, већ и самог опажања, односно могућности сазнања и заузимања става према одређеним моментима реалности; они имплицирају сумњу и у оно што се од сазнања обично очекује. Такав скептицизам налази се у основи феноменолошког метода (Huserl 1975) а читаоца обавезује да ниједну од добијених информација не узима као узорак спознаје већ дословно, као њену могућност; предметност која се на интерпретативном хоризонту *Уста пуних земље* појављује стога није *реална* већ *потенцијална*: недовољна упућеност или неодлучност приповедача довела је до двосмислености романескног текста.

Сусрет са хтонским, до којег током хајке такође долази, сугерише да чула протагониста, с обзиром на ситуацији у којој се налазе, нису само недовољна већ и неадекватна: прогоњени човек је, иако исцрпљен и неспретан, увек бржи од својих снажних и хитрих прогонитеља, као „да му у томе помаже нека невидљива и тајанствена сила“; он им се приближава „као да не додирује земљу“, изгледа као утвара и ишчезава им пред очима (UPZ: 60, 54, 63). И у начину на који прогоњени види оне који га гоне у смрт такође је осетно присуство вампирског или демонског: они су за њега „безброј људских прилика“, које се међусобно престижу, падају и пузе „да би се одмах затим још силовитије устремиле к њему, као да им је додир са земљом, на којој су ваљда оњушиле и лизнуле његов крвави траг, улио и нову снагу“ (UPZ: 54).

Стога је било неопходно да се у перцепцију стварности укључи и „ко зна какво чуло“ (UPZ: 31), које учесницима у хајци омогућава да освесте постојање тајанствених и чудних, али чврстих међусобних веза.

УСТА ПУНА ЗЕМЉЕ: УДВАЈАЊЕ ПРОСТОРА

Иако приповедни токови чијим је укрштањем Шћепановићев роман конструисан представљају условне садржинске целине, тек се њиховим уклапањем и међусобном надоградњом постиже жељена семантичка сложеност. То је најлакше приметити управо на примерима из области перцепције јунака, у којима се приповедни токови непосредно допуњују; до основних података о простору на којем се радња романа одвија, на пример, читалац долази тек кроз поређење информација које добија час од прогонитеља а час посредством свести прогоњенога.

Условљеност перцепције стварности телесним положајем ликова–фокализатора приповедно је наглашена још на почетку романа: звезду која, у доживљају излетника, пада право на њих, болесни човек који је управо сишао са воза види као „један светли млаз“ који „пресече небо и намах нестане“ (UPZ: 18), чиме је сугерисано да се он налази на периферији а излетници у средишту неког издвојеног простора. Ова удаљеност међу протагонистима се током романа мења, смањује се или повећава, али до краја остаје непремостива; у тексту је и визуелно сугерисана – семантички означеном употребом курзива и регуларног слога, као и белинама које најављују смену наративних инстанци, односно прелазак из перспективе прогонитеља на перспективу прогоњенога, и обратно.

Позиција свих ликова непосредно пре хајке такође је прецизно одређена, из перспективе приповедача–прогонитеља:

Према северу се извијала тамнољубичаста нит шуме, а сасвим доле, на супротној страни усталасане и модре падине, назирало се оштро усечено корито реке. Ми смо стајали између реке и шуме (UPZ: 21).

Захваљујући томе, читалац стиче утисак да је перцепција ликова–фокализатора природна а да је простор кроз који се они крећу не само замислив већ и реалан. Семантички ефекти романа, међутим, почивају на оповргавању и једног и другог.¹¹⁹

Како хајка одмиче, путању њених учесника све теже је пратити; смер кретања задаје бегунац, али га он често мења, вођен својом траумом пре него било каквим рационалним разлогом; прогонитељи пак све тумаче као последицу његове тактике и лукавог заваривања трагова. Најзанимљивије је што ни сама путања хајке из перспектива њених учесника не изгледа исто: оно што је за прогоњеног трчање у круг, за гониче је кретање лево-десно (UPZ: 42). Овакве разлике не могу да буду условљене позицијама ликова–фокализатора у простору, већ једино стањима њихових свести; када се прогоњени човек, пред запрепашћеним гоничима, буде завртео у месту као чигра (UPZ: 60), трчање ће постати безглаво а дезоријентација актера потпуна.

Напоредо са тим, топографија простора постаје све нестабилнија: особине оријентира – ту улогу у овом роману имају шума и планина – из различитих перспектива не изгледају исто или постају противречне, док се „пуст и ненастањен предео“, испрва јасно омеђен, све радикалније мења; у доживљају прогоњенога, он постаје заталасано пространство „чије су се границе стално проширивале“ (UPZ: 51).

Шума за прогоњенога најпре представља уточиште: „Боже, дај ми снаге да стигнем до шуме [...] У тој шуми је моје спасење!“ (UPZ: 34), посредоваће приповедач његове мисли употребом управног говора. У жуђеној самоћи, под „златолисном буквом“, он се полако смирује, „с лицем загњуреним у влажну, сунђерасту маховину“; његов однос према земљи, на којој лежи потрбушке, и према букви, чијег латинског имена покушава да се сети, постаје еротски: „Иако га је та жеља готово узбудила, није могао да из сећања издвоји ту кратку реч [...] *Fagus*“ (UPZ: 37). Промена до које затим долази, у јунаковом односу према самоубиству, учиниће да и шума у његовом доживљају почиње да се мења, кочи и хлади, добијајући атрибуте неживог: „У свеопштој и неприродној тишини, читава шума му је изгледала хладна и непомична, као да је изрезана од тамножутог бакра“ (UPZ: 43).

Према сведочењу прогонитеља, међутим, шума не само што бруји – „од распеваних хорова птица и безброј тајанствених звукова“ – већ се и антропоморфизује, како би сакрила прогоњеног човека; прогонитељи у њој страдају „од трња, чичкова и коприва, упадајући у мравињаке и камене шкрипове, обрасле високом папрати“, ниске гране шибају их по очима и пчеле их нападају (UPZ: 43, 44); из те перспективе, дакле, шума није пасивна сценографија, већ је опажајућа и један је од активних учесника у хајци.

То не значи да је шума истовремено и gluva и распевана нити да је њен опис из перспективе прогоњенога поништен описом из перспективе прогонитеља. Значајна сугестија у овом случају долази од приповедача у трећем лицу: он каже да прогоњени „више није био у стању да чује ни сопствени дах а камоли неку птицу или шум лишћа у крошњама“ (UPZ: 43). Из тога произходи да приповедач који се оглашава у трећем лицу чује исто што и прогонитељи – песму птица и шум лишћа – али да прогоњеноме ти звуци нису доступни, због чега му се причињава да је око њега „она иста аветињска шума у коју је давно, једне пуне ноћи свога детињства, био побегао са катуна Прекорнице“ (UPZ: 43). Стога шума о којој сведочи прогоњена свест и јесте и није шума о којој говоре прогонитељи, односно да је конкретна шума, за коју је на почетку романа речено да се извија према северу, *удвојена*.

¹¹⁹ Почетна ситуација је и код Роб-Гријеа увек конвенционална, док се семантички ефекти добијају подрицањем и слабљењем те конвенционалности (Newton 2003).

Треба, ипак, приметити да између „ледене шуме детињства“ прогоњенога (UPZ: 43), која је, условно речено, унутрашња, и „те проклете шуме“ (UPZ: 39) кроз коју трче и саплићу се прогонитељи а која би требало да је конкретно, спољашње присуство, постоји значајна подударност: обе се налазе у истом делу семантичког спектра, тамо где је оно што је претеће и аветињско.

Статус планине неизвеснији је и од тога. Њу у видокруг не уводе прогонитељи, од којих потичу остале чињенице о координатама простора, већ прогоњени, због чега је она, од своје прве појаве, удвојена:

У сам освет дана, могао је у даљини да назре неку тамну шуму, а још даље и зубате врхове неке планине, по свему сличне врховима његове Прекорнице, у којој је још давно, пре тридесетак година, једне пуне ноћи, први пут помислио на смрт као на избављење (UPZ: 20).

Прекорница о којој мисли прогоњени само је визија коју он, од детињства, призива у тренуцима очајања, као једину преосталу могућност за сопствено избављење; доведећи на тај начин планину са обода пустог и ненастањеног предела у значајну везу са смрћу, прогоњена свест ствара утисак да она и јесте и није *сада и овде*.

Приповедач–прогонитељ ће тај утисак посредно потврдити: из његове перспективе, хоризонт се на северу затвара тамнољубичастом нити шуме, иза које он најпре не констатују ништа: „Према северу се извијала тамнољубичаста нит шиме, а сасвим доле, на супротној страни усталасане и модре падине, налазило се оштро усечено корито реке“ (UPZ: 21). У овом наративном току, планина се први пут појављује у краћем дијалогу са Јаковом, на секундарном дијегетском нивоу,¹²⁰ док ће њено *објективно* постојање бити потврђено тек пред крај романа: јурећи насумице, гониоци пожурују једни друге, јер их је сунце, „сабласно тонући ка шиљатим врховима планине, већ опомињало да је дан на измаку“ (UPZ: 65). Приметно је да се овај сажети опис поклапа са оним који је на почетку романа потекао од прогоњене свести: врхови планине су зубати, шиљати, док је њихов укупан утисак сабласан, у симболичкој вези са смрћу.¹²¹

У доживљају прогоњенога, положај планине се током романа такође мења, али у обрнутом смеру: планина, као конкретно присуство, пред његовим очима бледи и ишчезава, растварајући се у небу; он затим очајнички покушава поново да је пронађе, а када у томе не успева, замењује је – белим пробушеним облаком а на крају и стеном на којој ће умрети (UPZ: 49, 55, 65). Та стена преузима све атрибуте планине – висока је, зубата и смрт на њој представља избављење; попевши се на стену, прогоњени је „сигуран да већ стоји на оном високом и белом врху Прекорнице према којем је, уплашен од људи, бежао још оне пуне ноћи свога детињства“ (UPZ: 67, 71).

Начин на који прогонитељи, међутим, виде исту стену није са тим описом подударан: из њихове перспективе, она је висока свега неколико метара и док јој се приближавају, мења облик – „час нам је личила на печурку, час нас је подсећала на пробушени коњски зуб“ (UPZ: 74). Упркос томе што је перцепција стене као истовремено заобљене и зубате, што су особине које се међусобно искључују, овога пута логички мотивисана – опажањем које се врши у трку – захваљујући контексту у којем до ње долази, она сугерише да стена, као и шума и планина, постоји у два различита поретка стварности.

¹²⁰ На Јаковљеве претпоставке да бегунац може бити „неки манијак, војни дезертер или шпијун који смера да се некако пребаци преко границе“, приповедач одговара: „'Причаш којешта', насмејаш се ја, 'јер добро знаш да би свако у том случају прво кренуо према шуми и планини'“ (UPZ: 28).

¹²¹ До поистовећивања смрти и планине долази и у сцени „васкрсења“ прадеде Јоксима: „Противно свим законима природе“, он се придиже, „али тако лагано као да на леђима подиже какву планину или као да са себе стреса смрт која га је већ била узјахала“ (UPZ: 58).

Пошто оплакивање представља део погребног ритуала, фантомска појава жена у црном, чије злослутно нарицање чују само прогонитељи, сугерише да се путања хајке може тумачити и као силазак у „доњи свет“. Како сунце залази, сами призори и њихова значења у доживљају прогонитеља постају све затамњенији и злослутнији:

Док смо тако безглаво трчали, опазисмо сасвим лево од нас – као да је тог часа израсла из земље – једну усамљену кућицу, наспрам чије су се жуте и од тесаних стабала изведене листре *црнеле две људске прилике*. По свему судећи, били су то човек и жена. Махали су нам, али некако *успорено и одсутно, као да машу туђим рукама*. Њихов пас, којег нисмо видели, за то време је некако *сипљиво завијао!* [...] Зашто су нам тај човек и та жена тако дуго махали *као да нас некуд заувек испраћају?* Зашто је онај пас онако уплашено завијао као да је *у нама нањушио дах смрти?* [...] Шта се то са свима нама дешавало? [*курзив В. Т.*] (UPZ: 66).

Када се узме у обзир у којој је мери приповедање у *Устима пуним земље* било условљено чулном перцепцијом јунака, колико год та перцепција била поремећена, постаје јасније зашто је радња романа морала да буде окончана са заласком сунца, који укида могућност визуелног опажања: док пада мрак, „читави пејзаж, васколики свет, нагло је ишчезавао у тмини“ (UPZ: 77). Како у роману, међутим, долази до вишеструких замена унутрашњег спољашњим, и обратно, спољашњег унутрашњим, којих смо се у досадашњој анализи само дотакли, хотимично је створена пометња због које је неизвесно одвија ли се предочена радња у стварности или у свести протагониста, односно да ли је пуст и ненастањен предео конкретан, географски или се пак налази на мапи нечијег ума.

ПЕШЧАНИК: ВРЕМЕ КОЈЕ НЕ ПРОТИЧЕ

Питање о хронологији догађаја у *Пешчанику* је за читаоце једно од најинтригантнијих.¹²² Томе су, осим конвенционалних очекивања од романа који се бави догађајима из одређене историјске епохе, допринеле и његова документарна наративна техника – мотивисање приповедања аутентичним, датираним писмом – и изјаве аутора да писмо и роман настају током исте ноћи, упоредо.¹²³

Саме чињенице текста, међутим, таквом разумевању уопште не иду у прилог.

„Писмо или Садржај“, наиме, покрива три различита временска тренутка, од којих је сваки, у самом тексту, одређен као садашњи: у Керкабарабашу, у ноћи између 4. и 5. априла 1942, којим је писмо датовано, у Сигету 9. априла – „Моји су ормари данас стигли, пренесени су из Ленти у Сигет, где настављам писање овог писма“ (P: 347) – и у Новом Саду после 12. априла – „Тренутно сам у Новом Саду“ (P: 348). На тај начин, писмо чува и *рефлектује* фрагментарну структуру свог концепта, чијим је преписивањем настало; ако се то и дешава током једне ноћи, Е. С. је сам концепт писао у дужем временском периоду и у различитим приликама: „у некој безименој рестаурацији [...] у сумрачној собици иза бутика за продају узорака за зидне везове [...] у купеу брзог воза [...] али и у полусну“ (P: 20).¹²⁴

¹²² Хронологију догађаја евоцираних у *Пешчанику* покушао је да реконструише Драган Бошковић у студији *Иследник, сведок, прича* (Београд: Плато, 2004).

¹²³ „Све је од њега [писма] потекло, с једне стране, а с друге стране, управо то писмо се рађа током ноћи заједно са романом, да бисмо зором имали пред собом – читаоци, писац писма и романа – тај последњи документ“ (HP: 205).

¹²⁴ Однос између писма и концепта један је од оних који се у *Пешчанику* загонетају – између њих постоји разлика али и несумњиво пресликавање – што, заузврат, додатно компликује однос између писма и романа као покушаја његове разраде и тумачења.

Због тога ноћ између 4. и 5. априла 1942. године, којом је писмо датовано, не може да буде примарни приповедни моменат, временска позиција у односу на коју би у роману требало именовати остале као прошле или као будуће.

Поглавље под насловом „Писмо или Садржај“ написано је у садашњем времену, а налази се на месту које у композицији романа обично заузима епилог, што значи да би, формално гледано, требало да има ретроспективну улогу; његово *излагање* на крају романа требало би да све остале наративне токове аутоматски пресели у прошлост, у време које његовом писању претходи. Такве претпоставке, међутим, примерима из романескног текста не могу да буду аргументоване: у „Истражном поступку (I)“ има питања која су усмерена на анализу тог писма, што значи да и истражитељ и сведок у њега имају увид. У завршним „Белешкама једног лудака (V)“, Е. С. о писму говори као о управо завршеном документу, обједињујући га са осталим својим белешкама; он то чини кроз алузије на *Књигу проповједникову* – „можда ће ово моје писмо, ово моје писање, изгледати, оно већ почиње да изгледа [...] као дело таштине, *vanitas vanitatum*“ (Р: 284) – чији се лајтмотив – да „нема ништа ново под сунцем“ (Проп. 1, 9) – тиче специфичног доживљаја времена, чији се садржаји понављају и круже.

Све то говори да временски однос између „Писма или Садржаја“ и остатка романа није ни јасан ни једноставан. *Притворност* тог поглавља у погледу позиције коју има у времену сигнал је да ни остале датуме у *Пешчанику* не би требало узимати здраво за готово: они су, по нашем мишљењу, мамци, упадљиви знаци да је радња романа утемељена на хронологији, док су сви његови битни семантички ефекти засновани управо на одступању од логике календарског времена. Оваквим загонетањем, Киш уједно остварује поетичку замисао према којој би роман требало да буде сличан једначини са више непознатих, загонетки или ребусу.¹²⁵

Догађаји из различитих дубина прошлости се током „Истражног поступка“ и у „Испитивању сведока“, на пример, често доводе у временску раван садашњости, док се у „Сликама с путовања“ приповедање увек одвија у презенту и многе реченице, упадљиво, почињу прилогом „сад“, сугеришући да је наратија напоредна са радњом. Посреди су примери употребе феноменолошког садашњег времена: у перспективи појединачне свести, све темпоралне димензије сведе се на низ непокретних *овде* и *сада*, одвијајући се симултано; њихова пак сукцесивност, изнуђена природом приповедног медијума, нема везе са хронологијом; напротив, њоме је сугерисан такав начин мишљења у којем нема временитости.¹²⁶

Да ли је, онда, уште могуће утврдити тачку у времену из које се опажају догађаји у *Пешчанику*?

Завршавајући писмо сестри Олги, у Новом Саду, у другој половини априла 1942. године, Е. С. говори о путовању у Будимпешту које му предстоји: „Надам се да ћу моћи већ идуће недеље, у уторак, среду, да кренем кући за Барабаш, задржавши се један дан у Будимпешти“ (Р: 348); из „Испитивања сведока (II)“ знамо да је та посета мотивисана његовом жељом да оде у министарство за јавни саобраћај (због смањења инвалидске пензије) и зубару (због проблема са вештачком вилицом).

¹²⁵ „Када би се замку, структури званој *Пешчаник*, пришло са она два чаробна кључића отешчале форме и зачудности (онеобичавања), цело то чудо било би доступно, мање-више без остатка, једној темељној критичкој анализи и решио би се, као чаробном палицом, цео систем једначина с много непознатих“ (ГТИ: 56).

¹²⁶ Делез је сматрао да је појава феноменолошког садашњег времена у књижевности била последица утицаја конематографије – у филму се догађаји из различитих временских димензија нужно одвијају гледаоцу пред очима – и разматрао ју је на примерима из Роб-Гријеовог опуса (Делез 1998).

Иако би, дакле, у односу на време настанка писма, требало да буде у будућности, Е. С.-ово задржавање у Будимпешти описано је у „Истражном поступку (IV)“: због кашњења воза, свело се на јунаков неуспео покушај посете зубару, из чије зграде је, уз претњу полицијом, избачен, и на задржавање у рестаурацији *Њујорк*, „упркос опрезу и искуству“ (Р: 318), за коју га везују пријатна предратна сећања. Дијалогизовани опис завршава се јунаковим повратком у Керкабарабаш:

Описавши голем круг, његово се тело (његов дух) одмах затим нашло у хладној просторији где трепераше слабашни пламен уљанице (*ner tamid*) [...] Стога је веровао, надао се, уздао се у Бога, да ће и њему горети то мало уља до зоре, до свитања, јер ако је њима (макабејцима)¹²⁷ могло да издржи осам дана, зашто не би могло њему да издржи осам сати (Р: 323).

Помисао читаоца да се овде сусреће са ситуацијом коју је *већ видео*, у „Прологу“, наилази на потврду у идућем истражитељевом питању, у којем се о свитању 5. априла 1942, којим је писмо датовано, говори као о предстојећем догађају:

Када ће се по средњоевропском времену родити сунце дана петог, месеца четвртог, године 1942, у месту епистоларевом, узимајући за полазну тачку прорачуна Лендаву, ситуирану на 1 час и 6 минута источно до Гринича и на географској ширини 46,5 минута северно од екватора? (Р: 323–324).

„Пролог“, у којем протагониста романа улази у читаочево „видно поље“ поступно, као силуета без идентитета, на овај начин, добија значајну допуну: личност протагонисте је, кроз алузију на јеврејски храм и на страдање Макавеја, сада национално одређена, док је његова рукописна заоставштина, повезивањем петролејске лампе са уљаницом *ner tamid*, која у јеврејском храму непрекидно гори поред Ковчега завета, поистовећена са светом књигом јудаизма, *Тором*. То нас враћа сцени из другог романеског фрагмента, у „Сликама с путовања“, у којем човек седе за сто и почиње да преписује постојећи концепт; концепт је, том приликом, назван малим исечком породичне историје и кратком хроником која

носи у себи снагу оних летописа који када изађу на светлост дана, после дугог низа година, или чак миленија, постају сведочанство времена (и ту је неважно о ком је човеку била реч), попут фрагмената рукописа нађених у Мртвом мору (Р: 20–21).

Како Свици са Мртвог мора, тзв. Кумрански списи, пружају увид у предисторију и развој библијског текста, то довођење концепта писма у аналогију са њима значи да је статус Е. С.-овог писма, кроз читав роман, посредно довођен у везу са *Тором* као средишњим списом јеврејске религије и културе.

На крају „Истражног поступка“, дакле, Е. С. ступа у просторију у којој догорела петролејска лампа, односно у ситуацију која је описана у „Прологу“; његово присуство је, ипак, двосмислено: треба приметити да је приповедач–испитаник, у цитираној реченици, именице „тело“ и „дух“ употребио алтернативно. „Куда неминовно води сазнање о цикличном кретању сунца, месеца и планета, као и о цикличном смењивању ноћи и дана?“, пита затим приповедач–истражитељ. „Ка свести о смрти“, одговара испитаник, „јер дух оног који ствара не може ни сам избећи законима цикличног кретања Земље, Сунца и планета“ (Р: 324). Тиме је дух Е. С.-а *поистовећен* или *замењен* духом онога који ствара, док је кретање у свемиру али и у животу одређено као циклично, кружно.

Епизода Е. С.-овог боравка у Будимпешти, дакле, превазилази временске оквире задате писмом, односно представља један облик антиципације. И поред тога, она у

¹²⁷ Повезујући судбину свог јунака са страдањем старозаветних мученика Макавеја, Киш користи латински облик њиховог имена, Макабејци, али га пише малим словом. Из перспективе јудаизма, *Књиге макавејске* су, у целини, апокрифне.

„Истражном поступку (IV)“ није предочена у будућем времену, као нешто што ће се тек догодити, већ у перфекту, као да, у односу на истрагу, припада прошлости. На овај начин, доведено је у питање, још једном, време приповедања, односно временска позиција писања романа у односу на позицију писања писма. Самим тим, у питање је поново доведен и идентитет приповедног гласа: догађај о којем Е. С. и у писму и у „Испитивању сведока“ говори као о нечему што му предстоји, удвојени приповедач „Истражног поступка“ опажа као део прошлости.

То, такође, значи да примарну временску тачку у *Пеишчанику* ипак не треба тражити у настајању писма, већ у чину писања романа, који писмо хронолошки надилази, захваљујући чему и може да га садржи и анализира; у односу на њу, све остале временске тачке које су у приповедним токовима назначене припадају прошлости; тиме би и порекло алузије на димњак крематоријума с краја „Пролога“ могло да буде објашњено. Временска дистанца која постоји између писања писма и писања романа је, употребом феноменолошког садашњег времена, само донекле мистификована.

Е. С.-ово поподне проведено у чувеном ресторану *Њујорк* у Будимпешти, уз пиво и капуцинер, осим тога, не мора да буде схваћено као *стваран* догађај: не делује вероватно ни да је човек чија породица гладује имао средстава за ресторанско окрепљење а ни да је, обележен Давидовом звездом, у једној нацистичкој земљи, у пролеће 1942, док га стари познаници заобилазе, заиста могао да буде услужен.¹²⁸ Ову интерпретативну могућност поткрепљују подаци да је јунаку „предострожност налагала а искуство саветовало“ (Р: 317) да јавна места избегава у највећој могућој мери, да га је из зубареве зграде „госпа с папилотнама“ истерала, претећи му полицијом, као и примедба да „гојазна госпа“, која седи на месту „риђокосе касенфрајле“, његово присуство у ресторану наводно ни не примећује (Р: 318).

Повратак пак возом у завичај приповедно је дочаран као одјек ситуације која се већ догодила: Е. С. поново седи у вагону прве класе и сусреће „у црно обучену госпу“, са девојчицом у крилу, која га подсећа

на неку другу госпу (ако то не бејаше ова иста) коју је негде, не тако давно, видео приликом једног ранијег путовања, такође у купеу прве класе, а која је нестала нетрагом из његова живота, да би се сада поново појавила као привиђење (Р: 322).

У питању је, наравно, Црна Госпа, „удова белих удова“, коју је Е. С. срео у брзом возу за Нови Сад, пре но што је из прве класе био избачен, што је догађај описан у „Истражном поступку (II)“.

На питање: „Куда је Е. С. путовао?“, испитаник затим надахнуто одговара:

Смањеном брзином од око 70 km/h (због мећаве) путовао је кроз панонску ноћ, преко замрзлих река и речица, преко мостова, преко насипа, преко пашњака и ливада, преко шума и долина, преко пешчаника, преко снежних сметова, преко мора, преко сећања, ка далекој, тек слуђеној зори (Р: 323).

С обзиром на временску схему „Писма или Садржаја“, ово путовање требало би да се догађа крајем априла, али се оно, парадоксално, завршава у ноћи чијим датумом почиње писмо, између 4. и 5. априла. Зимски панонски пејзаж и овога пута послужиће приповедачу као симболички приказ Е. С.-ове судбине или као пејзаж његове душе; састоји се од пописа мотива који су судбину јунака у овом роману већ обележили: то су снег, река, насип, ливада,

¹²⁸ Приоритет Кишовог приповедања није историјска тачност, већ уверљивост; стога се и Давидова звезда на Е. С.-овим грудима појављује као обележје његове судбине – његове изабраности и предодређености за страдање – а не као историјски тачан податак: у Хортијевој Мађарској, Давидове звезде постале су обавезне тек после уласка немачких трупа, у пролеће 1944. године.

пешчаник, море. Приповедач наглашава да се „одмах затим“, „његово [...] тело (његов дух)“ (Р: 323) нашло у просторији слабо осветљеној лампом, односно у ситуацији писања писма, наводећи нас не само на помисао да би Е. С.-ов боравак у Будимпешти писању писма требало да претходи, већ и да је сам Е. С. слободан од свих земаљских стега, од времена и простора, односно да у „Пролог“ романа ступа као *већ* мртав.

Из те перспективе разматрана, сва временска кретања у *Пешчанику* постају привидна, јер се све што наликује неком збивању одиграло пре почетка романа (Jeremić, Lj. 1978: 139); само време стоји, док се поједини догађаји, из којих је темпорална димензија одстрањена и који су на тај начин сведени на статичне призоре, понављају. То би значило и да временских одступања у овом роману у ствари нема: у односу на централну приповедну инстанцу, која конструише роман, сви моменти описиваног времена су прошли, они више не протичу, због чега и могу да буду предочавани као симултани; време „више није онај брзи ток који је носио заплет, него [...] је постало стајаћа вода, на чијем се дну одвијају лагана и неприметна распадања“, како је о темпоралности у новом роману размишљала Натали Сарот (2013: 45).

Стога је покушај утврђивања редоследа догађаја у *Пешчанику* у ствари сувишан: он би подразумевао да међу догађајима у њему приказаним постоје логичне, узрочно-последичне везе и хронологија коју интерпретативно треба васпоставити – јер „појмови пређашњег и потоњег проистичу из односа узрока и последица, јасно установљених и показаних“ (Zerafa 1965: 1093) – што би значило и да се смисао поетике фрагментације и „симфоније“ приповедних поступака имплицитно своди на хотимично отежавање читања и на *загонетање*.¹²⁹ Пробијајући се, међутим, кроз претерано компликовану временску схему овог романа, читалац би, по нашем мишљењу, требало да изгуби свест о хронологији онога о чему се приповеда.¹³⁰ То не значи да је у *Пешчанику* и сама темпоралност негирана: уместо прустовске визије прошлости коју треба пронаћи, овде се суочавамо са историјом која се не одвија, јер је оно што после ње долази – катастрофа.

Стављајући писмо, из којег је роман потекао, у позицију епилога, Киш сугерише да се садашњост у роману креће у сусрет ономе што јој претходи, од чега почиње, затварајући на тај начин круг своје интелектуалне истраге, која је бесконачна и узалудна.

УСТА ПУНА ЗЕМЉЕ: УПРОСТОРЕЊЕ ВРЕМЕНА

Време се у *Устима пуним земље*, на први поглед, креће линеарно: радња почиње у „поодмаклој августовској ноћи“ а завршава се у сумрак идућег дана, за мање од двадесет четири сата.¹³¹ Иако недвосмислено одређен и ограничен, овај период није контекстуализован: обе приповедне свести потврђују да се све збива у августу, али других назнака календарско-историјског времена нема.

¹²⁹ Према Михајлу Пантићу, Петру Пијановићу и Александру Прстојевићу, са сложенешћу *Породичног циркуса* расте и његова уметничка вредност (Пантић 2007; Пијановић 1992; Prstojević 2005).

¹³⁰ Роб-Грије је прихватио феноменолошко време, које према Рикеру води серији препрека и ћорсокака, како би га додатно компликовао; његов циљ је притом био да читалац остане несигуран у погледу онога што се догодило (Newton 2003). Смисао читања тако конструисаног дела требало би да буде у *препуштању* менталном филму приповедача, али и у подсећању да је „несрећа човека [...] у томе што је темпоралан“ (Sartre 1984: 187).

¹³¹ Спољашња радња оскудна је и у Биторовом *Преиначењу*, где траје колико и путовање возом од Париза до Рима, као и у Роб-Гријеовом роману *Очи које све виде*, где обухвата догађаје који су се дешавали током три дана, од којих је само један детаљно приказан. Према Мике Бал, то су романи настали у „кризној форми“, коју она повезује са концепцијом времена у класичној трагедији (2000: 174).

Наглашено је да нико од учесника у радњи нема осећај за време: болесни човек у возу не зна колико траје његово путовање, као што ни излетници у пустом и ненастањеном пределу не могу да процене да ли су кратко или дуго спавали (UPZ: 18, 19). Редовни подаци о положају сунца читаоцима пак сугеришу колико је дан хајке одмакао, али не и да се протагонисти романа, попут јунака *Ветра* Клода Симона (*Le vent*, 1957), на пример, према њему оријентишу: сунце ни за прогоњеног човека ни за његове прогонитеље није природни часовник, већ извор прејакe светлости, која их заслепљује и пржи; како је небески свод у роману посредно упоређен са сачем (UPZ: 43), такве његове особености простор хајке доводе у везу са огњем и паклом.

Све су то знаци раскида јунака романа са објективно меривим временом; до тог раскида долази пре самог почетка хајке, док је болесни човек још увек путује возом. Стиче се, стога, утисак да је хајка у времену изолована колико и пуст и ненастањен предео у простору.

Како је приповедна стратегија у *Устима пуним земље* заснована на смењивању погледа из различитих перспектива на исту ситуацију, то ће читалац до елементарних представа о времену радње, као и о простору њеног одвијања, моћи да дође тек кроз поређење информација које добија у напоредним наративним токовима; приповедачи у првом и у трећем лицу у овом погледу посредно сарађују.

За изражавање радње која се одвија у садашњости оба наратора користе граматичке облике прошлог времена, перфекат и аорист. Оваква употреба прошлог времена, такође карактеристична за француски нови роман, може се објаснити тиме што сукцесивни елементи приче *изледају садашњи* у односу на свест приповедања (Zerafa 1965: 1100). То још не значи да је природна перцепција у Шћепановићевом роману и у овом погледу нарушена: свако опажање одвија се у времену, због чега уобличавање и осмишљавање стечених утисака подразумева да је тренутак доживљаја минуо. Иако, дакле, нарација у *Устима пуним земље*, догађаје прати у стопу, она је свеједно накнадна, што значи да између приповедача и фокализатора постоји одређена, минимална али не и безначајна временска дистанца. У случају приповедача у првом лицу, то значи да његово *ја/ми* које приповеда није сасвим подударно оном *ја/ми* о којем се приповеда – између њих постоји одређени размак. Тај размак омогућава оном *ја/ми* које се налази у тренутку приповедања да наметне своју тачку гледишта доживљајном *ја/ми* које се, као и догађаји који се приповедно евоцирају, налази у блиској прошлости, односно да повеже и осмисли како догађаје тако и своје учешће у њима.¹³²

У приповедним токовима Шћепановићевог романа, осим тога, нису осветљени сви, већ само поједини, одабрани тренуци хајке; на њих се наизменично осврћу обе приповедне инстанце: кад прогоњени стиже у пусти предео, прогонитељи га гледају, док се он крије у шуми, они покушавају да га пронађу, док он лелече, они га слушају итд. То значи да одређени моменти – попут оног у којем звезда пада или у којем прогоњени почиње да лелече – строго узев, морају у роману да се понове, како би били објективизовани најпре кроз једну а затим и кроз другу приповедну свест.

Композиционо решење до којег је овакво приповедање у *Устима пуним земље* довело сугерише да се евоцирана потеря не одвија само у простору, већ и у времену: за верзијом стварности коју излаже једна наративна инстанца, следи друга, која је сустиже, да би је потврдила или оповргнула. Приповедне свести се пак, у овом погледу, у улози оне која

¹³² Суптилне промене до којих долази унутар субјекта приповедања приликом употребе феноменолошког прошлог времена на примеру епистоларног романа описала је Кете Хамбургер: *Logika književnosti* (Београд: Nolit, 1976).

предњачи, смењују: мотив звезде падалице уводи приповедач–прогонитељ, мотив стене први пут се јавља посредством прогоњене свести итд.

Зато радња романа, иако од догађаја из даље прошлости напредује ка онима из ближе, у суштини није ни линеарна ни хронолошка: уплитање приповедних ланаца подразумева периодично враћање и понављање, *удвајање* одређених тачака у времену. То није последица самог наративног медијума – постоје начини да се разлика у перципирању истог догађаја са удаљених гледишта тематизује независно од било каквог нарушавања хронолошког протока – већ одабраног приповедног поступка, са две наративне инстанце и два фокализатора, којим је наглашено да се оно што је истовремено предочава као да је сукцесивно, односно као да долази једно за другим.

Однос између симултаности и сукцесивности у *Устима пуним земље* остао је притом потпуно отворен: покрети јунака јесу усклађени, као што су и збивања напоредо вођена, али то не значи да је и проток времена у роману линеаран; повезивање, са друге стране, удаљених па и диспарантних догађаја не подразумева да је циљ приповедања у сугерисању акаузалности или несувислости добијених симултаних пресека.

Период од готово двадесет четири сата, који чини темпоралну основицу *Уста пуних земље*, приказан је, дакле, скоковито, помоћу резова и секвенци; аналогно кинематографској техници симултаних пресека, двострука радња предочена је испрекидано, док је сама „монтажа“ појединих фаза такве радње била конвергентна.¹³³ Тако добијено романескно време не тече увек истом брзином, већ се час убрзава а час готово стаје; преко периода од неколико сати, на пример, током којег је човек, сишавши са воза, ходао по дивљини а излетници спавали, пређено је без речи, док се у каснијем току радње, један једини тренутак, у којем се ништа не догађа, прогоњеноме чини „дуг и неизмерљив као да је малтене био бескрајан“ (UPZ: 38). Зато се споменути прескоцима, прекидима и резovima у третману времена у *Устима пуним земље*, могу додати и нагла убрзања, кретање на махове али и његово успоравања па и потпуно ишчезавање.

Оно што се на овај начин постиже јесте у ствари разливање граница између простора и времена, односно *упросторење* темпоралности. Покрети учесника у хајци приказани су у фазама, због чега се читаочев доживљај времена везује за простор: хајка се током јутра дешава на падини, улазак прогоњеног у шуму обележио је подне, током поподнева трка се наставља на висоравни, док је за вече кључно било приближавање јунака планини; очигледна је и аналогија између кретања сунца и кретања прогоњеног човека, који се на видику излетника појављује у свитање а умире са заласком.

Најнепосреднији израз дисконтинуитета до којег услед тога долази јесу саме белине између приповедних фрагмената: оне су простор који се налази изван субјективизованих временских поредака прогонитеља и прогоњеног, односно у њиховом немогућем или недокучивом пресеку; то не значи да су празне, напротив: намењене су кретању централне приповедне инстанце која, унутар тих белина, једну приповедну свест замењује другом, као и игри читаочевог духа, који се са једне верзије стварности пребацује на другу. Тако добијена пројекција није временска већ просторна, јер су различити тренуци *распрострти* и коегзистирају пред мишљењем (Merleau-Ponty 1978: 428). Такво схватање темпоралности у суштини је филмско:

У временском медијуму филма ми се крећемо на начин који је иначе својствен простору, то јест потпуно слободно бирамо правац, из једне временске фазе прелазимо у другу, баш као што се из једне собе селимо у другу, прекидамо везе између појединих етапа

¹³³ Конвергентна или суделујућа монтажа заснива се „на алтернацији момената две акције које се сусрећу“ (Делез 1998: 41).

у развоју догађаја и групишемо их, углавном, према начелима просторног реда (Hauzer 2015: 764).

Проблемом времена се у *Устима пуним земље* непосредно бави једино прогоњена свест.

Сазнавши дијагнозу своје болести, јунак верује да су му преостала још свега три месеца живота; покушавајући да појми колико је то „стварног времена“, он га изражава у данима, сатима и минутима, фаталистички се поуздајући у прецизност те прогнозе и прорачуна:¹³⁴

Рачунао је полако, претварајући дане у сате, сате у минуте, а на крају је све то помножио и закључио да ће му, ако буде живео још деведесет дана, остати још 2160 сати или 129.600 минута, у шта није убрајао данашњи дан, који је, по свему судећи, био већ улудо страћен (UPZ: 38–39).

Добијени бројеви му, међутим, не значе довољно: „Знао је“, посредује приповедач његове мисли, „да тренутак бола увек дуже траје од тренутка радости“ и због тога се питао

да ли би му преостало време, као и свака патња, изгледало заиста дуже или би му, напротив, пред сазнањем да се све брже отапа и смањује као комадић леда на врелом длану – минуло у час као последња илузија (UPZ: 38).

У *Устима пуним земље* је на тај начин, кроз актуализацију мисли ирског свештеника и филозофа Џорџа Барклија да је време у болу дуже од временаведеног у задовољству (Arsić 1999), тематизована феноменолошка концепција времена, које је живљено и које се стога може измерити једино субјективно, „које није облик нашег знања, него димензија нашег живота“ (Merleau-Ponty 1978: 429). Како би преосталим временом овладао, прогоњени покушава да га испланира „и испуни нечим због чега би вредело живети“ (UPZ: 41), али затим диже руке од свега, увиђајући „да у тих преосталих и тричавих 2160 сати неће успети да надокнади ништа од онога што је за минулих тридесет седам година пропустио да доживи“ (UPZ: 46).

Све што му се дешава током хајке, прогоњени човек разуме као разрешење догађаја из своје прошлости; док је за прогонитеље, које води потреба за потискивањем и (само)заборавом – они у „дивљи крај“ из године у годину долазе како би што лакше заборавили своје бриге и обавезе (UPZ: 16) – најважнија димензија времена сама садашњост, дотле је начин на који прогоњени настоји да обликује своје актуелно искуство кључно обележен догађајима који су минули. У његовој свести оживљавају два слоја прошлог времена – ближи, који се односи на вече у болници, када је сазнао да је неизлечиво болестан, и даљи, испуњен сећањима на догађаје из детињства, када се крио од рођака на Прекорници; трећи слој, који се тиче прадеде Јоксима, у роман не улази као одјек догађаја из живота јунака, већ као сећање на садржаје „тужбалица и шала“ које је слушао у детињству (UPZ: 57); сви ти догађаји предочени су као делови његове психолошке садашњости.

На почетку романа, путеви јунаковог сећања су препречени; он се, суочен са смрћу, враћа у завичај, али ни сам не зна зашто, јер га за родни крај не везују никакве успомене: „Ничега није био у стању да се сети. Ништа му се више није одзивало“ (UPZ: 15). Његова сећања почињу да навиру тек када се, у свитање, „уморан и задихан“, буде нашао пред призором тамне шуме иза које назире „зубате врхове неке планине“, која му личи на Прекорницу, „у којој је још давно, пре тридесетак година, једне пуне ноћи, први пут помислио на смрт као на избављење“ (UPZ: 20). Оно што му се испрва чинило слабо

¹³⁴ Јунак романа *Очи које све виде* продавац је часовника и опсесивно се бави рачунањем времена које му је потребно за продају преостале робе (Роб-Грије 1957).

вероватним – „да се сад, вођен неким нагоном, опет вратио у ту планину свог детињства“ (UPZ: 20) – после неколико сати хајке постаје стварност: „Био је сигуран да већ стоји на оном високом и белом врху Прекорнице према којем је, уплашен од људи, бежао још оне пуне ноћи свога детињства“ (UPZ: 71); рођаци који су некада за њим трагали поистовећени су са људима који га гоне у садашњости:

С тугом и кајањем [се] запита како је тим људима – од којих је вођен неким снажним нагоном још у детињству бежао више него од вукова – могао дозволити да га стигну баш данас кад му је било највише стало да им утекне?! (UPZ: 55).

У свести прогоњеног човека дошло је, дакле, до потпуног поистовећивања једног тренутка који је давно прошао – када се, као дечак, крио од људи међу катунима на Прекорници – са тренутком који траје, који је актуелан; тиме је хајка у пустом и ненастањеном пределу предочена као завршетак потере која је за њим поведена још у детињству: цео протекли живот прогоњенога био је једна те иста хајка, није му донео ни суштински нових искустава ни мудрости.

У оваквом развоју јунакових мисли, ипак, још увек нема ничег невероватног: приповедно сугерисање прошлости као садашњости трауматизоване свести психолошки је мотивисано и одрживо.

Ситуација се усложњава са првом појавом прадеде Јоксима; он није предочен само као део једног наратива који искрсава у свести јунака, већ и као *безмало* објективно присуство: прогоњеноме се све што је о њему у детињству слушао, указује „као јасан и непомућен приказ“ (UPZ: 57); употребом аориста глагола, „издвојити се“ и „приближити се“ – „издвоји се“, „приближи се“ – „из магле сасвим другог времена“, сугерисано је да прадедина појава представља искушење за границу између различитих временских димензија (UPZ: 57). Томе доприноси и приповедач у трећем лицу – који прадеду Јоксима не третира као протагонисту неког наратива, већ као једног од учесника у радњи, о чијим мотивима се претпоставља и нагађа – али и сам прогоњени, који у „искрсавање“ и „приближавање“ прадеде Јоксима уопште не сумња, иако је сумњао да га очи варају када је, на пример, први пут угледао људе који су га појурили.

Догађај прадединог „васкрсења“ приповедно је несумњиво смештен у прошлост, али је претпоставкама да се збио „можда баш у августу – усијаном као и сада, и можда баш на овај исти дан“ (UPZ: 57), стављен у однос напоредности са актуелном хајком. На тај начин је омогућено да и између две сцене умирања дође до пресликавања: као што се легендарни предак Јоксим одупро смрти из ината окупљеним рођацима – приповедач каже да је око његовог одра био окупљен свет (UPZ: 57) – тако би и прогоњени требало да надвлада смрт у надметању са својим прогонитељима.

Поистовећивање прогоњеног човека са старцем Јоксимом предочавано је поступно; до њега не долази захваљујући јунаковим присећањима на догађаје из детињства, јер он свога прадеду никада није имао прилике да упозна, већ кроз уживљавање у наратив који му је обележио детињство и кроз идентификацију са јунаком тог наратива; чињеница да је прадеда одавно мртав релативизиована је његовим животом у причи.

То поистовећивање, међутим, не остаје у границама субјективних доживљаја прогоњенога; на посредне начине, опажају га и о њему извештавају и прогонитељи: промену у понашању и држању прогоњеног човека приповедач–прогонитељ покушава да објасни деловањем нечистих сила; он претпоставља да прогоњеноме „помаже нека невидљива и тајанствена сила – изван сваке јаве коју смо били у стању да појмимо“ (UPZ: 60), назива га затим утваром и страшном приказом, од које се онима који га виде јежи кожа и леди крв у жилама:

Неко се крстио, неко је пљувао за њим, неко је певао, неко је пак кришом плакао, док су оне жене у црнини, заоставши сасвим, и даље, само сад из свег гласа, злослутно нарицале (UPZ: 61).

Поистовећивање прогоњеног са прадедом Јоксимом се, дакле, у свести прогонитеља не читује као победа над смрћу већ као приближавање и поистовећивање са нечим што је наказно, аветињско и, у крајњој линији, са мртвима. Када се страшни лелек буде разлегао долином, неће само прогоњени у њему, са ужасом, препознати глас свог прадеде Јоксима, већ ће се и прогонитељима учинити да чују „нељудски ехо из другог времена и неке друге јаве“; у складу са Шћепановићевим специфичним приповедним поступком, овај утисак је одмах релативизиран – „можда бисмо у то сасвим и поверовали“, каже приповедач, да у том гласу, „није било нечег толико болног и очајничког што је једино могло припадати – људском створу“ (UPZ: 73–74) – али и сама чињеница да различити фокализатори посредују исте утиске – о лелеку који допире из неког другог времена – сугерише да је до оглашавања прадеде Јоксима, кроз уста његовог прогањаног и умирућег потомка, заиста дошло; његов глас региструју обе приповедне свести и то на исти начин, као нешто нељудско и очајничко, лелечуће, које допире „с друге стране“. То значи да двосмисленост односа између прогоњеног човека и његовог прадеде Јоксима не почива на загонетању хронологије; посредни је тренутно сустизање и мешање различитих поредака стварности: подручје реалистичке мотивације се напушта а звук из *неког другог времена* допире до чула свих учесника у хајци, где може да буде перципиран.¹³⁵

У предсмртној визији прогоњеног човека, временске и просторне неизвесности потпуно ће бити превазиђене: разлике између сећања, јаве и слутњи нестају и сва времена, „попут згуснутог снопа светлости“ (UPZ: 72) одједном му се преламају у свести; предели, места и људи који су му обележили живот завртеће се „у једном затвореном кругу“ и биће му пред очима „у исти мах“ (UPZ: 71). Затвореност и урамљеност овог фуриозног описа сугеришу да његов предмет није стварност већ да су то садржаји свести умирућег јунака; једино што га у том тренутку раздваја од смрти, као области без икаквих граница, јесте тај рам око складних и кошмарних слика његовог живота; у средишту ове каледоскопске представе света, „попут тек утихнулог звона“, притајено бруји његово срце (UPZ: 71).

Приповедно решење за садржаје овако високог емоционалног набоја Шћепановић је пронашао у набрајању: у току реченице која се простира на више од две странице романа, ритмичко-мелодијски и асоцијативно уланчано је неколико краћих спискова. Њима су обухваћени предели и места која су обележила јунаков живот, затим људи, живи и мртви, који су утицали на његово саморазумевање, као и боје и природни елементи, у којима је сажет „кошмарни приказ свега постојећег“ (UPZ: 73); то је поредиво са визијом умирућег песника у *Вергилијевој смрти* Хермана Броха (*Der Tod des Vergil*, 1945), која такође почива на мотивима свевидећег ока и призора свега постојећег који се врти у кругу¹³⁶, али и са Алефом из истоимене Борхесове кратке приче чији приповедач сав универзум сагледава као вртоглави сплет садржан у једној малој кугли и описује га набрајањем (Borhes 2004). Захваћен еуфоријом, Шћепановићев јунак постаје уверен да је „најзад успео да одједном удахне сву скривену лепоту света за којом је одувек чезнуо“ (UPZ: 73), односно да *дозове* оно што је у дотадашњем животу изгубио – своју душу.

¹³⁵ Уочљива је на овом месту тематско-мотивска веза између *Уста пуних земље* и новеле „Оно друго време“, о којој ће касније бити речи.

¹³⁶ „Виде бескрајност овог овде и сада, гледајући назад и напред истовремено, послушкујући назад и напред истовремено [...] круг времена био се затворио, и крај беше почетак“ (Broh 1958: 413); овај приказ је код Борха дат у аналогији са Хомеровим описом Ахиловог штита.

Употребом глагола „дозвати“ на овом месту у тексту успостављена је значајна семантичка веза са почетком романа, где стоји да се прогоњеноме „ништа [...] више није одзивало“ (UPZ: 15); тиме је наговештено да се јунаково бекство од људи, тематизовано кроз читав роман, може тумачити као облик гностичке потраге за заборављеним и упуштеним сопством.

Иако у начину на који се призори у тумечној реченици ређају има диспарантности, оно што јунак интензивно проживљава у ствари је универзална повезаност, свеопште сагласје, пред којим падају сва ограничења њутновског простора и времена. Низања су најпре асиндетска, без непосредних узрочно-последичних веза и објашњења, али убрзо прерастају у списак топонима са значајним сижејним проширењима, као и са траговима образаца рационалног структурирања, какав је градација. То значи да симултанizam ни у овом случају у *Устима пуним земље* није стилски, већ инхерентан начину на који прогоњена свест поима стварност: реално и имагинарно, стварно и слућено обухваћени су „свевидећим“, „хипнотичким погледом“ и озвучени „свечујућим ухом“, а постављени су у исту просторну раван и у исти, „неизмерљиви час трајања“ (UPZ: 71, 73, 72). На прагу смрти, док му срце све спорије куца, прогоњени човек, самим начином перцепције, напушта хоризонт људског и узвисује се ка божанском: тачка са које он посматра „кошмарну слику свега постојећег“ налази се на врху стене, а у његовом уображењу – „на оном високом и белом врху Прекорнице“, где се он осећа „као да стоји на крову света“ и има „неодољиву потребу да запева и тако читавом свету објави колико је срећан што се најзад отео својој судбини!“ (UPZ: 71, 73–74).

Оно што је, међутим, у анализираном параграфу постојало само као слутња, у последњем одељку приповедача у трећем лицу је и вербализовано: перципирање онога што је невидљиво, нечујно и непостојеће део је јунаковог екстатичног сусрета са смрћу, његових агоничних опсена и халуцинација; од

једног јединог покрета она чудесна слика васколиког света коју је дотле гледао – нагло се просу као да је била од прашине, тако да све оно што се налазило доле, бешумно суну у висину, а све оно одозго му се одједном сручи у широком отворене и запрепашћене очи (UPZ: 75).

Са божанских висина свевидећег, свечујног и надсудбинског, јунак се стропоштава на људску меру, где га дочекују спознаја заблуде, ужаснутост и смрт; његов сусрет са душом збио се у тренутку коначног растанка од ње.

Запрепашћење пак са којим прогоњени дочекује ову спознају сугерише да он није заиста био свестан момента у којем се налазио; штавише, веровао је да се налази у два момента истовремено, у прошлости и у садашњости, које није само узрочно-последично повезивао већ и поистовећивао; радом његове трауматизоване свести, време је, у ствари, као димензија људског постојања било негирано.

Пишући о симултанizmu као специфичности кинематографског поимања темпоралности, Арнолд Хаузер тврди да је посреди „борба за поновно задобијање оне дубине осећања које нас лишавају физички простор и време“ (2015: 767). Циљеви које је прогоњени имао у хајци могу се разумети управо на трагу те жеље и борбе: за разлику од Борхесовог јунака, који види и Алеф у Алефу и самога себе у тој слици, Шћепановићев прогоњени само је посматрач „кошмарног призора свега постојећег“; иако га и сама околност да тај приказ може да види чини повлашћеним – он је на путу до ње морао да се *узвиси* – јунак њоме није до краја задовољан; искушење „да све то што види, чује, осећа и слути лизне језиком“ (UPZ: 73) израз је његове потребе да се са тим приказом и сједини, да у њему учествује, како би заиста превазишао сва ограничења простора и времена. Као и сваки човек,

међутим, он је простору и времену ипак био подређен, што његова смрт, парадоксално, и објављује и прикрива.

РОМАН И ФИЛМ

ПЕШЧАНИК: МОНТАЖА

Наративни експерименти новог романа, инспирисани ставовима руског формализма о конструктивности уметничког света, често су се темељили на усвајању конематографског модуса и на његовом прилагођавању литерарном изразу. Једно од таквих прилагођавања представљало је и заснивање романескне композиције на преплитању наративних токова, односно на фрагментацији приповедног текста; његова секвенционалност је у том случају била литерарни пандан филмске монтаже, што значи да се до уметничке целине долази „посредством спојева, резова и лажних спојева“, а до поретка кроз поремећај и дисконтинуитет (Делез 1998: 39; Ricardou 1971: 258).

На трагу истих идеја било је и Кишово размишљање о техничкој иновативности *Пешчаника*; у интервјуу „Антрополошки роман“, он је свој приповедни поступак упоредио са фотографским и филмским:

Перспективизам сличан на изванредан начин објективности и 'непристасности' филмске камере или фотографске леће, виђење ствари и догађаја из разних перспектива и кроз разна осветљења, изискивали су и смењивање тачке гледишта, као и смењивање места 'камере'. Све то ствара чини ми се изванредан илузионизам (што није ништа друго до оно што формалисти називају *отешчала форма* и *онеобичавање*) (НР: 205).

Овај Кишов аутопоетички исказ сложенији је но што би се на први поглед могло учинити. У њему је, најпре, као циљ приповедања у *Пешчанику* одређена полиперспективност, виђење ствари и догађаја из различитих перспектива; промена тачака гледишта, која је у наративу за испуњење таквог циља неопходна, упоређена је затим са радом камере, односно са њеним *померањем*; оно што је притом, условно и уз вишеструке ограде (употребом наводника, као и фразе „на изванредан начин“) упоређено са објективношћу филмске камере и фотографске леће јесте у ствари могућност да се до снимака дође из различитих углова. То значи да је Киш поређење свог дела са кинематографијом вршио на пољу аналогија између романескне композиције и филмске монтаже; строго узев, он не алудира на сам рад камере већ на располагање производима њеног рада, снимцима добијеним из различитих углова.

За књижевна дела која се доводе у везу са техником филмске наратије, међутим, карактеристично је модификовање личног приповедача: он постаје „оптичко сочиво или камера која с механичком равнодушношћу прима светлосне зраке из спољашњег света“ (Штанцл 1987: 90); фокализација је, у таквим случајевима, екстерна, а приповедање се ограничава на приказивање сензорно–моторних ефеката које призори и догађаји изазивају код фокализатора, без њиховог вредносног разлучивања и објашњавања; са таквим приповедањем се у *Пешчанику* сусрећемо једино у „Сликама с путовања“.¹³⁷

¹³⁷ Према Францу Штанцлу, предуслов за настанак овог приповедног поступка био је критички однос према неограниченој субјективности ауторијалног приповедача: његову улогу је, након избацивања личног приповедачаког лика, преузео персонални медиј, којег је нови роман обезличио, откривајући свуда зид неаутентичности иза којег је, према Сартровим речима из предговора *Портрету непознатог* Натали Сарот, не стоји ништа или готово ништа. Штанцл наводи и претходнике личног приповедачаког медија који функционишу

Кишово поређење сопственог приповедног поступка у горенаведеном цитату са радом камере, дакле, нема везе са дефиницијом технике филмске наратије коју проналазимо код Штанцла; док се аустријски књижевни теоретичар задржава на особеностима перцепције конкретног фокализатора, наш писац говори о романескном склопу, односно о концепту чија је реализација у надлежности централне приповедне инстанце; у првом случају, рад камере је својство приповедања са одређене тачке гледишта, фиксирани у времену и простору, а у другом – у потпуној слободи од ње.

Оба ова поређења, међутим, заснивају се на претпоставци да се рад камере одвија механички, без удела људске воље и визије, односно да је несвестан, деперсонализован. Подстицаја за одређивање приповедања у *Пеишчанику* као деперсонализованог има и мимо његовог романескног склопа; пронашли смо их у радикалној феноменолошкој редукцији у „Сликама с путовања“, као и у својствима дијалогског приповедача у „Истражном поступку“ и у „Испитивању сведока“. Тврдња, међутим, да је уметничка целина *Пеишчаника* деперсонализована подразумевала би и да је приказ историјске стварности у њему неселективан и пасиван, *непротумачен*, лишен не само осећања, већ и моралних и идеолошких назора имплицитног аутора. Чак ни у „Сликама с путовања“, међутим, Кишов приповедач није пасивни посредник информација добијених опажањем: иако повремено бира позицију неупућеног посматрача, њему су познати садржаји свести јунака, којима по својој вољи манипулише; користећи модалне изразе („можда“, „као да“, „чини се“), он одступа од екстерне фокализације и нарушава илузију да иза његовог приповедања нема људског присуства. Слично се дешава и на плану романескног склопа: *Пеишчаник*, као и свако концептуално дело, настаје мимо афективног поља свог аутора, али не и независно од његових поетичких, моралних и идеолошких назора; као што, у кинематографији, монтажа није могућа без субјективног удела онога ко је врши – она је, према Делезу, „несумњиво конструкција са становишта људског ока“ (1998: 99) – тако ни деперсонализованост у приповедању не може да буде постигнута већ једино евоцирана особина текста: распоредом наративних фрагмената као и предоченим интервенцијама у „документима“ других аутора, непосредним и скривеним, централна приповедна инстанца у *Пеишчанику* контролише значења целине, откривајући своју уметничку намеру и у складу са том намером усмеравајући читаоца; патос стварности који се на тај начин постиже у ствари је последица контролисане мистификације.

Упућивање читалаца ка одређеној стратегији читања у *Пеишчанику* евидентно је на примеру спомињаног описа цртежа у „Прологу“. Издвајањем његовог текста заградама као и чињеницом да се описивани предмет, за разлику од свих осталих у роману, не налази у уметничком свету, већ у самом тексту, као његова илустрација, читалац је упозорен на његов метатекстуални смисао. Сам тај цртеж се пак у популарној психологији користи као тест личности:¹³⁸ начин и редослед перцепције његових облика требало би да открију доминанте карактера посматрача. У тексту романа, међутим, у споменутом дескриптивном одломку, тај цртеж је најпре приповедно евоциран и објашњен, интерпретиран у складу са одређеним поетичким и филозофским идејама наратора; када се читалац, на идућој страници, на којој је цртеж и одштампан, са њим визуелно заиста буде суочио, он га, под утиском тек прочитаног описа, неће гледати сопственим очима, већ онако како то од њега очекује приповедач; за

као оптичка сочива; осим у романима Џона Дос Пасоса, налази их и у Ишервудовом роману *Берлин, збогом*, као и у *Процесу* Франца Кафке; Биторово *Преиначење* исприповедано је у другом лицу, али је персонални роман по устројству и интенцији (Штанцл 1987: 91).

¹³⁸ Посреди је тзв. Рубинова ваза, когнитивна оптичка варка коју је развио дански психолог Едгар Рубин (1886–1951); њен облик има два могућа вида који се могу опажати једино сукцесивно, један за другим. Драган М. Јеремић је утврдио да је Кишова посредујућа литература у овом случају била књига *Подељено ја* некада популарног психијатра Роналда Д. Лаинга (*The Divided Self*, 1959) (1981: 120).

„огледање“ читаочеве личности у амбивалентном цртежу вазе или пешчаника неће бити места; самим тим, функција овог психолошког теста је у роману суштински измењена.

То не значи да Кишов приповедни поступак не треба поредити са радом камере као „органа нове реалности“ (Делез 1998: 14), напротив: Жан Митри је, на пример, камеру описивао као полусубјективну а Пјер Паоло Пазолини као посредно субјективну; иако се не изједначава са ликом, камера јесте *са* њим; она „не пружа јединствену визију личности и њеног света, већ овај свет намеће једну другу визију у којој се она прва преображава и рефлектује“ (Делез 1998: 91). Ово *сабивствовање* камере Жил Делез је тумачио као покушај превазилажења опозиције субјективног и објективног, али не мешањем, већ корелацијом слике као опажаја и камере као свести која преображава, унутар система који остаје хетероген; све то јесте у складу са естетском природом *Пешчаника*.

Сасвим је друго питање, међутим, има ли у Кишовом роману приповедног евоцирања технике покретних слика.

Према Делезу, суштина кинематографског опажања јесте у његовој покретљивости: док природно опажање подразумева прекид и заустављање, фиксне тачке или одвојена гледишта, кинематографско се одвија континуирано, „једним јединим кретањем чији су прекиди и сами његов неодвојив део“ (Делез 1998: 31). Монтирање, међутим, није исто што и механичко надовезивање непокретних пресека: „Узалудно ћете приближавати до бесконачности два тренутка или два положаја, кретање ће се догађати увек у интервалу између овога двога“, каже Делез (1998: 7). Потребно је, стога, да се недовршене позе, које су у сталном стварању, повежу са апстрактном идејом *сукцесије*, како би њихов редослед постао уређени прелазак, трансформација из једне форме у другу (Делез 1998: 10). Перцепција која се на тај начин манифестује није природна, као што ни добијено кретање није *стварно*: филм пружа покретну слику – темпорализовање кадра као просторне категорије (Делез 1998: 9) – а не слику природног кретања.

На основу неколицине остатака прошлости, Киш у *Пешчанику* настоји да реконструише читав један свет у којем његов јунак живи,

дух епохе ако хоћете, ма како то звучало патетично и смело, *Weltgeist*, све оне елементе од којих је тај свет био сачињен, пару облака који је тај свет окруживао и који је нестао (НР: 216).

Тежња ка тоталној визији, на први поглед толстојевска, код Киша је евоцирана неконвенционалним наративним средствима – техником визуелне уметности *mise en abyme* и екфразом, односно препричавањем садржаја постојећих графичких приказа стварности (фотографија, илустрације, литографије); понављањем призора, игром светла и сенке, као и кретањем приповедачевог ока као камере, он настоји да надомести изразиту статичност свог јунака и замрзнутост призора у које је тај јунак смештен. Али, за разлику од Борхеса, код којег је литерарно поигравање оптичким илузијама сигнал да је полазна тачка приповедања у псеудореалности, због чега пролиферација одраза представља поетички успех – Борхес ствара оно што подражава (De Man 1996) – иста техника, као израз тежње за свеобухватним редом али и за исцрпљивањем свих расположивих приповедних могућности одређеног документарног материјала у *Пешчанику* преваходно сугерише недовољну адекватност сваког приступа и приказа; предуслов за такво искуство била је вера у постојање целине приче, „било када, било где“ (Росић 2008: 112), која је у Кишовом роману имплицитно присутна, као оно што не може да буде досегнуто.

Треба зато приметити да је Киш, у претходно наведеном исказу о сродности свог приповедног поступка са кинематографијом, о камери и фотографској лећи говорио као о алтернативама. Према Делезу, међутим, фотографија и филм су два суштински другачија начина „одсликавања“ стварности: док фотографија оперише непокретним пресецима, при

чему „унутрашње силе предмета“ досежу „једно стање равнотеже у извесном моменту“, процес модулирања се у кинематографској слици на постигнутој равнотежи не зауставља, већ тежи образовању променљивог, континуираног и временитог калупа. Позивајући се на Андреа Базина, Делез закључује да је покретна слика фотографији у ствари супротна: „фотограф, путем објектива, приступа једном истинском узимању светлосног отиска, једном отискивању калупа“, док филм „остварује парадокс сопственог укалупљивања у временитост предмета и, уз то, узимања отиска његовог трајања“ (Делез 1998: 33).

Набрајања, спискови и инвентари, који заузимају значајан део романеског текста *Пешчаника*, као и екфразе, знак су Кишове потребе за избегавањем и потискивањем приповедања, као онога што се „везује за радње или догађаје посматране као чисти процеси“ (Ženet 1985: 95). Уместо тога, примат у овом роману добија описивање, које се, „будући да се задржава на предметима и бићима посматраним у њиховој симултаности [...] чини као да зауставља ток времена“ (Ženet 1985: 95). Киш на тај начин потенцијалне процесе зауставља и замењује их статичним призорима, што резултира фрустрирајућим утиском – који је уједно био и основна претпоставка нарације у *Пешчанику* – да је слику, приповедно, немогуће покренути.

УСТА ПУНА ЗЕМЉЕ: КИНЕМАТОГРАФСКО ОПАЖАЊЕ

Композиција *Уста пуних земље* геометријски је уређена: текст има два визуелно диференцирана тока, који се међусобно преплићу; између њихових фрагмената налазе се уједначене белине. Како сваки приповедни ток има свог фокализатора, међу учесницима у радњи, који су у сталном покрету и чије су просторне позиције мање или више удаљене, свака измена тачке гледишта асоцира на снимање истог догађаја са две камере.¹³⁹ Осим начела периодичности, удвостручавања и ланчаног повезивања на свим плановима романа, ефектима геометријске уређености доприноси и јарка а контрастна обојеност простора: преовлађују светло и мрачно, златно и модно.¹⁴⁰

У самом роману, међутим, приповедног евоцирања рада камере нема. Нарација је двоструко фокализована; у њој је тежња објективној слици света евоцирана комбиновањем субјективних визија супротстављених учесника у радњи. Они пак статусом посматрача нису задовољни: изглед предмета, који је оку једино доступан, далеко је испод њихових спознајних амбиција; видно поље јесте им условљено тренутним положајима у хајци – прогонитељи опажају прогоњеног, прогоњени опажа прогонитеље – али се они на површини предмета не задржавају, већ покушавају да у њих проникну, да их сагледају и изнутра. Стога перцептивне информације које приповедачи посредују ни у једном тренутку нису огољене, већ се уклапају у субјективне визије појединачних ликова–фокализатора, које су пак обележене радом њихових интуиција и трауматичним искуствима хајке. Семантички ефекат таквог поступка је брисање границе и разлика између видљивог и невидљивог, унутрашњег и спољашњег: аналогија између кретања у простору и кретања у духу су вишеструке (Ломпар 2015), изговорено и помишљено налазе се на истом дијегетском нивоу, док глас прадеде Јоксима допире „с оног света“ и сви учесници у радњи могу да га чују.

¹³⁹ На ову околност указала је Татјана Бечановић: „Хронотоп хајке у Шћепановићевом тексту *Уста пуна земље*“ у *Наратолошки и поетички огледи* (Подгорица: ЦИД, 2009): 99–133.

¹⁴⁰ Никола Милошевић је у осамостаљивању сликовног елемента у *Устима пуних земље* видео књижевни еквивалент за палете Далија и Ел Грека, док га је Жан-Батист Моро (*Jean-Baptiste Mauroux*) доводио у везу са платнима Пола Клеа, Ван Гога и Луја Сутеа (Милошевић 1996: 186; Srebro 2015).

За утисак о филмичности нарације у *Устима пуним земље* пре свега је заслужан покрет као једна од основних тема али и енергија Шћепановићевог приповедања: не само што сваки приповедни фрагмент предочава неки сегмент кретања које је незавршено – „својство кинематографске покретне слике је да из преносника или покретних тела извуче кретање као заједничку суштину“ (Делез 1998: 31) – већ се и њихово компоновање може посматрати као уклапање вишеструких кретања која су у међусобној корелацији и која се слажу. Као што филмски план, сачињен од двоструког преображавања – делова једног скупа у простору али и саме целине, у времену, представља „два вида једног истог кретања“, односно саму покретну слику (Делез 1998: 27–30), тако и протагонисти Шћепановићевог романа представљају два покретна и променљива скупа: током радње, сваки од њих преиначава се изнутра, у случају колективног лика мења се и однос његових „подскупова“, али се у исто време мења и целина коју они сачињавају; ту целину пак, у аналогiji са филмском уметношћу, представља сама хајка, као један план са два пола.

Из ове перспективе сагледана, Шћепановићева одлука да приповедне токова графички раздвоји употребом регуларног слога и курзива, који се онда укрштају према одређеној, унапред утврђеној схеми, може да се тумачи као један од радикалних облика формализације нарације, до каквих је у новом роману долазило под утицајем црно-беле структуре појединих експерименталних филмова.¹⁴¹

Приповедање је у *Устима пуним земље*, и то треба нагласити, елиптично: Шћепановић сугерише правце дешавања али их не изводи ни детаљно ни до краја. Знамо, на пример, да прогоњени губи шешир, да скида кравату и остаје без ципела, али не знамо како је дошло до тога да умре наг. Напоменама о шеширу, кравати и ципелама приповедно је задат правац једног процеса којим је прогоњени захваћен, а који се одвија независно од опажања; на крају романа видимо једино његов резултат. То значи да је Шћепановићу, као аутору, важно било не само да евоцира радњу која је динамична и захуктала, већ и да је прикаже као незадржив процес конверзије, непрестаног прелажења из једног стања у друго. И надчулно је притом морало да буде преобразено у чулно јер у *Устима пуним земље* другог начина за његово приказивање нема: као на филмском платну, свет постаје дводимензионална раван, површина без дубине, на којој је све апсолутно опажљиво (Hauzer 2015).

То значи да се приповедни поступак у *Устима пуним земље* не ослања на рад камере са техничке стране, како је, на пример, једним делом било у Кишовим „Сликама с путовања“, већ да га на суштински начин усваја и примењује; кинематографско опажање је органски део Шћепановићевог виђења света и његове уметничке имагинације.

Напуштање спољашње перспективе и њена замена перспективом изнутра ни неом филму нису били страни; Жан Епштајн је тим поводом поредио филмски план са кубистичким и симултанистичким сликарством, подлегање перспективи замењујући амбицијом да се продре у платно (Делез 1998: 32). Напоредо са тим, долазило је и до раскида са органском композицијом: у неом филму *Милион* Ренеа Клера (*Le Million*, 1931), то је постигнуто тематизацијом потере за предметом жудње којем, као фантому, ђаволу или лудом научнику, тежи све већи број личности које се појављују редом у простору; њихово заједничко кретање Делез је упоредио са аутоматским балетом (1998: 53–54). Роб-Грије је пак, почетком друге половине прошлог века, развио тачку гледишта коју је Делез назвао кинематографском: у његовом филму *Бесмртна* (*L'Immortelle*, 1963), гледалац има приступ Н.-овом искуству и радњу филма схвата у односу на њега, идентификујући се са њим, али је сам Н. у предочавану слику укључен, у некој врсти перспективе трећег лица (Newton 2003);

¹⁴¹ Рикарду наводи пример Жан-Луја Бодрија, који композицију романа своди на срачунату игру сиве и беле секвенце, што он назива „механизмом на делу“ [прев. В. Т.] (Ricardou 1971: 258).

аналоган поступак у приповедној уметности подразумевао би прелазак са трећег на прво лице нарације, односно смену погледа протагонисте и погледа на протагонисту, што и јесте композиционо начело *Уста пуних земље*.

Најзанимљивије су, у овом погледу, упадљиве структурне и филозофске сродности између Шћепановићевог романа и експерименталног *Филма* (*Film*, 1965), који је, према сценарију Семјуела Бекета, режирао Алан Шнајдер а у којем је главну улогу играо Бастер Китон.¹⁴² Иако сам његов наслов упућује гледаоце на структурално а не на емоционално или филозофско разумевање радње, укупни семантички ефекти филма далеко превазилазе ова концептуална полазишта.

Бекетов *Филм* траје свега 24 минута. Његова радња састоји се од маничних покушаја човека са повезом преко једног ока, у сценарију означеног са О (*object* – предмет), да избегне да га било ко опажа, као и од упорних настојања камере, у сценарију обележене са Е (*eye* – око), да га опазе. У филозофској основи таквог заплета налази се идеалистичко гесло Џорџа Барклија *esse est percipi aut percipere* – бити значи бити опажан или опажати – које је Бекет, за потребе својих разматрања онтологије филмске уметности, редуковао на *esse est percipi* – бити значи бити опажан.

Како не жели да буде опажан, О бежи од Е, најпре кроз градске улице (водоравно), уз степенице (вертикално), затим кроз ходник и једну собу; покушаће да побегне и у сан. Старији брачни пар, које они мимоилазе на улици, са ужасом посматра и једног и другог учесника у потери: према Бекетовој замисли, Е (камера, посматрач) наводи на самоосвешћивање сваког са ким долази у додир, што значи да у њему може да буде оличено свако сопство, па и О-ово. Крај филма доводи до преокрета: Е је посредовао оно што је О-у, с обзиром на повез који носи преко једног ока, било недоступно или невидљиво. То би значило да мрски опажач у потери у ствари и није био спољашњи, већ унутрашњи, односно да су опажач и опажани два аспекта истог човека. Сама њихова игра скривања, прогањања и ухођења сугерише да човек може да побегне од других али не и од самога себе (Martin 2004); њихово завршно суочавање обележено је немим криком као поентом.

Монтажа Бекетовог *Филма* заснована је на смени оштре слике, која посредује видно поље посматрача Е, и замућених кадрова, који потичу од посматраног О; за Делеза, посредни је низ кинематографских конвенција, од перцептивне до афективне слике, предочених у двоструком референтном систему, преиспитиваних а затим и поништаваних, ради давања примера покретне слике по себи, „у њеној чистоти лишеној средишта“ (Делез 1998: 82–84). Композиција Шћепановићевог романа, која се заснива на укрштању приповедних одломака од којих један има хомодијегетичког а други хетеродијегетичког приповедача, уз семантички условљену употребу регуларног слога и курзива, и приповедање које сугерише динамику покретне слике, представља литерарни пандан онога што су Бекет и Шнајдер остварили у филмској уметности.

Као што ни Е ни О у *Филму*, немају увид у целину ситуације, тако ни приповедање које посредује садржаје свести прогоњеног човека и порогнитеља, свако за себе, не пружа свеобухватан поглед ни на актере ни на догађаје у *Устима пуним земље*. До те целине, до свеобухватности којој тежи свака спознаја, може да се дође тек кроз конвергенцију сазнања из оба видна поља, комбиновањем оштре и замућене кинематографске слике, односно приповедних одломака штампаних регуларним слогом и курзивом.

Захваљујући наизменичној монтажи филма, као и укрштању одломака приповедних токова, у овим делима се заиста кристалише позиција са које је могућ увид у целину

¹⁴² Филм је премијерно приказан на Филмском фестивалу у Њујорку, у лето 1965. године, док је сам Бекетов текст на енглеском језику први пут објављен 1967; праве дистрибуције филма, услед збуњености публике и њених негативних реакција, није било (Martin 2004).

ситуације; то је позиција још једног, неосвешћеног, посматрача и учесника у хајци: код Бекета, она припада гледаоцу, код Шћепановића – читаоцу романа.

УДВАЈАЊЕ ЈУНАКА

ПЕШЧАНИК: ДВА ЈУНАКА ИСТОГ ЛИКА

Удвајање је експлицитно тематизовано већ на почетку *Пешчаника*, у „Прологу“: посматрање односа пламена петролејске лампе и њеног одраза у усправном огледалу, чији је задатак да појача осветљење умножавањем пламена, екстерног приповедача подсећа на цртеж вазе, пешчаника или путира. Он тај цртеж најпре приповедно евоцира, препричавајући и на одређени начин тумечећи његов садржај, у тексту који је од остатка поглавља одвојен заградама, а затим га и *показује*: на горњој половини идуће странице, у првом издању *Пешчаника* била је то дванаеста страница, налази се црно-бела илустрација, у чијем је средишту упадљива светла површина која нас највише подсећа на путир, уоквирена са два тамна, идентична профила, окренута један према другоме. У складу са замишљу данског психолога Едгара Рубина, који је ову комбинацију облика и развио, могуће су њене две интерпретације – она која би предност давала средишту и она која би предност давала периферији – јер се оба плана овог цртежа не могу опажати истовремено, већ искључиво у сукцесији, један за другим (Peterson and Skow 2003).

У тумечењу Кишовог приповедача, овај вид перцептивне амбиваленције је укинут: средишњи облик представља визуелни ефекат сучељавања периферних профила, што значи да је на илустрацији у секундарном положају, док је предност дата лицима; амбиваленција, стога, није у односу између облика, већ у њима самима.

На вишезначност средишњег облика представљеног на илустрацији приповедач указује употребом сложених и недовољно јасних формулација: око тај облик најпре види као белу „вазу, вазу, или пешчаник, или путир“, а нешто касније, замишљено огледало пролази кроз њега као кроз осу „вазе-пешчаника, путира, сасуде“ (Р: 13, 14); употребом цртице којом су именице „ваза“ и „пешчаник“ у другом случају спојене, приповедач наглашава и његову прелазну, динамичну природу. Иако се и у наставку романа именица „пешчаник“ често појављује у назначеном лексичком низу, њено формално и семантичко повлашћивање смештањем у наслов сугерише да је управо њоме означен кључни симбол романа; у интерпретацији се, стога, пратеће именице – „ваза“, „путир“ и она најопштијег значења, „сасуда“¹⁴³ – повлаче у други план; њихова улога била је у истицању хибридности и амбивалентности разматраног средишњег облика.

Ако пак саму приповедачеву примедбу да је пешчаник ефекат сучељавања идентичних профила прихватимо у читању као путоказ, онда ће она значити да сам роман треба разумети као последицу односа тих двају наспрамних а ипак идентичних ликова; питање је, стога, коме ти ликови припадају.

Приповедач се, у наставку „Пролога“, задржава на тумачењу периферних делова илустрације: да би оба сучељена лика била *стварна*, потребно је да огледало, које их невидљиво раздваја, буде двоструко, „јер у противном онај други био би само одраз, одјек оног првог, и тада више не би били симетрични, не би били чак ни стварни“ (Р: 14); важност

¹⁴³ Киш користи именицу „сасуда“, која у *Речнику српскога језика* није забележена; њен уобичајени облик, у значењу црквене посуде, јесте „сасуд“.

овог исказа наглашена је употребом таутологије, односно његовим удвајањем на синтаксичко-семантичкој равни: „Како би, дакле, оба лика била равноправна, оба платоновски праузори а не само један, јер у противном онај други би био нужно само *imitatio*, одраз одраза, сенка“ (Р: 14) – говори приповедач, откривајући своје разлоге за увођење мотива двоструког огледала у наратив.

Читалац би, на овом месту, романескном тексту могао да постави многа питања: зашто, на пример, цртеж не би имао и неко другачије, од оваквог тумачења независно објашњење, коме је и зашто потребно да оба лика буду платоновски праузори, зашто ни један од њих не би требало да буде схваћен као одраз одраза. Одговори на њих неизбежно нас воде ка *личности* приповедача и ка интенцијама које његово неизговорено *ја* има у *Пешчанику*.

Кључни моменат у приповедачевом тумачењу споменуте илустрације представља увођење мотива огледала: он *замишља* да огледало пролази кроз осу пешчаника (вазе или путира) представљеног на цртежу; како ликови не би били захваћени хијерархијом одражавања, чиме би један од њих неизбежно био осуђен на статус одраза, тј. не би био стваран, замишљено огледало мора да буде двоструко. Читав опис тиме се пресељава у подручје *mise en abyme*, рефлектовања без порекла, у чијој се почетној позицији двоструко огледало увек налази; ту се, најпре, релација лик – одраз укида – оба профила су потенцијални праузори – а затим се, језичким средствима, евоцирају ефекти оптичке илузије – да су њихове сличности потпуне а да умножавање може да буде бесконачно. „Стога та два лика“, закључује приповедач, „после дужег посматрања, једнако се приближавају један другом, као у жељи да се споје, да потврде своју идентичност“ (Р: 14) – чиме је сугерисано да су спајање и уједињавање ликова *ефекти* до којег, након дужег посматрања, долази у свести посматрача (у овом случају, читалаца), што значи да је оно, само по себи, привидно.

Циљ оваквог тумачења цртежа пешчаника био је да се оријентација огледања представи као *превазиђена* и да се платонистичка визија односа између лика и одраза, идеје и слике напусти; једино у таквим условима могло је да дође најпре до осамостаљивања ликова који су на илустрацији насупрамни, а затим и до њиховог поистовећивања.

Мотив графичког приказа пешчаника (вазе или путира) поновљен је у „Испитивању сведока (I)“, кроз интертекстуално повезивање са причом „Дневник жуте руже“ Радомира Глушца:¹⁴⁴ увођење њене фабуле, протагониста и самог писца међу јунаке *Пешчаника* – господин Глушца је „једини законски заступник“ фирме „Шлонски и Штраус“, који Е. С.-а извештава о њеном пословању (Р: 213) – представља појаву туђег текста у тексту, још један облик удвајања и рефлектовања у Кишовом роману.

Говорећи, са нескривеном злурадошћу, о пропалим пословима свог сестрића Ђуле званог Жорж, Е. С. се задржава на његовим неуспешним покушајима да прода бакелитске делове телефона споменуте фантомске фирме; нарочиту пажњу он притом посвећује њеном заштитном знаку, детаљно га описујући:

На тамној површини бакелита исцртана је бела ваза, ваза или пешчаник, или путир, све док не откријете да је та ваза празнина, дакле привид, а да су позитивна и, дакле, стварна она два профила окренута лицем један према другом, као у огледалу, и који се исцртавају по ивицама вазе-пешчаника (Р: 240).

Овај одломак видно кореспондира са одговарајућим и већ анализираним местом из „Пролога“ (Р: 13–14). Међутим, опис пешчаника (вазе или путира) се, уз редуковање и лексичко варирање, сада појављује на другом дијегетском нивоу: док је у „Прологу“ припадао екстерном приповедачу, у „Испитивању сведока (I)“ потиче од приповедача–јунака, Е. С.-а. Тумачење самог облика је исто – пешчаник је привид, празнина и негатив, а

¹⁴⁴ Прича „Дневник жуте руже“ Радомира Глушца објављена је у *Јеврејском алманаху* 1970. године.

ликови на ободу су стварни и позитивни – али је сам контекст битно другачији: уместо срећне симбиозе и равноправности коју су симболизовали у „Прологу“, сучељени ликови сада сугеришу ликвидирану фирму која продаје „још само преосталу залиху драгулија“ (Р: 214). Читав Кишов роман креће се унутар тих семантичких крајности.

ПЕШЧАНИК: ЈЕДАН ЈУНАК СА ДВА ЛИКА

Назнака идентитета романескног јунака у *Пешчанику* има мало; чак се и његово име појављује у редукованом облику, сведено на иницијале Е. С.; завршно писмо сестри потписано је једино личним именом, Едуард. Због тога о њему закључујемо посредно, захваљујући предзнању које смо стекли читајући *Ране јаде* и *Башту, пепео*,¹⁴⁵ неупућени читалац, који тог предзнања нема, у Е. С.-у не би ни могао да види Едуарда Сама, књижевног двојника пишчевог оца. То значи да је романескна целовитост *Пешчаника* условна а да је улога остала два дела *Породичног циркуса*, у односу на њега, експликативна: да није било проходности приповедних текстова *Раних јада* и *Баште, пепела*, неизвесно је да ли би мера херметичности и сложености која је испуњена у *Пешчанику* могла да буде естетски оправдана.

Након „Пролога“ и „Слика с путовања (I)“, у којима се излагање одвија у трећем лицу, са позиције екстерног наратора, „Белешке једног лудака“ представљају важан догађај у роману, јер доводе до преокрета у приповедној ситуацији: тада се у *Пешчанику*, први пут, оглашава његов јунак, Е. С., као *ја* које прича своју причу; након улога актера и фокализатора у уводним поглављима, у приповедним ситуацијама у којима је био присутан али и дистанциран, отуђен, он у овом наративном току коначно добија и глас, улогу субјекта приповедног чина, што читаоца посредно уверава у његово постојање и присуство.

Основна тема „Белешки једног лудака“ јесте удвајање јунака. За Е. С.-а то није ни филозофски ни поетички, већ интиман, психички проблем: након искуства блиске смрти – накнадно ћемо сазнати да је посреди нешто што му се догодило током Новосадске рације¹⁴⁶ – он покушава да се врати *нормалном* животу, „размишља, пуши, ради, пише, брије се“, као да се ништа није догодило (Р: 186); истовремено, међутим, он у себи открива двојника, трајно обележеног страхом од смрти, којег не може да контролише; тај двојник представља његово друго биће, мртвог Е. С.-а, који се „отелотворио“ и „настанио уз оног живог“ (Р: 192). Везани као да су сијамски близанци, „хрптелицом и мозгом и симпатикусом“, живи и мртви Е. С. један другог уходе и прогањају (Р: 188, 189). То јунака обавезује да, у својству приповедача „Белешки једног лудака“, све своје менталне снаге уложи у одгонетање смрти као непојамне тајне и као злочина.

Какве ће последице удвајање јунака–приповедача имати по наративну стратегију „Белешки једног лудака“, откривено је већ у њиховом првом параграфу:

Тешко је подићи своју несрећу у висину. Бити посматрач и посматран истовремено. Онај који је горе и онај који је доле. Онај доле, то је мрља, сенка... Посматрати своје биће из

¹⁴⁵ О проблему заснованости јунака у *Пешчанику* писала је Татјана Росић: *Мит о савршеној биографији: Данило Киш и фигура писца у српској култури* (Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008).

¹⁴⁶ Сугестије из „Белешки једног лудака“ о Е. С.-овом трауматичном искуству на обали залеђеног Дунава у зиму 1942, конкретизоване су спомињањем Новосадске рације у приказу његовог ненаписаног романа, *Парада у харему*: „Главни јунак романа, извесни Е. С., човек крајње сензибилан и рекло би се помало растројен, доспева после једног стравичног искуства (реч је о новосадској [sic!] рацији), у свакодневне, сасвим грађанске ситуације“ итд. (Р: 266).

аспекта вечности (читај: из аспекта смрти). Винути се у висине! Свет из птичје перспективе (Р: 40).

Иако се цитирани исказ налази на самом почетку овог приповедног тока, он у ствари представља једно од његових најбитнијих семантичких исходишта; као и на нивоу целине романа, и у „Белешкама једног лудака“ долази до инверзије почетног и завршног, како би хронолошко кретање и узрочно-последична логика приповедања били замагљени. Духовна позиција коју је јунак–приповедач, према овом исказу, себи наменио – да буде и посматрач и посматрани, и горе и доле, и жив и мртав – у својој тежњи ка свеобухватности и тоталитету, чини се нелогичном; као и у случају илустрације из „Пролога“, није изводљиво да се у средишту и на периферији буде истовремено. Удвајање јунака, међутим, све то чини могућим: ако приповедачев утисак о постојању два Е. С.-а, од којих је један жив а други мртав, не третирамо као плод психотичног ума, већ као релевантну информацију о романескној стварности, онда би то значило да унутар исте приповедне ситуације Е. С. заиста може да буде и посматрач и посматрани, и прво и треће лице приповедања.

Као упутство за читаоца, овај параграф сигнализује да би неки од рефлекса Е. С.-ове личности могао да се налази на дијегетском нивоу вишем од оног на којем су „Белешке једног лудака“, а на којем би се о њему, као о мрљи и сенки, приповедало, „из птичје перспективе“, у трећем лицу.

Међу приповедне ситуације које начелно одговарају таквом опису спадају оне остварене у „Прологу“, у „Сликама с путовања“ и, условно, у „Истражном поступку“. Удео јунаковог искуства у приповедним инстанцама „Пролога“ и „Истражног поступка“ детаљно је у овом раду већ испитан: док је у уводном поглављу романа, јунак послужио као фокализатор наративној инстанци која је у односу на представљену ситуацију спољашња и на значајној временској удаљености од ње – упозната је, подсетимо, са симболиком димњака концентрационих логора – сазнања приповедача „Истражног поступка“ далеко превазилазе границе појединачног искуства и памћења, чиме доводе у питање и само предубеђење да је природа те инстанце људска.

Ка сличном закључку, на први поглед, воде и одлике приповедне ситуације у „Сликама с путовања“: употреба феноменолошке редукције и анонимне тачке гледишта мотивише закључке да се наративна инстанца у том случају ослања на Дос Пасосово „око камере“; иста инстанца, међутим, као што смо и показали, у појединим случајевима прибегава формулацијама у модалном облику, не заустављајући се на евидентирању предмета, већ се упуштајући у претпоставке о њиховој природи и смислу, што је несумњив знак субјективности, психолошког и интелектуалног ангажовања у разумевању и објашњавању онога о чему се приповеда; питање је, стога, коме припада свест посредством које се врши ово објашњавање.

Први приповедни фрагмент „Слика с путовања (I)“, завршава се јунаковим оклевањем да концепт, који је писао последњих дана, спали; предомишља се, међутим, када увиди да тај концепт представља достигнуће, неколико страница које је успео да отме од празнине; у њему се, затим, према приповедачевом извештавању, рађа

слутња да можда тај мали исечак породичне историје, та крхка хроника, носи у себи снагу оних летописа који када изађу на светлост дана, после дугог низа година, или чак миленија, постају сведочанство времена (и ту је неважно о ком је човеку била реч), попут фрагмената рукописа нађених у Мртвом мору или у развалинама храмова или на зидовима тамница (Р: 20–21).

Иако је ово излагање о претпостављеној вредности јунакове рукописне оставштине започето експлицитно у свести самог тог јунака, оно се завршава њеним довођењем у везу са Кумранским свицима, чије откриће, у пећинама на обали Мртвог мора, након Другог

светског рата (Stanojević 2009), премашује временске оквире „Писма или Садржаја“ а самим тим и романа у целини. Алузијом на Кумранске свитке, који не могу бити садржај свести Е. С.-а, приповедна инстанца која се у претходном делу овог наративног фрагмента градила безличном, умешала је у причу своје скривено *ја*; она је притом своје мисли и знање, па и доживљај рукописа приписала јунаку, што значи да се са њим није само сјединила како би посредовала садржаје његове свести, већ и поистоветила, претварајући га у медијум сопствених мисли и порука.¹⁴⁷

Е. С. се у *Пешчанику* више пута појављује у улози аутора: он је састављач *Реда вожње*,¹⁴⁸ на шта је указано у „Испитивању сведока“, а писац је и „Белешки једног лудака“ и „Писма или Садржаја“; у „Истражном поступку (III)“ приписан му је и један роман, *Парада у харему*. Иако постоји само као замисао – Е. С. га је „намеравао писати године 1932. у Ковину, а по сугестијама доктора Папандопулоса“ (Р: 264) – тај роман је део стварности *Пешчаника*, а према његовом хипотетичком приказу, његов је и одраз, текст–огледало:

Главни јунак романа, извесни Е. С., човек крајње сензибилан и рекло би се помало растројен, доспева после једног стравичног искуства (реч је о новосадској [sic!] рацији), у свакодневне, сасвим грађанске ситуације у којима се једнако не сналази. Радња романа се збива током једне ноћи, од касне вечери до зоре. За то кратко време он преживљава неке главне пунктове свог скорашњег и давнашњег искуства, сводећи биланс свог живљења. Сукоб главног јунака са светом јесте заправо сукоб са смрћу (Р: 266–267).

На овај начин, фабула *Пешчаника* стављена је „у понор“, попут предмета захваћеног механизмом *mise en abyme*; *Парада у харему* представља притом само један у низу његових могућих одраза.¹⁴⁹ Истовремено је између два романа, стварног и хипотетичног, дошло до вишеструких поистовећивања: како се у својству јунака *Параде у харему* појављује „извесни Е. С.“, а у својству њеног писца „господин Е. С.“ (Р: 266), то значи да су аутор и протагониста овог романа рефлексии исте личности; како су пак *Парада у харему* и *Пешчаник* смештени у механизам међусобног одражавања, ово поистовећивање преноси се и на *Пешчаник*, при чему идентитет Данила Киша постаје заменљив са идентитетом господина Е. С.-а.

На важност ове игре огледања указано је и њеним понављањем, у првом параграфу „Писма или Садржаја“; за разлику од њене прве тематизације, у „Истражном поступку“, где је изложена у трећем лицу и као део Е. С.-ове прошлости, она је у последњем поглављу романа евоцирана у првом лицу и као део садашњости настанка писма: ту се *Парада у харему* и *Пешчаник* појављују као алтернативни наслови истог, „грађанског романа страве и ужаса“ за који Е. С. каже да би могао да га напише о својим рођацима (Р: 337).¹⁵⁰

¹⁴⁷ У интервјуу „Писање као терапија“, Киш открива да је пред пронађеним очевим писмом застао „као пред отвореном пирамидом или као пред неким рукописом извађеним из Мртвог мора“ (НР: 229).

¹⁴⁸ Посреди је једна од публикација променљивог наслова какве су у Краљевини Југославији често објављиване; у њима су, табеларно, били изложени подаци о редовима вожње различитих превозних средстава, у одређеном периоду, на одређеној територији; мало таквих публикација је сачувано, због типа и намене коју су имале. Број који је уредио Едуард Киш имао је наслов *Југословенски аутобуски, бродарски, железнички и авионски Кондуктер*, објављен је у Новом Саду, и садржао је летњи ред вожње, осим у случају речне пловидбе, где се односио на дужи период, од 1. априла 1938. до 31. марта 1939; на зимском издању публикације истог наслова стоји да је га је уредила и издала Штампарија „Ђорђе Ивковић насл.“. У Кишовом „Изводу из књиге рођених“ стоји да је његов отац био *писац* реда вожње и да је тај ред вожње био *међународни*; таквим интервенцијама, Киш је биографску информацију претварао у књижевну а свог оца у књижевног јунака.

¹⁴⁹ Како *Рани јади*, *Башта*, *пепео* и *Пешчаник* настају на темељу исте грађе и искустава, али из различитих наративних перспектива, то се њихови међуодноси унутар *Породичног циркуса* такође могу посматрати као примери текстова–огледала, односно прича-у-причи-у-причи-...-итд.

¹⁵⁰ Е. С. је у писму сестри свом замишљеном роману дао још један наслов, *Празник васкрсења у јеврејској курији*; ова алтернатива, мотивисана јунаковом опсесивним бављењем лицемерјем и притворством

То нас враћа приповедачевој интерпретацији цртежа у „Прологу“ и питањима која смо тада поставили романескном тексту, о идентитету ликова чијим сучељавањем настаје ваза или пешчаник, као и о потреби да се физички закони о редоследу огледања на њих не примењују, како би оба била схваћена као праузори. Доводећи Е. С.-а у ситуацију да претендује на ауторство *Пешчаника*, Киш не сугерише само да у погледу извора нарације у овом роману може да буде неизвесности, већ и да између њега, као биографског аутора, и Е. С.-а као романескног јунака, постоји однос равноправности и међусобног поистовећивања; границе између аутобиографије и фикције тиме су, на први поглед, избрисане.

То истовремено значи и да Данило Киш има своје место у фиктивном свету *Пешчаника*, међу јунацима романа, место које тек треба утврдити.

За разлику од свог оца Едуарда, Андреас Сам се у *Пешчанику* не спомиње, ни именом ни иницијалима; захваљујући предзнању које као читаоци *Породичног циркуса* имамо, његово присуство ћемо откривати посредно, у алузијама на Е. С.-ову децу, у појавама дечака „од неких пет-шест година“ (Р: 37) на предратним фотографијама и у само три експлицитна спомињања Е. С.-овог сина.

У „Сликама с путовања (II)“, у педесетом романескном фрагменту, човек, што је у овом приповедном току ознака за Е. С.-а, изгубљен је у мећави; пред њим, из снега, искрсава дечак; како човек, због ветра, глас не може да му чује, дечак хвата његов штап са супротног краја: „Човек корача споро, као вођен дечаковом руком. Корачају тако, држећи штап за два краја, корачају кроз снег и мећаву“ (Р: 184). Овај патетични призор садржи и на симболичан начин посредује однос између оца и сина који је у *Пешчанику*, као завршном делу *Породичног циркуса*, постигнут: штап са гвозденим шиљком, који је син, у покушају да се оцу приближи, додирнуо грудима, обележава размак који их непремостиво раздваја; отац и син су притом заменили традиционалне улоге, па је син тај који предњачи и оцу показује пут кроз мећаву.

Пред крај „Белешки једног лудака“, Е. С. изражава наду да ће га рукописи надживети и да ће им неко препознати значај: „Можда ће то бити мој син“, записује он, „који ће једног дана издати на свет моје белешке и моје хербаријуме с панонским биљем (и то недовршено и несавршено, као и све људско)“ (Р: 336). Читалац *Породичног циркуса* могао би то да схвати као сугестију да би знакове присуства Андреаса Сама у *Пешчанику* требало да види међу траговима приређивања докумената, којих у роману има. Појам документа, притом, треба да буде схваћен условно: писмо, слике, белешке, записници у овом роману су документи зато што је приповедачева намера била да их тако схватимо, као материјалне трагове света којег више нема; појам Е. С.-ове рукописне оставштине притом је од њега ужи, јер се односи само на „Белешке једног лудака“ и на „Писмо или Садржај“.

Трагови приређивања докумената у *Пешчанику* могу се, на први поглед, свести на елементарне ознаке које су додате уз недовољно јасне или недостајуће делове рукописа; у „Белешкама једног лудака“, на пример, приређивачева напомена да је текст који следи део концепта унета је на почетку параграфа, у округлој загради, док је податак о делу текста који недостаје дат штуро, у фусноти; у „Истражном поступку“ и „Испитивању сведока“ у ред таквих информација спадају назнаке да су понуђени текстови скраћени („синкопе“, „варијације“, „итд.“) или да је цитирање у њима било нетачно („sic!“).

Осмотримо ли, међутим, читав текст *Пешчаника* из ове перспективе, увидећемо да се ингеренције приређивача докумената на напомене овог типа не могу ограничити. У случају „Писма или Садржаја“ то је и најочљивије: како потписани Едуард, којег повезујемо са Е.

својих рођака, указује на још једну амбиваленцију у роману, на амбиваленцију самог културног модела из којег се Е. С. приповедно оглашава.

С.-ом и човеком из претходних поглавља, не би имао разлога да сопствено приватно писмо насловљава, само постојање овог наслова упозорава нас да је на том месту приређивач интервенисао; ознака коју је притом употребио јесте двострука – он њоме указује на жанр предстојећег текста (писмо) али и на његов смисао у контексту романескне целине (садржај). То значи да и инстанца која је ту интервенцију извршила у *Пешчанику* има двоструку улогу: она је једним својим делом приређивачка а другим је ауторска, романијерска; приређујући докуменате, она их прилагођава властитим стваралачким замислима и тако гради роман, чија значења обухватају смисао докумената али га и превазилазе.¹⁵¹ Насловљавање, фрагментација и нумерисање поглавља и одломака, као примери приређивачевог експлицитног задирања у природу расположивих докумената, знак су да њихово излагање није извршено на научни већ на литерарни начин, са намером да и сам њихов распоред постане семантички активан и носилац неког смисла, неке *приче*; тако добијена прича није (само) Е. С.-ова, већ припада и амбивалентној инстанци у којој су обједињена својства приређивача и романијера.

То значи да у *Пешчанику*, условно речено, постоје две радње, од којих је свака приповедно евоцирана из перспективе свог актера: једна се односи на догађаје из Е. С.-овог живота и њу приповеда сам Е. С., у првом лицу, а друга се односи на покушаје приповедача–приређивача да, помоћу различитих наративних техника, испита грађу којом о Е. С.-у располаже и да на основу ње реконструише догађаје и свет у којем је његов јунак живео, а да на себе притом ни у једном тренутку не укаже као на лик. Иако је позиција првог приповедача у односу на реконструисани свет интерна а другог екстерна, разлике међу њиховим приповедним стиливима у суштини нема а како се теме па и читави делови текста у интерпретацији обојице понављају, без значајнијих лексичких варирања, крајњи утисак је да се ови приповедачи у роману међусобно приближавају, у тежњи да се споје.

Упркос томе, међу двојицом приповедача *Пешчаника* постоји разлика, на коју указује логика дијегезе: прича наратора–приређивача, о располагању остацима прошлости, јесте примарна; Е. С.-ова прича појављује се унутар ње, као уметнута, наратор–приређивач је обухвата, објашњава и премашује. Чињеница да током читања *Пешчаника* тога често нисмо свесни сугерише да је намера овог приповедача – да заборавимо или превидимо да он барата остацима прошлости, у којој никакав развој ни нова сазнања више нису могући – остварена.

У тексту *Пешчаника*, међутим, нема ни посредних ни непосредних доказа да су се Е. С.-ове наде испуниле и да је управо његов син, Андреас Сам, тај који „на свет издаје“ његове „менталне хербаријуме“ (Р: 336). То би могла да сугерише једино логика развоја и промене приповедне свести унутар *Породичног циркуса* као хибридне наративне целине која почиње *Раним јадима*, наставља се романом *Баишта, пепео* а завршава *Пешчаником*. Наведени редослед делова *Породичног циркуса* није подударан са редоследом прве појаве ових наслова – објављен је најпре био роман *Баишта, пепео*, затим *Рани јади* и *Пешчаник* – а Киш је о њему највише говорио у интервјуима из 1973, у контексту примарне рецепције *Пешчаника*.¹⁵² Отуда утисак да наведена књижевна дела нису била писана као делови трилогије, унутар које би теме и мотиви требало да се развијају, већ да је њихово обједињавање наступило накнадно и да је, самим тим, било и интерпретативно, односно да садржи елементе неког наратива који би, у односу на *Ране јаде*, *Баишту*, *пепео* и *Пешчаник* био кровни.

¹⁵¹ У интервјуу „Антрополошки роман“, Киш о писцу писма и о писцу романа говори као о истој особи: „Све је од њега [писма] потекло, с једне стране, а с друге стране, управо то писмо се рађа током ноћи заједно са романом, да бисмо зором имали пред собом – читаоци, *писац* писма и романа – тај последњи документ“ [*курзив В. Т.*] (НР: 205). Ова формулација, осим тога, имплицира и да писмо у роману, чији је аутор Е. С., није сасвим подударно аутентичном писму које роману претходи, а које је написао Едуард Киш.

¹⁵² У преводу на француски језик, најпре се појавила *Баишта, пепео* (1971), затим *Пешчаник* (1982), а *Рани јади* тек 1984. године. За Кишовог живота, *Породични циркус* објављен је једино на француском (*Le cirque de famille*, Paris: Galimard, 1989); на српском језику објавила га је Српска књижевна задруга, 1993. године.

Постоји велика разлика између приређивача–романсијера у *Пешичанику* и реализација лика Андреаса Сама у *Раним јадима* и у *Башти, пепелу*: у последњем роману Кишовог породичног циклуса сусрећемо се са приповедном свешћу која је неутрална и хладна у толикој мери да је и сама њена хуманост доведена у питање.¹⁵³ У интервјуима „Сви гени мојих лектира“ и „Доба сумње“ (1973), Киш је ту промену објаснио као последицу одрастања: *Рани јадни, Башта, пепео* и *Пешичаник* показују развој двеју главних личности – Киш је као главне личности означио „с једне стране Андреаса Сама, а с друге стране Д. К.-а“ (ГТИ: 52) – и њихово сазревање

на плану творачком: ако је личност названа А. С. идентична са личношћу писца, онда су те три књиге, поређане овако, на изврстан начин, и истовремено, и *Bildungsroman* једне литерарне биографије (НР: 215–216).

Киш је, на овај начин, путању сопственог стваралачког развоја представио као преображавање прича „за децу и осетљиве“ из *Раних јада* у горчину и херметизам *Пешичаника*, односно као одрастање протагонисте и приповедача Андреаса Сама у Данила Киша. Накнадним конципирањем *Породичног циркуса* као својеврсног романа о одрастању, аутор је читаоцима сугерисао да у њему открива или ствара самога себе; „хлађење“ приповедне свести до којег је притом дошло било је последица измене поетичког модела: његова нарација очинства све мање је била аутобиографски а све више поетичко-културолошки мотивисана (Росић 2008: 77).

Иако су као грађа за *Пешичаник* послужили догађаји из ауторове породичне историје и писмо његовог покојног оца, о чему је сваки Кишов читалац обавештен из секундарних извора, сам романескни производ, као целина, није обележен ни патетиком ни сентименталношћу.¹⁵⁴ Разлог за то је споменуто померање семантичког тежишта романа: породичне фотографије и сачувано очево писмо, строго узев, нису били његов предмет, већ је то био сам њихов приповедни потенцијал. *Пешичаник* је, стога, првенствено, роман о поетици – „причање поетике“ (Јерков 1991: 164) – док би роман о породици или о холокаусту могао да буде једино на неком од својих наредних семантичких нивоа; ова особина Кишовог романа може се посматрати у аналогији са закључком Пола де Мана да је Борхеса погрешно доводити у интерпретативну везу са Кафком, јер бешчасће у *Свеопштој историји бешчасћа* (*Historia universal de la infamia*, 1935) није питање етике, већ естетике и формалног принципа (De Man 1996).

То, наравно, не значи да би приређивача–романописца, који у *Пешичанику* има главну реч, требало поистоветити са биографском особом Данила Киша: он је у роману комбинација одређених норми, сопствена књижевна саздана варијанта, како је о аутору у делу говорио Веј Бут (1976: 90). За интерпретацију романа, међутим, важна је Кишова намера да *Пешичаник* схватимо као његов производ а да њега самог посматрамо као књижевну функцију.

У литератури је већ примећено да књижевни лик Е. С.-а није детерминисан;¹⁵⁵ он има „малтене све особине које један човек може имати“ (Васовић 2004: 32), због чега делује као

¹⁵³ Киш је, у „Добу сумње“, *Пешичаник* називао документом, записником и судским процесом којим се доказује да је Е. С. лудацин а да је свет око њега луд; он је стога роман ставио у исти ред са одлуком Среског суда у Ковину да његов јунак буде отпуштен из душевне болнице (ГТИ: 49).

¹⁵⁴ Ги Скарпета каже да је *Пешичаник* био „први пут да је тема као што је положај Јевреја у време нацизма обрађена без најмањег трага патоса – па чак (што би могло да изгледа сумњиво од стране писца полу-Јеврејина), са сталном дистанцом и непрестаном иронијом“; по његовом мишљењу, у томе не треба видети нешто изопачено и неморално, већ „вероватно једини начин да се одговори на Адорново питање (Може ли се још увек писати после Аушвица?) – тако што ће се оно учинити неприкладним“ (Скарпета 2003: 271).

¹⁵⁵ Ова чињеница у великој мери отежава интерпретацију *Пешичаника*, јер приморава тумача да критеријум који је на једном месту користио, на другом суспендује. Колико има смисла, на пример, у покушајима да се присуство јунака у „Истражном поступку“ и „Испитивању сведока“ утврди на основу логике

акумулација неповезаних података и разорених клишеа. Иако је својим изгледом, полом, професијом, улогом коју би требало да има у породици приповедно задат – подаци о полу и годинама романеског јунака, о његовој одећи, професији и друштвеном статусу код читалаца неизбежно подстичу одређена очекивања – ниједна од тих задатости у роману није остварена. Утисак је, штавише, да је један од циљева приповедања било евоцирање потпуне разградње његовог идентитета: Е. С. је мушкарац који је трудан (смрћу), глава породице и отац чију традиционалну улогу, на симболичан начин, преузима његов малолетни син, пензионисани железнички инспектор који ради на циглани, командује бродом, пише роман и сл., човек са конфекцијским знацима господства којег избацују из купеа прве класе и који свињетином пуни актенташну. Неодређеност идентитета јунака одудара од статичности и механичке уређености позадине на којој се његов лик разазнаје.

Ако пак лику Е. С.-а не приступимо из перспективе његовог карактера, већ посредством релевантних семантичких оса које су за њега у *Пешчанику* везане, доћи ћемо до пописа главних тема прозе Данила Киша: заокупљен је страхом од смрти, историјом и антисемитизмом, осећањем властите угрожености, беспомоћности и прогоњености. То значи да је Е. С., позајмљујући поједина својства од Андреаса Сама, и сам постао пишчев литерарни двојник.¹⁵⁶

Уобличавање ових ликова је, кроз читав *Породични циркус*, било најдубље повезано:¹⁵⁷ доминација једног подразумевала је повлачење и ишчезавање другог, чије „ингеренције“ преостали лик преузима и усваја. Стога у средишту овог приповедног циклуса нису ни отац ни син, већ хибридна фигура која настаје њиховом непрестаним међусобним преображавањем (Росић 2008: 76).¹⁵⁸

Удвајање је, према Бахтину, саставни део стваралачког процеса: како је вредносни однос према самој себи естетски непродуктиван, „етичка и естетска објективизација траже могућу тачку ослонаца ван себе“, у којој би аутор могао себе да види као неког другог (Bahtin 1991: 33); за разлику од поунутрашњења становишта другог у свакодневном животу, које не доводи до „издвајања нашег двојника из ноћи нашег живота“, стваралачки чин подразумева покушај да се други у себи сагледа до краја (Bahtin 1991: 16, 17).

Односи између Едуарда и Андреаса Сама, међутим, не могу се објаснити таквом природом стваралачког чина: они су заступници истих идеја и ставова – садржаји међу њима круже без нијансирања и проблематизације, као међу спојеним судовима – а главна

његових исказа, ако је тај јунак истовремено и луд и луцидан, и жив и мртав? Зашто би таквом јунаку било немогуће да се до детаља сећа садржаја неке витрине коју је пре одређеног времена видео?

¹⁵⁶ Јован Делић је побројао особине које Е. С.-а чине литерарним двојником Данила Киша: он је „врстан интелектуалац“ јаким убеђења, „припадник антидогматске, естетизирајуће мисли која је у знаку принципа 'естетизирајуће демократичности'“, „истински даровит умјетник, снажне имагинације и живог тока асоцијација; мајстор поређења који се пред читаоцем игра својим стилским варијантама, разоткривајући поступак свог писања и тумачећи симболе“, којем Киш позајмљује „сопствено књижевно искуство, па и начела књижевног моделовања свијета“ (Делић 1997: 261, 305, 244).

¹⁵⁷ Однос између ликова Едуарда и Андреаса Сама подсећа на Е. С.-ов опис подвајања личности у „Белешкама једног лудака (IV)“: „Тај мој брат-близанац, то моје Ја-не-ја мисли заправо мојом главом, краде мисли мога мозга, као да су нам и мозгови спојени, или само смештени у једну те исту наказну лобању, у две срасле лобање, које су тако постале један јединствен наказни *Wasserkopf* у којем леже два мозга, један уз другог, па се мисли једног преносе на онај други, али не сасвим јасно, него недовољно артикулисано, јер један другом сметају“ (Р: 188–189).

¹⁵⁸ Анализирајући однос између оца и сина у *Породичном циркусу* као едипални, Татјана Росић је описала непрекидан процес трансформација фигуре оца у фигуру сина, и обратно (2008: 76). Према Габријелу Мотоли, овакво поистовећивање је у књижевности са темом холокауста честа појава: жртве геноцида и њихова деца тако су чврсто испреплетани, да разлике међу њима престају да постоје (Motola 1993: 617).

карактерна обележја су им заједничка (преосетљиве су и егоцентричне, интелектуалне природе). Иако између приповедача и јунака *Пешичаника*, на пример, у појединим тренуцима, несумњиво има разлике у опсегу знања, међу њима нема вредносно-етичког напона – у том погледу они су у сваком тренутку сарадници, што значи да посредно повлађују један другоме. Удвајање које их повезује међусобно као и са личношћу аутора стога није мотивисано потребом за сагледавањем самога себе као другог, већ је, по нашем мишљењу, последица уметничке визије у којој кључно место заузима механизам огледала на којем *Породични циркус* и нарочито *Пешичаник* почивају.

И Едуард и Андреас Сам стога су манифестације идентитета Данила Киша, на којег, ониме што раде и мисле, увек упућују. Такви, они одговарају Бахтиновом опису ликова које аутор рађа „из себе“: лишени су „сваке самосталности у односу на ауторов стваралачки чин“, који их утврђује и обликује, а „ауторов рефлекс“ увлачи им се у душу и уста – он им позајмљује своје интелектуалне, политичке и поетичке ставове, претварајући их у медијум сопствених порука; ауторов однос према њима стога се суштински и не разликује од односа који он има према самоме себи (Bahtin 1991: 212, 20).

Растакање романескног лика и његова замена неком од пројекција ауторове личности део је традиције новог романа: постепено губећи своје реалистичко-натуралистичке детерминанте – одређење судбине пореклом, социјалном средином и образовањем – књижевни јунак постаје „биће без обриса, неодредљиво, неухватљиво и невидљиво“, које нема чак ни име, „своје главно обележје које је било само његово“; такав јунак „најчешће [је] одраз самога писца“, који преотима „улогу главног јунака и заузима почасно место“ (Sarot 2013: 40, 47).

Постоји, ипак, значајна разлика између Флоберовог „госпођа Бовари – то сам ја“, којим је наведени став Натали Сарот био инспирисан, и Кишовог односа према Едуарду и Андреасу Саму: циљ француског писца није био да његова биографска личност буде помешана са романескном биографијом његове књижевне јунакиње. Није то био циљ ни у свему радикалног Алена Роб-Гријеа: он своје аутобиографије не темељи до краја на чињеницама и насловљава их провокативно, *Романеске (Romanesques, 1985–1994)*, а у свом филму *Транс-европски експрес (Trans-Europ-express, 1966)* сам се појављује, у улози режисера Жана, али не да би на тај начин мистификовао сопствени идентитет, већ да би унео неизвесност у однос између стварности и фикције, као домена које је немогуће раздвојити (Newton 2003).

У делу Данила Киша, пак, двојници нису, како би се на први поглед могло учинити, комплементарни: они се међусобно преплићу и преклапају, краду мисли један другоме; на тај начин, све ауторове опсесивне теме имају прилику да се понове, у различитим тренуцима, на различитим приповедним плановима, стварајући не само утисак да су умножене, него и да се, у својој неизбежности, самопотврђују.

У ову игру потенцијално бесконачног рефлектовања укључена је, што је за њихову рецепцију можда било и пресудно, вантекстовна реалност: кроз садржаје који су пратили промоцију Кишових дела, широј јавности постале су доступне ауторове породичне успомене, а писмо које је стављено на крај *Пешичаника* представљено је као аутентично; изграђен је, осим тога, у Кишовим интервјуима, и помоћни наратив о немогућности самог писца да се у том континууму, у којем граница између фикције и аутобиографије не постоји, оријентише:

Да није тог улешшавања, не би ми ништа остало од живота. Хтео сам да покажем како се човек спасава од ништавила: лажју. Иначе, дубоко сам убеђен да сам то ја, да су то мој отац, моја мајка, моја сестра – онакви какви би требало да будемо, да нас нису у томе спречили метафизика, или ти живот, или ти људи, или ти фашисти (VAR: 491).

На таквој „слици“, која почива на потенцијално бесконачним умножавањима постојећих образаца и односа, без јасног порекла и редоследа одражавања, Данило Киш је у ствари самога себе ставио „у понор“. Свака будућа интерпретација, која се у већој или мањој мери ослањала на његова самотумачења, учествовала је у ширењу и мултипликовању тог наративно устројеног сопства, које се, онда, од идентификације са естетском стварношћу појединих његових дела, разгранало до идентификације са савременом српском књижевношћу у целини.¹⁵⁹

УСТА ПУНА ЗЕМЉЕ: ЈУНАК У ЈУНАКУ (I)

Јунаци се „на позорници“ *Уста пуних земље* појављују без икаквих детерминанти, „на изванредан начин удаљени и од самих себе“ (UPZ: 16); у неодређеном пустом пределу, где се одвија радња романа, нико од њих нема ни породични ни професионални ни национални идентитет; њихово једино одређење је родно: сви су мушкарци. Ликови који се касније придружују хајци а поистовећени су са својим занимањима – чобанин и шумар – наглашено су лишени свих атрибута тих занимања (чобанин кожаха, штапа и пса, а шумар пушке), што значи да су њихови идентитети флуидни, арбитарни или симболични.

И путник и излетници, у први мах, једни друге покушавају да одреде формулацијама у одричном облику: док је првима јасно само да „тај човек у тамном, готово свечаном оделу и великом, светлом шеширу – није ни ловац, ни планинар ни излетник“, они њега подсећају „на све људе које није желео да сретне“ (UPZ: 28, 22); у очима једни других, они немају ни лица: прогонитељи лице прогоњеног нису могли да упамте, док прогоњени њихових није могао да се сети (UPZ: 23, 27). Тек са одмицањем хајке протагонисти добијају особине: лице прогоњеног човека прогонитељима личи „на залеђену, белу маску иза које нема ничег осим празнине“, док се њему чини да прогонитељи постају лукави и подли, потуљеног изгледа (UPZ: 31, 32). Ови утисци се затим мењају – јер је странац „нешто претвориво“, па се његова фигура „може испунити садржајима који су у складу са подсвесним ткањем жеље или рационализацијама“ (Ломпар 2015: xxxiii–xxxiv) – али је смрт тих промена исти: од снажних, наоружаних мушкараца, незанимљивих црта и вулгарних апетита, прогонитељи се у очима прогоњенога претварају у псе и демоне, док се он њима чини све бржим, неухватљивијим и нестварнијим, као вампир, утвара или сам ђаво (UPZ: 31, 33, 60, 70).

Оно што се на тај начин добија, дакле, нису њихови портрети, већ одређења улога које имају у хајци, и то у интерпретацији опонената: идентификујући *другог* као злог, оличавајући у њему оно што је претеће, али и невидљиво и конститутивно несазнатљиво, Шћепановићеви јунаци истовремено себе одређују као невине, добре и праведне. Стога радња романа конкретизацији протагониста, парадоксално, не доприноси: уланчавање података о њиховој перцепцији и о томе како их перципирају други, јунаке *Уста пуних земље* чини све апстрактнијима; атрибути које они притом приписују себи и другима – круже.

Именовање јунака представља замку у коју читалац овог романа неизбежно упада: на питање ко су протагонисти *Уста пуних земље* могући су једино ситуациони одговори – путник и излетници (како је било приликом њиховог првог сусрета), бегунац и ловци (што имплицира кривичну страну хајке као потенцијалног злочина), прогоњени и прогонитељи

¹⁵⁹ „Већ четрдесет година развучимо Киша на прокрустову постељу наше књижевне политике, националне памети и личних сујета, изигравамо коректне критичаре који би да му увек нешто спочитају, замере, проћердају га, а никако да појмимо да нас је он створио, да је он створио ту, нашу, савремену српску књижевност, која га се изнова одриче“ (Bošković 2015: 182).

(чиме је наглашена њихова егзистенцијална ситуација). Предочене могућности именовања су, осим тога, и релационе: оне подразумевају употребу неколико парова именица које сугеришу улогу протагониста у радњи – прогонитељи су субјект а прогоњени објект хајке – али и њихову међусобну нераскидиву повезаност – прогоњенога не би ни било да није прогонитеља, и обратно. Током радње, ови ситуацини идентитети се, уз то, и преображавају један у други: путник постаје бегунац а бегунац постаје прогоњени, док се излетници претварају у ловце и прогонитеље.

Приповедач–прогонитељ је, како смо објаснили, део једног колектива; размере тог колектива се мењају, али се у његовом средишту, од почетка до краја романа, поред наратора, налази још и његов сапутник Јаков.

Прогоњени је пак на први поглед сам; та усамљеност је, на специфичан начин, нарушена – раслојавањем његове личности.

Појављује се најпре јунаково друго *ја*, чији је одраз накратко виђен у прозорском окну и којем се он, у пар наврата, обраћа у другом лицу, као свом неком саговорнику. Такве његове реченице јављају се на секундарном дијегетском нивоу, у форми управног говора, а смисао им је у поруци охрабрења коју јунак, у тренуцима слабости, упућује самоме себи као другом: „Ако не можеш да издржиш“, говори прогоњени човек себи, „онда покушај да пронађеш снагу мислећи на нешто важно! Мисли на оно због чега си се одлучио да живиш!“ (UPZ: 45). Постоји провокативна аналогија између тих обраћања и речи које приповедач–прогонитељ, са друге стране, повремено упућује Јакову; иако су представљене у форми дијалога, њихов смисао није у размени мишљења, већ у подстицању које саговорнике уједињује, учвршћујући их у одлуци да хајка буде настављена: „Зар би могао да одустанеш? Зар је могуће да те не занима шта се дешава с њим?“ (UPZ: 29).

У другој половини романа, хајци се, кроз сећања прогоњенога на приче из детињства, придружује још један лик – његов прадеда Јоксим; он се вратио са прага смрти да би, свету из ината, поживео још пуних девет година. Веза коју прогоњени са тим претком осећа је крвна, мистична; он је описује као једноставну и стварну, чиме сугерише сопствено повлачење ка архаичним облицима менталитета, што је израз праосновног егзистенцијалног импулса: култ предака, који штите потомке, пружајући им помоћ у невољи, и пред којима потомци, заузврат, одговарају за своје поступке, налази се у средишту старе српске религиозности (Чајкановић 1973). Захваљујући тој регресији, прогоњени се ослобађа самоће, која га је чинила рањивим, и успоставља неку врсту колективног идентитета са непознатим претком, „кроз непојмљиву празнину простора и времена“ (UPZ: 60).

До поистовећивања прогоњенога са старцем Јоксимом долази поступно: он најпре дише његовим дахом не би ли му пошло за руком „да оне своје избројане часове продужи можда и у девет несагледиво дугих година живота“, затим му препушта своју руку, коју му „неко повуче“ према отровном велебиљу,¹⁶⁰ па десно око, које му је затворено, „као и прадеди Јоксиму када је устајао из мртвих“ (UPZ: 61, 62, 66); страшни предак на крају преузима и његово грло и уста: прогоњени

с ужасом схвати да то, у ствари, кроз његова уста – устима пуним земље – лелече из своје тмине прадеда Јоксим, злослутно оглашавајући да га коначна смрт тек сада стиже, с последњим потомком коме, ето, више нема спаса! (UPZ: 75).

Уста пуна земље притом постају место најпотпунијег сусрета јунака из различитих поредака стварности: она припадају прогоњеноме, у то ће нас у идућем фрагменту, уверити приповедач–прогонитељ – „уста су му, пак, била пуна земље и неке смрдљиве травуљине“ –

¹⁶⁰ Пољска трава за којим посеже отуђена рука прогоњеног човека, *Atropa belladonna*, у народу је позната као велебиље, али и као лудача или луда трава, јер је отровна.

али и прадеди Локсиму, који „кроз његова уста – *устима пуним земље* – лелече из своје тмине“ [курзив В. Т.] (UPZ: 77, 75).

Као што је, дакле, Јаков ослонац идентитета приповедача–прогонитеља, тако је и прадеда Локсим, неко време, ослонац идентитета прогоњеног човека, његова гаранција „да ће ипак успети да надвлада своју судбину“ (UPZ: 60). На крају романа, обе ове везе попуштају и пуцају а успостављени парови јунака се разилазе.

Огледало се, као предмет, у *Устима пуним земље* не појављује, иако су огледања јунака семантички веома значајна; оно је замењено гаравим окном у купеу воза у којем, на почетку романа, седи болесни путник и површином изворске воде коју проналазе уморни прогонитељи. Ниједно од тих огледала није ни статично ни стабилно.

Прозорско стакло у купеу путничког воза број 96 испречило се између путника и „велике тмине августовске ноћи“ (UPZ: 15). Како је оно провидно, тмина се у њему огледа истовремено са путником – посреди је варијанта двоструког огледала – због чега се одраз јунака и одраз ноћи стапају у један. Док ово огледало поприма својства таме – описано је као нагарављено – однос сличности или привлачности успоставља се између путника и „непрозирне даљине“ (UPZ: 18) која је са друге стране стакла, односно *иза огледала*.

Извор, који су прогонитељи открили „сасвим случајно“, не излива се „из свог великог природног гротла“, због чега личи на језерце, „на љубичасто планинско око, загледано у неизмерну дубину усијаног неба“ (UPZ: 68). Метафорички пренос значења је у овом случају такође вишеструк: изворска вода, чија су примарна својства покрет и нестабилност, заустављена је у природном гротлу, због чега је привидно статична и дубока; та дубина се затим удваја – рефлектујући небо – при чему долази до посредног поистовећивања дубине са висином.¹⁶¹ Захваљујући томе, створен је утисак да се прогонитељи истовремено виде у два огледала – воденом и небеском, доњем и горњем – имплицирајући да је и та разлика у ствари само привидна: као што је одражавањем лика путника у прозорском окну сугерисано да разлика између унутрашњег и спољашњег не постоји, тако је огледањем прогонитеља на извору указано да су дубина и висина привиди, сведени на површину „живог огледала“, које је, неизбежно, пљоснато.

Између ове две сцене огледања успостављен је вишеструки паралелизам. И путник и прогонитељи угледаће своја лица *случајно*, покушавајући да учине нешто друго – први да гледа ноћну тмину а други да утоле жеђ – што значи да им откриће сопствених одраза није било циљ. Доживљаји којима ће ти нежељени сусрети бити испраћени у суштини су *исти*: док је болесниково лице у окну прозора било „толико измучено да му је изгледало готово туђе“, прогонитељи су видели „измучена, посве туђа и, од силних узбуђења и пробуђених страсти, унакажена лица“ (UPZ: 15, 68–69).

Треба приметити да су оба ова одраза описана паром истих атрибута, „измучено“ и „туђе“. Иако такав изглед може да буде реалистички мотивисан – у случају путника, болешћу и траумом због сазнања о скорој смрти, а у случају прогонитеља целодневним телесним и психичким напорима – смисао предочене подударности није у утврђивању чињеница објективне стварности, већ у укидању границе између твари и духа: оно што и путник и прогонитељи виде у својим „огледалима“ јесу самообјективације путем којих они, невољно, сагледавају и вреднују себе, то су моменти њиховог *унутрашњег* самопосматрања (Ломпар 2015). Стога предочена подударност атрибута у опису њихових огледалских одраза указује да постоји сличност између егзистенцијалних ситуација, оне у којој је путник био на почетку романа и оне у којој су се прогонитељи нашли на његовом крају. Оно што те две ситуације

¹⁶¹ „Вода је најпознатији симбол за несвесно [...] код воде може да [се] доживи дејство живог духа као чудо исцељења у бањи Витезди. Изгледа да силазак у дубину увек претходи успону“ (Jung 2006: 82–83).

спаја јесте моменат самооутуђења:¹⁶² путник се са собом као са странцем суочио када је сазнао да болује од неизлечиве болести, а прогонитељи након целодневних покушаја да стигну и улове човека; то искуство је у оба случаја оно што јунаке постиђује и додатно их егзистенцијално потреса. Путник и прогонитељи у тим ситуацијама реагују потпуно другачије – први ће се свом одразу осмехнути „нељубазно и јетко“, док ће други, „сви одједном, као по неком унутрашњем дослуху“ шакама усталасати воду и тако замутирати „тај ружни призор“ (UPZ: 15, 69) – али и један и други то чине супротно Нарцису: путников одговор је израз презира према ономе што види, док поступак прогонитеља сугерише њихову жељу да побегну и од себе и од спознаје.

Међу учесницима у хајци, осим тога, постоје и тајанствене и чудне везе, тематизоване у оба приповедна тока; приповедач–прогонитељ их је назвао нечистим силама (UPZ: 62). Оне се манифестују у начину кретања хајке – како је намера прогонитеља да прогоњенога стигну, то су брзина, смер и ритам њиховог трка, у дужем временском периоду, међусобно условљени и усклађени, као у балету – али и покретима у њиховим душама: обе стране су у истом моменту обузете радозналешћу, а касније и жудњом. Треба, ипак, приметити да су ова осећања супротно усмерена: док прогоњени жели да сазна које разлоге прогонитељи имају за хајку – „ако му сами не објасне шта их је спопало, лепо ће их питати с којим правом се утрпавају у његов живот, односно његову смрт“ (UPZ: 29) – прогонитеље занимају бегунчеви разлози за бекство – „када га стигнемо, сазнаћемо шта му је“ (UPZ: 29); жудња прогоњеног човека, у поодмаклој фази хајке, инспирисана је љубављу према скривеној лепоти света – „жудео је за стишаним ноћима испод ниског неба које, попут сребрнастог звона, светли у недрима пучине“ (UPZ: 50) – док је жудња прогонитеља подстакнута мржњом и осветољубивошћу – „жудели смо да га што пре стигнемо и за све већ истрпљене муке и невоље које су нас још пратиле – што суровије казнимо“ (UPZ: 51).

Таква настројења протагониста, као и разлика у њиховој оријентацији у времену, о којој је у претходном делу овог рада било речи, сугеришу да између прогонитеља и прогоњенога, иако су у хајци супротстављени, постоји у ствари дубок склад; тај склад је у току романа наизменично сугерисан – појавом, на пример, жена у црнини, чије нарицање објављује да међу учесницима у хајци, у односу на смрт, нема суштинске разлике – и оспораван – у ситуацијама у којима се субјективни доживљај стварности јунака сукобљава са својом објективном манифестацијом у оку другог.

УСТА ПУНА ЗЕМЉЕ: ЈУНАК У ЈУНАКУ (II)

Напоменули смо већ да је начином именовања јунака у *Устима пуним земље* сугерисана строга подела њихових улога: прогонитељи су вршиоци радње, субјекти и у хајци и у наратици, док је прогоњени, о којем се приповеда у трећем лицу, објект у оба погледа. У интерпретацијама романа, међутим, долази до значајне инверзије: читалац настоји да се у свету уметничког дела оријентише искључиво посредством искуства прогоњенога, као да је он субјект, повлашћени јунак романа. Искуство оних који хајку воде, са друге стране, упркос провокативној употреби приповедног првог лица, у читаочевом доживљају целине има секундарни значај: прогонитељи су ту само да би драма *позитивног* јунака дошла до изражаја, што значи да су они *негативни* и њему подређени.

¹⁶² Мило Ломпар је хајку у *Устима пуним земље* тумачио као двоструко кретање ка странцу: у случају прогоњене свести, то је „унутрашња потрага за странцем у себи“, док је у случају прогонитељске свести „потрага за странцем у планини“; сходно томе, у приповедној конструкцији овог романа постоји спољашњи странац, „који има одређујући значај за прогонитељску свест“, и унутрашњи странац, „који обележава подручје страности кроз које се пробија свест прогоњеног“ (Ломпар 2015: xxxi, xxxiv).

Из тога би произлазило да *Уста пуна земље* имају интерпретативно средиште, и да се оно налази у прогоњеноме.

Прогоњени човек од почетка романа покушава да успостави везу са даљином; пре сванућа, такву везу је остваривао са „великом тмином августовске ноћи“, а после њега, са „прозрачном висином августовског поднева“ (UPZ: 15, 31), односно са небом; увек се, међутим, радило о односу између њега и бескраја, који је у субјективном доживљају настањен – њим самим.¹⁶³ Због тога је прогоњени, гледајући у висину, загледан, у ствари, у самога себе, док пређени пут до смрти види као пут „кроз тамни вилајет у самом себи“ (UPZ: 65, 70).

Тиме је приповедно сугерисано да пуст и ненастањен предео, тамна шума и зубати врхови планине нису, у ствари, делови неког спољашњег простора, већ да представљају пределе у души прогоњенога. Његов силазак с воза могао би у том случају да се тумачи као напуштање конвенционалног колективног усуда, измицање од друштвено условљених чинова и од људи (Ломпар 2015: xxxii) и ступање у сопствени унутрашњи свет, с оне стране огледала, у којем су размере свакодневице суспендоване, док бројна рефлексивања и успостављене симетрије, као у *Алиси у земљи чуда*, воде у средиште подсвести, настањеној прогонитељима као различитим, потиснутим варијантама његове личности.

У том случају, прогонитељи објективно не постоје: прогоњеноме се, у једном тренутку, чини да гласови прогонитеља њему припадају, а на крају помишља и „да су ти људи само његови зли дуси, које је он, у очајању што не може побећи од самог себе, дозвоао у јаву“ (UPZ: 67).

Једна од интрига Шћепановићевог приповедања, међутим, састоји се управо у томе што наративни ток који потиче од прогонитеља, који је на први поглед и *плићи* и *лакши*, у роману композиционо доминира: приповедач–прогонитељ у *Устима пуним земље* има и праву и последњу реч; како се приповедач у трећем лицу бави садржајима прогоњене свести, која је све удаљенија од стварности, он је и једини гарант истинитости исприповеданог. Попут опажача Е у Бекетовом *Филму*, приповедач–прогонитељ је егзистенцијално обухватнија фигура од прогоњенога, због чега разуме његова осећања и пре приповедне свести која их посредује, а наставља да приповеда и након његове смрти; треба, са друге стране, приметити да се приповедач у трећем лицу није оглашавао док су излетници, на почетку романа, спавали. Из тога би произлазило да приповедач–прогонитељ такође има приступ прогоњеној свести или да би она чак могла да буде и његова: у једном тренутку, он помишља да су читавог дана гонили „неку сенку или сан или слутњу“ (UPZ: 74), односно да је прогоњени тај који у овом роману није стваран; као отеловљење најдубље потиснутих страхова прогонитеља, прогоњени и њему придружена приповедна инстанца представљали би у том случају егзистенцијалне варијанте приповедача–прогонитеља.

Иако су сумње у објективност постојања другог, у оба случаја, негиране – када прогоњени с „врха литице“ буде погледао на своје прогонитеље, они ће му изгледати „тако јадни и изгубљени да више није могао ни да сумња у њихово постојање“, док је прогонитеље у објективно присуство прогоњенога уверио његов страшни лелек (UPZ: 68, 74) – остаје чињеница да ни у овом погледу у Шћепановићевом роману није било повлашћених.

То значи да у *Устима пуним земље* постоји више могућих интерпретативних средишта. Да ли је таквом роману уопште могуће приступити интегралистички?

¹⁶³ Надовезујући се на Фројдову концепцију првобитног осећаја ега као океанског осећаја, Херберт Маркузе закључује да нарцизам, који се обично схвата као егоистичко повлачење од стварности, овим повезивањем са свемиром, „с ону страну свог незрелог аутоеротизма“, означава у ствари темељну повезаност са стварношћу која може довести до обухватног егзистенцијалног поретка (Marcuse 1985: 151).

Сартр је, у есеју „Шта је књижевност?“ (*Qu'est-ce que ce la littérature?*, 1947), изложио мишљење да литература која има амбицију да сведочи о модерном добу треба да, на пољу приповедне технике, одбаци њутновску механику и замени је општом релативношћу; наратив би, у том случају, требало да буде испуњен полулуцидним и полумрачним свестима „од којих ниједна не би имала неку привилеговану тачку гледишта на догађај ни на себе саму“; њихов међусобни однос требало би да буде уређен по принципу односа различитих парцијалних система са тоталним системом који их обухвата „кад су и они и овај други у покрету и када је њихово кретање узајамно условљено“; сваки од књижевних јунака који су на таквој замисли конструисани требало би да буде замка у коју би читалац био хватан, непрекидно „бацан из једне свести у другу“ (Sartre 1984: 144–145).

Уста пуна земље, роман конструисан укрштањем два наративна тока, без свеобухватног, привилегованог погледа на актере и на догађаје, испуњен приповедним свестима загонетне логике и граница, представља остварење ове Сартрове филозофско-литерарне замисли; спојеви јунака и одговарајућих наративних инстанци могли би, у овом контексту, да буду тумачени као различити парцијални системи – носилац првог био би приповедач–прогонитељ а другог прогоњени – чије се кретање, узајамно условљено, одвија унутар тоталног система (хајке) који, осим њих, садржи и њихове међусобне, непремостиве удаљености и размаке, чији су графички израз белине између приповедних фрагмената.

Смерница за разумевање ове визије, која се непрестано мења, удваја и преображава, налази се, по нашем мишљењу, у начину на који Шћепановић користи симболе. На неке од њих смо у овом раду већ указали: шума је, на ободу пустог и ненастањеног предела, и пуна живота и пуна смрти, планина је и пријатељска и претећа, вода је и течна и стајаћа; додаћемо им и птице, чији је лет, који иначе асоцира слободу и небеску висину, у свести прогоњеног човека упоређен са кретањем завитланих нагорелих каменица (UPZ: 22), што их посредно везује за ватру и за дубине пакла.

Исту, унутрашњу поларизацију, уочавамо и у изложеним примерима односа између протагониста *Уста пуних земље*: то је однос међусобног искључивања али и допуњавања, сукоба али и комплементарности, који је на композиционом плану решен помоћу принципа наизменичности. Као светло и тама, јан и јинг, макрокосмос и микрокосмос, прогањање и прогоњеност су егзистенцијални принципи који су један другим условљени и одређени; као што светлост, према Делезовим речима, „не би била ништа, или барем ништа видљиво, без таме која јој се супротставља и која је чини видљивом“ (1998: 62), тако се и прогонитељи и прогоњени узајамно одређују, чинећи једни друге видљивима.

То значи да идеја узајамности и цикличног алтернирања у *Устима пуним земље*, као начело које повезује јунаке, надјачава идеју сукоба и супротстављености.

Објашњавајући поетику симултанитета на примерима надреалистичког и кубистичког сликарства, Арнолд Хаузер је облике упоредног постављања и истовремености тумачио манијом уметности за целокупношћу: „Изгледа да све може да се доведе у везу са свачим другим, изгледа да све у себи укључује закон целине“ (Hauzer 2015: 761). Аналогно Шћепановићево поступање у приповедној уметности било би последица намере да се свет прикаже као расцепкан али и да се, у жељи за целовитим сагледавањем, у њега истовремено упишу и јединство и повезаност, у чему свакако има носталгије за праисконским стањем целовитости. Употреба апстракције притом, као израза ауторове жеље да из појавности екстрахује суштине, могла би да се тумачи и као показатељ литерарне амбиције да се свет уреди али да се истовремено и прикаже у свој својој хаотичности и бруталности.

Не сматрамо, стога, да би овај роман требало читати као тематизацију борбе добра и зла, при чему би прогоњеном појединцу припадала улога позитивног јунака а прогонитељској маси улога антијунака: њихов сусрет представља почетак процеса

субјективације, у којем су они једни другима неопходни; као што О-а у Бекетовом *Филму* посредује Е, тако Шћепановићевог прогоњеног човека у процесу самоодређења посредују они који га гоне, а важи и обратно – прогоњени је приповедача–прогонитеља опцинио и повео на пут самоспознаје.

Уколико бисмо пак све назначене процесе разумели као унутрашње, односно као потрагу човека „за собом у унутрашњим пределима душе“ (Ломпар 2015: xxxiv), онда хајка има само једног протагонисту, и то оног чија је природа номадска¹⁶⁴: он се непрестано мења и подваја, „испада из себе“ и постаје сопствени објект, крећући се – путујући, трчећи, спотичући се и пузећи – између различитих облика идентитета. Његови ставови према темама које га на суштински начин одређују – према смрти и према људима – нестални су; сваки од тих ставова важи једино у тренутку свог дешавања, *сада* и *овде*, због чега постојање неке логичке везе међу њима, неког психолошки или духовно мотивисаног развоја, није обавезно. Стога је свака промена у прогоњеноме/прогонитељима, током романа, била у ствари непредвидива, неочекивана, и то не само за читаоце већ и за јунака/јунаке у којима је до тих промена долазило; цена за њихово накнадно логичко повезивање у неку фабулу у којој би сви моменти били узрочно-последично повезани најчешће је искривљавање или изостављање појединих чињеница романеског текста. Удаљеност која се између ликова испречила и која се до краја романа показује непремостивом, у том случају, сугерисала би да су сви покушаји субјекта да се сједини са собом осуђени на неуспех: он ће наставити да се подваја и разилази са самим собом, докле постоји.

Стога у свету *Уста пуних земље*, по нашем мишљењу, и нема сврхе размишљати у категоријама лика и наличја, модела и репродукције: прогоњени и прогонитељи су бића симулакрума, протејске природе, заснована на принципу разлике и међусобних супротстављања; иза сваке маске коју скину, могућа је нека друга маска, варљива и привремена као што су то биле и све претходне.

Остављајући своје јунаке без индивидуалности, Шћепановић их је хотимично учинио и заменљивима: на крају романа, прогонитељи су растављени „тајанственим, нагим човеком“, а Јаков у приповедача, свог нераздвојног сапутника, гледа кроз сузе и као да га више не познаје. То је поглед у којем дотадашњи приповедач–прогонитељ постаје странац; док он и Јаков, крај тела прогоњенога, тону „у све мучније ћутање“ (UPZ: 77), у улогу *тајанственог другог* полако ступа он сам. Стога на крају романа, упркос смрти прогоњеног човека, енергија хајке није исцрпена а принцип поларитета, предуслов и мотор процеса субјективације, и даље је активан: као што је смена дана и ноћи непрекидна, иако не подразумева понављање *истог* дана и *исте* ноћи, тако је и хајка бесконачан, цикличан процес, у којем се различити актери смењују у улогама прогоњеног и прогонитеља; протагонисти хајке стога пролазе, заменљиви су, док су улоге оно што остаје исто и што се *вечно враћа*; према Делезу, симулакруми и јесу неодвојиви од вечног враћања (2000: 199).

Из ове перспективе читана, *Уста пуна земље* постају нарација о непрестаним преиначавањима у животу природе и човека. Ограничавајући радњу на нешто мање од двадесет четири сата и успостављајући очигледни паралелизам између кретања сунца и јунака, ка заласку односно ка смрти, Шћепановић је и људско постојање ставио у контекст космичке цикличности: ноћ се претвара у дан, дан се претвара у ноћ, у августовској врелини, врхунац лета сусреће се са најавом јесени, а гашење живота једног човека, премда догађај који није реверзибилан, само је моменат у кружењу материје и протицању енергије, који су незауостављиви.

¹⁶⁴ Појам номадског субјекта потекао је из Барклијевог субјективистичког идеализма али упориште има и у постмодерној тежњи да се о субјективитету размишља као о ономе што се конституише *различно*, мимо унапред утврђених категорија рода, расе, узраста, класне и етничке припадности (Arsić 1999).

У првом романескном фрагменту који потиче од приповедача у трећем лицу, односно од пратиоца прогоњене свести, речено је да се протагониста налази у „загушљивом купеу путничког воза број 96“ (UPZ: 15). Прецизност овог податка наговештај је потребе за поретком унутар прогоњене свести; и у наставку романа, она ће покушавати да се ослони на бројеве, као на нешто што је стварно и поуздано, *избројиво*, насупрот конфузији и флуидности света који га окружује и прожима. Пажњу нам стога привлачи провокативна фигурална логика споменутог броја путничког воза: он настаје упаривањем двају цифара, 9 и 6, које имају исти облик али су различито оријентисане – што је за деветку горе, за шестницу је доле, и обратно. Сам овај облик могао би, дакле, да се тумачи као ефекат огледања, без утврђеног редоследа одражавања, због чега обе цифре могу да имају вредност и лика и одраза, уз значајно обртање слике; његова целина пак, осим равноправних праузора, обухвата и несводив размак који се налази између њих; ако би се овај број поставио и наглавце, поново би показивао исту вредност.

У контексту романа у којем антагонизам јунака не доводи у питање њихову комплементарност, број 96 функционише у ствари као амблем: значење на које он упућује *види се* пре и независно од текста који се чита и који то значење накнадно потврђује; он сажима и на језик бројева преводи садржину *Уста пуних земље*, међусобне односе и његових јунака и наративних инстанци, стављајући их на тај начин „у понор“.

За разлику од ликова на цртежу пешчаника, који улогу кључног симбола имају у Кишовом роману, неодвојиви ликови који се у *Устима пуним земље* у броју 96 сливају у целину окренути су један другоме леђима; у ликовној уметности, тако је представљен Јанус,¹⁶⁵ латински бог кретања и промене, оличење јединства антагонистичких и комплементарних принципа: он је један али има два супротно оријентисана лица, „јер све што почиње претпоставља два места, два стања, оно које се напушта и оно у које се улази“ (Elijade 2003: 103); управо је такав однос прогонитеља и прогоњеног човека у *Устима пуним земље*.

Употребом бројева као амблематског писма, Шћепановићева проза најављује нумеролошке аспекте поезике Милорада Павића.¹⁶⁶

УСТА ПУНА ЗЕМЉЕ: „УДВОЈЕНИ СПОЗНАЈУ СМРТ“¹⁶⁷

Пред мртвим телом прогоњеног човека, приповедач–прогонитељ истовремено је задивљен и очајан: „Боже, какав је то призор био! У први мах смо помислили да тај огромни човек широких рамена и леп у својој непомићности као да је исклесан од камена – само спава“ (UPZ: 75). Овај доживљај најпотпунији је израз тријумфа прогоњенога; он нас враћа на епизоду из прве половине романа, у којој се он, надомак шуме, опредељује за смрт:

¹⁶⁵ „Несвесно има Јанусово лице: с једне стране његови садржаји упућују на један предсвесни, преисторијски инстинктивни свет, с друге стране, оно потенцијално антиципира будућност управо у темељу инстинктивног стављања у приправност фактора који одлучују о судбини“ (Jung 2006: 114–115).

¹⁶⁶ Догађаји се у *Хазарском речнику* (Београд: Просвета, 1984) понављају у паралелним токовима, са групама ликова исте судбине у различитим епохама; ови ликови су стога двојници, налик глумцима који се смењују у истим улогама. За сугерисање природе тог односа, Павић се послужио истим цифрама као и Шћепановић у *Устима пуним земље*: Даубманусов речник објављен је 1691; фигурална логика овог броја, и чињеница да би се на исти начин могао читати и наопачке, сугеришу комплементарност јунака у роману, Аврама Бранковића и Самуела Коена, као и хармоничну коезистенцију мушког и женског принципа у свемиру (Павић 1984).

¹⁶⁷ „Усамљеном је смрт недокучљива [*sic!*], удвојени спознају смрт“ (Broh 1958: 283).

Он читавим својим бићем схвати: ако се већ помирио с мишљу да му нема спаса, не сме му бити свеједно како ће умрети; не сме дозволити да под ногама оних острвљених људи, у болу и у сузама, понижен као пас – буде лишен чак и једине утехе да је сам одабрао место, час и начин свога краја; не сме никоме пружити могућност да упрља последњи тренутак његовог живота; мора сачувати достојанство своје смрти; мора бити потпуно сам да би се смирен, спокојан, чиста ума и чиста срца, опростио са васколиким светом (UPZ: 35).

Из претходно цитираних речи приповедача–прогонитеља происходило би да је прогоњени овај свој ничеански наум испунио: умро је достојанствено, а не као пас.¹⁶⁸

Шта то, међутим, значи: да је живот прогоњенога оваквом смрћу задобио неку вредност или да вредност представља сама његова смрт?

Из перспективе приповедача–прогонитеља, смрт прогоњенога није ништа друго до победа над онима који су га гонили: умро је, заувек им остајући тајанствен и непознат; сва питања о свом идентитету и разлозима које је имао за бежање од њих оставио је отворенима, одбранивши на тај начин своје достојанство (UPZ: 76). Оваква процена приповедача–прогонитеља посредно је у исту семантичку раван довела упознавање странца са његовим савладавањем и повређивањем; да су успели да га стигну и сазнају како се звао, чиме се бавио, одакле је дошао и куда се запутио, прогоњени не би успео да сачува одстојање, које га сада чини надмоћним: „Више му ништа нисмо могли. Он је тек сада за нас био неповредив и недоступан“, констатује приповедач. Израз те надмоћи су лепота његовог мртвог тела и нарочито осмех, у којем преовлађује „израз неког чудног и можда само нама упућеног – сажалења“ (UPZ: 77).

Овакво разумевање приповедача–прогонитеља чини семантичку целину са једним од предсмртних доживљаја прогоњенога: пошто се попео на стену за коју је мислио да је врх Прекорнице, прогонитељи који су му дотада изгледали снажни и брзи, постају у његовим очима сићушни и смешни, немоћни и успаничени; висина са које их он посматра недоступна је „чак и њиховим погледима“, те прогоњени почиње

и да их сажалева, што је, несумњиво, био само прави израз његове надмоћности у том часу, надмоћности према свему ономе од чега се некад плашио и према свакоме од кога је икад бежао! (UPZ: 70).

Треба имати на уму да је у овом тренутку доживљај хајке у прогоњеној свести интегралан: кроз поистовећивање Прекорнице са стеном на којој умире а текуће потере са давном потрагом рођака за њим у завичају, прогоњени читав свој живот одређује као једну непрекидну хајку; срећа коју на крају доживљава и због које се, према приповедачу–прогонитељу, и осмехује, потиче од сазнања да хајка (живот) пролази а да он није био уловљен (придружен колективу); уместо свих који су га током живота јурили, сустиже га сама смрт (UPZ: 76). Ова морбидна примедба приповедача–прогонитеља имплицира да је смисао живота прогоњенога био у дистанцирању од људи, у његовој *издвојености*, што из страха од њих а што из мазохистичке потребе да, на путу ка пропасти, ускрати себи сваку утеху, која је једино од људи могла да потекне; тај смисао је испуњен, због чега је смрт за њега *лака*:

На његовом издуженом, од жуте и масне земље упрљаном, али прелепом лицу – нисмо могли открити никакав грч, ни најмањи трачак бола, ништа, осим тог надмоћног осмеха (UPZ: 76).

¹⁶⁸ Потреба за достојанственом смрћу је, према Ничеу, израз љубави према животу: „Желети дригачију смрт, слободну, свесну, без случаја, без неочекиваности [...] Није у нашој моћи да спречимо своје рођење: али ову грешку – јер оно је понекад грешка – можемо исправити. Ако човек уништава себе, онда он чини дело најдостојније поштовања: тиме готово заслужује да живи“ (Ниче 1999: 101).

На значајну интертекстуалну везу између Шћепановићевог представе недостојанствене смрти као псеће са завршном реченицом Кафкиног *Процеса* указао је Мило Ломпар (2015: xl–xli).

Болесни човек је на пут без повратка кренуо гоњен призором свог тела „које се, у мукама и смраду, лагано распада“; на крају тог пута, он лежи мртав на стени, а приповедач–прогонитељ предвиђа да ће му птице искљувати очи а звери разнети кости по планини (UPZ: 24, 76–77). Разлика између ова два призора распадања јесте суштинска: први од њих је натуралистички и једнозначан, подразумева пасиван однос према природној смрти, цркавање; други је симболичан и пун патоса, подразумева достојанствено умирање, које је задобијено подвигом. У тој разлици смештен је семантички распон *Уста пуних земље*.

Опис мртвог тела прогоњенога потиче од приповедача–прогонитеља; налази се у последњем фрагменту романа и Шћепановићеву уметничку визију, која испод „једне површинске, реалистичке мотивацијске равни скрива извесно друго и другачије, дубље смисаоно језгро“ (Милошевић 1996: 182), садржи у малом.

Тело прогоњеног човека представљено је по узору на античке идеале мушке лепоте: огромно је и голо, широких рамена и испружено, коса му је дугачка, очи широм отворене – све су то особине које указују на његову снагу, здравље и младост. Овај узор је конкретизован а у извесној мери и коригован детаљем косматих груди који, заједно са примедбом о великом уду прогоњенога, треба да нагласи његову мужевност.

Да се ипак не ради о живом телу суптилно поручују детаљи о непомичности и боји лежеће фигуре: лице је премазано жутом земљом а стомак, стегна и уд цветним поленом, који му боју коже мења и позлађује. Поређењем његових размера и лепоте са статуом – „као да је исклесан од камена“, каже приповедач–прогонитељ (UPZ: 75) – тело прогоњеног човека доведено је у раван предмета, али не као леш, већ као уметничко дело које је, на стени, изложено задивљеним погледима.¹⁶⁹

Нагост мртвог тела је, из перспективе прогонитеља, последица намере прогоњеног човека да остане анониман:

Како је нестало његово црно одело? Где је сакрио кошуљу, гаће, ципеле и документа? И због чега је то учинио, ако не зато да уништи сваки траг и спомен о себи (UPZ: 76).

У том контексту, постепено разодевање прогоњенога представља у ствари његово ослобађање од последњег, конфекцијског слоја идентитета али и самопоражавајуће ништеће било каквог трага о сопственом постојању.¹⁷⁰ Нагост мртвог човека сугерише и да са смрћу пропада сав земаљски живот а да све оно што је током тог живота стечено постаје безначајно па и сувишно; у „онај свет“ иде се празних руку.

¹⁶⁹ Појам лепе смрти, у којем су Ерос и Танатос преплетени, негован је у књижевности и у ликовној уметности од античких времена. Средишњи лик, у таквим случајевима, није пасивна жртва, већ оличење младости и андрогине лепоте, попут Нарциса, Ганимеда, Ендимиона, Адониса, а од хришћанских хероја, Светог Себастијана.

Рилке је у песми „Свети Себастијан“ римске војнике који одапињу стреле у мученика назвао разбијачима „једне лијепе ствари“ (1979: 115), док је Томас Ман, у *Смрти у Венецији*, Светог Себастијана представио као оличење Ашенбаховог схватања уметности: „Лик светог Себастијана најлепши је симбол, ако не уметности уопште, а оно бар оне уметности о којој сада говоримо. Ко је погледао у овај испричани свет, видео је: елегантно владање собом, које до последњег часка скрива пред очима света унутарњу подривеност, биолошко опадање; жуту ружноћу, чулно ускраћену, која је способна да своју димљиву жар распали до чистог пламена, чак да се узвине до владарства у царству лепоте; бледу немоћ, која из жарних дубина духа сише снагу довољну да њоме цео један обестан народ баца пред ноге крста, пред *своје* ноге“ (Ман 1952: 76–77).

Иста тема обележила је живот и дело Јукија Мишима, добијајући поново на актуелности у другој половини 20. века; сепуку, који је уметник починио у новембру 1970. године, био је завршни моменат и поента тог контроверзног идеала.

¹⁷⁰ Настројење Шћепановићевог прогоњеног јунака је, стога, супротно Е. С.-овом, који, вођен Хорацијевим стихом „нећу сав умрети“ (*non omnis moriar*), о себи оставља писане трагове и нада се да ће их његов син објавити свету (Р: 336).

Лепота тог тела, са друге стране, и нарочито његов наглашено велики уд сугеришу да посреди ипак није само духовни, већ и својеврстан карнални доживљај: смрт је прогоњеноме донела жељено спајање са бескрајем, он њоме бива *опијен*, те умире када су му сви животни нагони на врхунцу. Ослобођена полност, у овом искључиво мушком свету, није окренута ка другом, није генитална ни репродуктивна, већ је суштински асоцијална, *нарцисоидна*, сугерише његово затварање у самога себе: она је израз осећаја изабраности прогоњенога, његовог нагона ка савршенству, али и тежње ка све обухватнијим јединствима са свемиром, као својеврсном пантеистичком обоготворењу. Из тога произлази да је опијеност прогоњеног човека аполонског типа: она потврђује логику његове доминације и „држи, пре свега, око у стању узбуђења тако да оно добија моћ визије“ (Ниче 1999: 78); последица јој је била и она „урамљена слика у којој је с непојмљивим складом пулсирао кошмарни приказ свега постојећег“ (UPZ: 73), са којом се прогоњени и растао од живота. На тој слици су сви предели, места, боје, мириси и људи били рефлекси његовог новооткривеног савршенства – идеализовање је последица опијености, осећаја повећања снаге и обиља (Ниче 1999: 77) – облици уживања у самој себи као савршенству; зато су се и руке прогоњенога у смрти нашле у необичном положају – извијене и склопљене изнад главе.

Смисао његове голотиње би у том случају био у ослобађању од свих страхова – нарочито страха од повреде и незаштићености – као и од стида: она сугерише повратак прогоњенога у рајско стање, у којем је први човек био пре него што је окусио плода са дрвета познања добра и зла и пре него што је знао шта је смрт: „А бјеху обоје голи, Адам и жена му, и не бјеше их срамота“ (1 Мојс. 2, 25); стога је стид у претходном току романа био „превасходни знак присуства живота“ (Ломпар 2015: xliv), као постојања у греху и у стању *палости*.

У другој групи особина лежеће фигуре налазе се оне које су блиске хришћанској мартиролошкој традицији: плаветнило широм отворених очију прогоњенога сугерише његову борбу против везаности за земљу и покушај премештања самога себе у висину, односно његову консупстанцијалност са божанским; исечени табани и уста из којих му „попут пијавице, отиче један свежи и тамни млаз крви“ (UPZ: 75) подсећају на жртву и трпљење које је поднео; подигнуте руке, које су у другом спомињању упоређене са пребијеним моткама, сугеришу да су патња и екстаза у његовом скончању биле уједињене.

Ова семантичка раван такође има ослонац у предсмртним визијама прогоњенога: топла и неизмерна захвалност коју он, који се одриче света, осећа према својим прогонитељима, аналогна је љубави коју хришћански светитељи осећају према својим мучитељима и целатима; прогонитељи су, на његовом путу „кроз сва могућна искушења, кроз онај тешки сан, кроз ону тајанствену шуму, кроз тамни вилајет у самом себи“ (UPZ: 70), били у ствари његови једини помоћници и сарадници.

Између жеље прогоњенога да пролије крв и страсти хришћанских мученика, међутим, постоји суштинска разлика: страдање хришћанина осмишљено је личном жртвом, покајањем и љубављу према Богу; страдање прогоњенога је оргијастичко: оно подразумева да је уживање у уништењу саставни део радости постојања, при чему ерос не ради за вечни живот, него за смрт.

Прогоњени је, током хајке, мењао однос према сопственој смрти; у дивљину је пошао како би се са смрћу суочио али се на пола пута, лежећи испод златолисне букве, предомислио: пожелео је да се врати у свет, да сваки од малобројних преосталих тренутака проживи пуним плућима. У наставку трке, мотивисан је све јачом жељом за животом – и велебиље је јео верујући да се може показати лековитим – да би на њеном крају поверовао да је тешка дијагноза у његов болнички картон уписана грешком и да је самим тим умирање туђа а не његова судбина.

Доживљај умирања као уздицања и пута у једини прави живот не значи да се на хоризонту прогоњенога налази трансценденција: оно чему он тежи у ствари је повратак у спокојство анорганског света, слобода од сваке жеље и потребе, односно узвишена резигнација, интегрални мир, нирвана; то деловање нагона смрти у њему, које се неумољиво спроводи, на моменте чини и мање страшним и мање опасним; одлука да ћути пред светом, која је у темељима јансенистичког морала,¹⁷¹ свему даје и печат псеудорелигиозног подвига. Смрт је на тај начин у *Устима пуним земље* уведена у саму суштину живота: егзистенција се поима у облику који је од живота окренут, а нестајање као постајање мртвим, како су искуство смрти у несвесном описали Делез и Гатари (1990: 270).

Оно што овом идеалу прогоњенога прети јесте свест да живот који му је био дат није искористио, односно да супстанца од које је саздан није испунила свој задатак; то осећање *неиспуњености* се, једним делом, односи на његове личне апетите које, живећи повучено и аскетски, није задовољио а другим, на обавезу према прецима, оличенима у прадеди Јоксиму, чија се лоза, његовом смрћу, прекида и гаси; прадедин лелек злослутно оглашава „да га коначна смрт тек сада стиже, с последњим потомком коме, ето, више нема спаса!“ (UPZ: 75).

Очигледни су на фигури мртвог човека и знаци трулежности: не само уста „пуна земље и неке смрдљиве травуљине“ (UPZ: 77), већ и коса која се меша са травом и мрави који улазе у његово уво сугеришу да је прогоњени, као и сваки човек, сродан са прахом, у који се његово тело већ враћа. Иако је, једући велебиље, највероватније пресудио самоме себи и тако избегао природну смрт (цркавање), он навалом природе ипак бива савладан: земља коју је у агонији жвакао сада слободно улази у његово тело, бришући, на крају, и ту, последњу границу, између себе и њега, како би га развукла и растворила, на тај начин га *поново* присвајајући; „јер си прах и у прах ћеш се вратити“ (Рим. 8, 20; 1 Кор. 15: 21 и 47).

Лепота за живота прогоњенога није била својство његовог тела; напротив: из перспективе прогонитеља, он је тада био неспретан и јадан, смешан – он није трчао већ се спотицао, рукама није махао него млатарао; овим клоновским особинама спорадично су додаване неурачунљивост и монструозност, а у појачаним изразима одбојности, прогонитељи су га поредили и са инсектом, вампиром и ђаволом. Када буде мртав, међутим, његово лице, и изгребано и упрљано, у очима приповедача, постаје прелепо, без трагова страдања и бола; уместо самртничког грча, оно је обележено надмоћним осмехом (UPZ: 76). Ово виђење лепоте на лицу мртваца сугерише да је у односу приповедача– прогонитеља према прогоњеном човеку дошло до битног преокрета: оно подразумева признање његовог тријумфа и супериорности, његову апотеозу, као и прихватање сопствене кривице, немоћи и пораза. Посредном поистовећивању лепоте, достојанства и надмоћи са једне стране а ругобе, беде и немоћи са друге, доприноси и контрастирање савршених и задивљујућих размера фигуре прогоњенога Јаковљевом увету које је, док се приближава његовим беживотним грудима, описано као мало и заврнуто (UPZ: 75). Сама осетљивост за лепоту смрти прогоњенога, међутим, као визије савршенства које је постигнуто страдањем и подвигом, значи и да је приповедач–прогонитељ његово понашање, које га је током целе хајке збуњивало и раздраживало, коначно разумео и то као позив – да крене његовим стопама, да му се, као идеалу, приближи или уподоби.

Какав, међутим, може бити осмех уста која су пуна земље?

Чињеница је да у љубави према свету о којој прогоњена свест у предсмртној агонији снатри није било повлашћеног места за човека; „огромна збијена људска маса“ у којој прогоњени препознаје своје родитеље и претке, рођаке, пријатеље и случајне познанике, све

¹⁷¹ Један од четири основна става идеологије јансенизма гласи „ћутати пред светом“, а његови имплицитни садржаји су осуда овога света, у којем је потпуно немогуће остварење живота, и безнадежност, јер нема оправдања за било какву историјску наду да је свет могуће променити (Goldmann 1980).

до својих сапутника из воза и хајкача (UPZ: 72), само је детаљ у кошмарном призору свега постојећег. Осим тога, он је у односу на њих у супериорном положају:

Није био ни уплашен ни зачуђен што их види све тако окупљене и загладане у висину, према њему, јер је знао да су сви они дошли само зато да га испрате у онај нови, једини, прави живот чију је тајну најзад открио (UPZ: 73).

Са тим призором, и његова претходна потреба да прогонитељима буде захвалан ишчезава: ситни и уплашени, у групи у којој нема разлике између живих и мртвих, пријатеља и непријатеља, између оних о које се огрешио и оних који су се огрешили о њега, прогонитељи више *нису равни* прогоњеноме. То би значило и да је његово топло осећање према људима последица превредновања „с висине“, убеђења да их је победио а да му хајка више не може ништа. Ако у таквом настројењу има љубави према људима, онда би се она могла поредити једино са љубављу коју Кафкини женски ликови осећају према оптуженима: то је љубав према дефекту, која се не разликује од сажалења (Anders 2015).

У очима прогонитеља, осмех прогоњенога је злобан, израз је његове неумољивости и освете према свима који су желели да га зауставе и савладају; он им и после његове смрти шаље поруке мржње и застрашивања. То истовремено значи да се откриће њега као идеала дешава у пољу демонског, а да је сва описивана лепота његовог тела у ствари нељудска и грозна.

Према сведочењу приповедача у трећем лицу, међутим, у личном доживљају смрти прогоњенога није било осећања тријумфа: у последњим тренуцима, он „с ужасом схвати“ да не пева, већ да, кроз његова уста, прадеда Јоксим лелече, „злослутно оглашавајући да га коначна смрт тек сада стиже“ (UPZ: 75). То није крик експресионистичког човека, који сведочи о постојању хаоса, а ни Броховог умирућег Вергилија, чија отворена уста евоцирају илузорну отвореност духовног света; није ни вапај Бекетовог О-а, који је израз страха и запрепашћења. Определујући се за „лелек“, сининим архаичнијег призвука, у којем су изрази патње и жалости здружени, Шћепановић сугерише да глас његовог јунака потиче из праосновних делова бића, у којем он није различит од својих предака.

Застрашујућа спознаја да је оно за шта је мислио да је његова песма у ствари прадедин лелек не значи само да је наратив прогоњенога о очишћењу и избављењу био утемељен на самообмани, већ и да је он сам своју везу крви, на коју се када је било најтеже ослонио, изневерио. Лелек прадеде Јоксима открива му и поручује да његова смрт, парадоксално, није лична, већ да са њим, још једном, умиру и сви његови преци, чија се лоза сада гаси; осећај пропасти и претварања у ништа, који смрт доноси, на тај начин није само огољен већ и умногостручен: то је крај читавог једног света.

Прогоњени покушава да се том утиску отргне: „'Али ја сам спасен', помисли он, 'ја сам заиста побегао!'; чим је успео да се помакне, међутим, „чудесна слика васколиког света коју је дотле гледао – нагло се просу као да је била од прашине“ (UPZ: 75). Саму смрт, због тога, прогоњени дочекује као да јој се није надао; мислећи све дотад да се узвисио, он доживљава умирање као преокрет у радњи и као сопствени пад: „Све оно што се налазило доле, бешумно суну у висину, а све оно одозго му се одједном сручи у широм отворене и запрепашћене очи“ (UPZ: 75).¹⁷²

Субјективни доживљај и спољашња манифестација смрти прогоњенога нису, дакле, у сагласности; у последњем тренутку, прогонитељи и прогоњени мењају мишљења, заузимајући становиште на којем је до тада био онај *други*: док се опажање прогоњенога

¹⁷² Приповедач Борхесовог „Алефа“ каже да прво слово сваке азбуке, по *Кабали*, означава Ен Соф, божанство у облику човека који истовремено показује на небо и на Земљу, да би означио да је доњи свет огледало и мапа горњег (Vorhes 2004).

приближава начину на који су њега опажали прогонитељи, те своју песму чује као лелек а своје бекство у прави живот разуме као умирање, прогонитељи на његовом мртвом лицу заиста виде оно што је он желео да постигне – лепоту и достојанство.

Парадоксална несагласност ових одређења последица је критеријума према којима су она вршена: док прогонитељи одређују прогоњенога према себи, прогоњени се, у последњем тренутку и невољно, одређује према смрти; због тога су ова завршна разумевања, као и спознаје из различитих приповедних перспектива у претходном току романа, у ствари комплементарна.

У самом суочавању са смрћу, прогоњеноме је немогуће да остане победник: он нема ништа што би смрти могао да понуди нити да јој супротстави, ништа што би пореметило или ублажило страхоту тренутка; у непосредном додиру са њом, он је сам, ужаснут и го.

Исто искуство смрти имао је и господин Голужа.

МЕТАФИЗИЧКЕ ТЕМЕ

ПРЕДЕСТИНАЦИЈА У „ИГРИ“

У Кишовој причи „Игра“ из збирке *Рани јади* (Београд: Нолит, 1969), Андреас Сам се, несвестан да га неко посматра, игра трговине перјем: држећи на рамену цицани јастук, погнут под његовим тобожњим теретом, он иде од једне до друге слике окачене на зиду, као да су могући купци, „и говори нешто у полугласу“ (RJ: 19). Наглашена интимност простора у којем се радња одвија – посреди је спаваћа соба, у којој је Андреас сам – као и сувишност старих играчака, оловних војника и кликера који на патосу леже заборављени, сугеришу да је ова епизода у најтешњој вези са одрастањем јунака. Његова осећања су ускомешана: у једном тренутку, „ово је, он то осећа, сасвим безазлена игра“, а у идућем „има у томе нечег грешног“ (RJ: 19); како би игра, сама по себи, требало да буде без моралне намене (Huizinga 1992: 14), Андреасов немир сугерише да посреди није обична дечија забава, односно да је подручје игре у овом случају на суштински начин измењено; исто наговештава и примедба да његовој сестри Ани „ово никад не би пало на памет“ (RJ: 19): игра трговине перјем издваја Андреаса и чини га *посебним*; питање је, стога, зашто и по којим критеријумима.

Едуард Сам, који све то посматра кроз кључаоницу, свог сина у улози продавца перја не препознаје; уместо њега, он у соби види покојног оца: „То није био дух. То је био главом Макс Ахашверош, трговац гушчијим перјем“ (RJ: 20). Како је положај из којег Едуард посматра Андреасову игру неприродан и напет – пошто му је брва „била скоро у висини ногу“ (RJ: 17), он дуго стоји пресавијен у струку, што значи да слику види изокренуту, док му очи, под стаклом наочара, сузе – то садржај сцене из његове перспективе прераста у визију у којој је Андреасов идентитет *заменен* идентитетом деде Макса.

Сама ова замена припремљена је троструким порицањем дечаковог присуства у спаваћој соби, што је поступак који асоцира на магијске формуле и на ритуална понављања: „Човек провири кроз кључаоницу и помисли *То није он; није Андреас*. Дуго је још стајао тако повијен, мислећи *То није Андреас*“ (RJ: 17); у идућем погледу на исту ситуацију из Едуардове перспективе, Андреаса у игри заиста више нема, чак ни као присуства које треба порећи: „Човек провири кроз кључаоницу. И виде свог покојног оца, Макса Ахашвероша“ (RJ: 20). У том виђењу, међутим, нема више ни собе ни јастука ни слика на зидовима: уместо њих, Едуард, кроз кључаоницу, „као кроз ходник“ кроз који је „струјала оштра промаја“ (RJ: 20), види свог покојног оца, који са џаком на рамену, мешајући речи српског, немачког и шпанског језика, Мона-Лизи покушава да прода перје за које каже да је божанског порекла, са Лединог лабуда; у Едуардову стварност, он долази „однекуд из безвременске даљине“ (RJ: 18), путујући, дакле, кроз време.

Да је до ове замене идентитета заиста дошло потврђује Андреасова мајка Марија; на Едуардово запиткивање „јеси ли видела Макса Ахашвероша“, она нестрпљиво одговара: „Да, Едуарде, да. Видела сам га. Нудио ми је перје од лабуда“ (RJ: 22). Важно је, ипак, приметити да мајка ове речи изговара тек пошто је отворила врата спаваће собе и, нимало нежно, прекинула Андреасову забаву, истргнувши му јастук из руке и бацивши га на кревет (RJ: 22). Стога њена потврда да јој се, кроз сина, обратио покојни свекар не значи да предочено преклапање поредака треба разумети у фантастичком кључу, као дословно нарушавање граница између живих и мртвих, већ фигуративно, на нивоу препознавања образаца понашања који су се код представника различитих генерација исте породице поновили, односно као *причу* о предестинацији и о вечном враћању.

Андреасова игра обнову дединог идентитета није подразумевала: он се, на први поглед, уживљава у улогу типичног, било ког трговца перјем и саму радњу не доводи у везу са прецима. Штавише, у његовом односу према изабраној улози од почетка постоји отклон који се најпре може уочити у поновљеним констатацијама да је све то игра; иако се јављају са различитим семантичким импликацијама – „ово је ипак нека чудна игра“, „он сада игра неку другу игру“, „све [је] то игра и обмана“ и сл. (RJ: 19, 20) – ове констатације превасходно сугеришу да дечак слуги да у свему има нечег непримереног или недозвољеног; њихово понављање у инфантилној свести сугерише Андреасову потребу да умањи озбиљност игре а самим тим и тежину свог могућег преступа.

Едуард овај отклон уопште не примећује: у његовој визији присутан је једино искусни трговац који се пред нерасположеном муштеријом увређено повлачи: „*Adios, señorita*, покајајете се“ (RJ: 21). Ни Андреасу продаја перја не иде од руке – „до сада су га одбиле толике муштерије“ – али га, осим тога, води и закључку да посао трговца није за њега – „овој бих жени дао сву робу за лепе очи, за осмех, и моја би радња пропала“ (RJ: 19, 20). Поклањајући перје уместо да га продаје, Андреас крши правила игре, што је праћено црвењењем и стидом – „јер кад се већ неко игра трговца, треба да гледа да робу што боље прода“ (RJ: 20). Одступање од правила требало би да значи крај игре – „чим се прекрше правила, свијет игре се руши“ (Huizinga 1992: 17); чињеница да до тога у овом случају не долази имплицира да се Андреасова игра, од почетка, одвијала у ствари према неким другачијим правилима, односно да је њена права природа била сакривена.

Уколико је, дакле, Едуардова визија, потврђена Маријиним сведочењем, релевантна, те Андреасова игра трговине перјем заиста подразумева повратак неке пређашње ситуације, карактеристичне за његовог претка, онда је та ситуација у дечаковом доживљају испуњена потпуно другачијим садржајем – то није игра уносне трговине већ заљубљивања и флерта – и не доноси повратак личности коју Едуард Сам види у њеном средишту: у свету игре, у којем је слободан од ограничења и забрана свакодневице, Андреас привремено заиста постаје неко други, али не Макс Ахашверош, већ „један млади трговчић“, спреман да „банкротира због једног осмеха“ (RJ: 20).

Едуард пак своју визију употребљава у тихом рату против Марије, како би је увредио: „Треба да јој покажем како теку понорнице крви. Како Анреас није заправо њен Плави Дечко (како она мисли), него његова крв, унук Макса Лутајућег“ (RJ: 17–18). Овакво Едуардово настројење сугерише да је међу родитељима већ било расправе о Андреасовом идентитету али и да у тој расправи није било битно оно што дечака чини самосвојним, већ очевим или мајчиним. Тема дечаковог идентитета тиме је, са плана сопства, преведена на план његовог припадања одређеном колективу, који је генетски профилисан и интерпретиран на крајње редукован и заоштрени начин: Андреас не може да буде и Плави Дечко и унук Макса Лутајућег, мајчина и очева крв истовремено – иако то, биолошки, неизбежно јесте – већ или једно или друго.

У контексту ове расправе, Едуардова визија задобија вредност доказа да је истина на његовој страни, односно да је Андреас „јеврејске крви“. Потрешена мајка оставља дотадашњи посао у кухињи и са несигурношћу у гласу коју не успева да прикрије, прекида Андреасову забаву; врата спаваће собе, док их она отвара, злослутно „заплакаше“ (RJ: 21). У Едуардовом понашању, ипак, нема победничког ликоваша: „Он се уморно свали на једну столицу и припали цигарету“ (RJ: 21), а руке му, као и Марији, дрхте. Све су то знаци да у игри Андреаса Сама тријумфују једино најмрачнији страхови и слугње оба његова родитеља; о каквим се страховима ради сугерише друштвеноисторијски контекст *Раних јада*.

Да би изокрала објаснила детету зашто је прекинула и, посредно, забранила његову наизглед безазлену игру, Марија га успављује параболом о царевићу полу-Циганину:

добивши сина са лепом Циганком, цар наређује да мајка буде убијена како истина о његовом пореклу не би изашла на видело и осујетила га у наслеђивању престола; упркос томе и упркос условима у којима је одрастао и образовању које је стекао, царевих се, када му остале игре досаде, игра просјака, улоге која се традиционално приписује Циганима, што одаје „тамну нијансу“ у његовој крви (RJ: 23). Приказујући цара како вири у собу а царевића како, са јастуком у рукама, стоји пред сликом и проси – у још једном примеру употребе технике *mise en abyme* у Кишовом опусу – мајка Марија, на другом дијегетском нивоу, *понавља* и изнутра осветљава ситуацију која се претходно одиграла у њеној кући: поистовећујући Едуарда са царем а Андреаса са царевићем, она је „неподобност“ јеврејске крви објаснила „неподобношћу“ циганске, као нечега што је на дечаковим хоризонту већ присутно и разумљиво; као што је циганско порекло запретило царевићу из бајке, тако би јеврејско порекло могло да угрози Андреасов живот.

Покушај установљавања колективног идентитета са ослонцем у Едуарду Саму, приповедно предочен у „Игри“, не одвија се према начелима културне традиције јудаизма, у којој је наслеђивање матрилинеарно, већ у пољу сукоба између јеврејске, као мањинске, и хришћанске, као доминантне културне матрице. Приписујући своме оцу имена Ахашверош и Лутајући, Едуард Максону литерарну биографију повезује са средњовековном легендом о уклетом Јеврејину, осуђеном да живи и лута све до Христовог Другог доласка, оличавајући на тај начин, у трагичком али и у гротескном, антисемитском кључу, историјску судбину „изабраног народа“.

У осталим деловима породичног циклуса, Макс је представљен као имућни предузетник, са пословним партнерима, имањем и услугом, који је лов и трговину перјем оставио за собом, у мутној прошлости. Нарочито се приповедач *Баите*, *пепела* задржава на његовом лику: он сугерише да су подаци о Максону судбини упитни или на граници са легендом; наглашавање материјалног благостања у којем је живео – поседовао је послугу и коњску запрегу, за коју се на једном месту каже да је четворопрег а на другом шестопрег – одвија се у контексту евоцирања „давних, митских времена“ (BP: 53, 121); приповедач је, осим тога, до података о његовој зечјој усни и богаћењу трговином перјем дошао на основу сведочења „једне жене која је била исувише стара у тренутку када је саопштила тај податак“ (BP: 121), чиме је имплицирано не само да то сведочење не мора да буде поуздано већ и да се, у кући, о деди, из неког разлога, није говорило. Приповедачево упућивање на не тако далеку прошлост у којој је живео његов деда као на древну и митску може се објаснити разликом у друштвеном статусу: из перспективе беде и сиромаштва у којој током Другог светског рата живи огранак породице Едуарда Сама, Максона времена изгледају као златна; приповедачу се чине и невероватнима, због чега наводи материјалне доказе да је на имању некада заиста постојала штала за коње.

У „Игри“, међутим, Макс се појављује као улични продавац гушчијег перја, искусан али убог, свикао на незаинтересованост и одбијање пролазника; уобличиће његовог лика ту је у потпуности подређено архетипској предстви Лутајућег Јеврејина. Он стога у *Раним јадима* не оличава заштитничког претка Самових, већ суштину јеврејског колективног идентитета, онако како су тај идентитет видели и одредили *други*, идентификујући га са кривицом и проклетством.

Преклапањем очевог лика са ликом из средњовековне легенде, Едуард покреће процес патрилинеарног поистовећивања – Андреаса са Максом а Макса са Ахасвером – из чега проистиче да је представа коју он кроз кључаоницу посматра само привидно индивидуализована. Приповедач, на пример, примећује да Макс своју робу нуди „окретно, јеврејски“ (RJ: 18) – то значи да ни његова трговачка вештина није предочена као индивидуална особина, већ као *типична* карактеристика етничке групе којој он припада. Иако, дакле, својој визији Едуард изричито приписује Максону идентитет, њен садржај је општијег карактера и захвата родослов Андреаса Сама по мушкој линији, чији је корен у

наративу о Лутајућем Јеврејину; налог натуралистичког детерминизма се, на тај начин, са породичног сродства шири на јеврејски род, с тим да се његово порекло не рачуна од библијских праотаца, већ од средњовековног проклетника, Ахасвера. Женски чланови породице, па и сестра Ана, из овог су наратива експлицитно искључени – то је једна од тематских константи *Породичног циркуса*.

Упркос томе што Андреас, играјући се, није ни помишљао на претке, он је несумњиво поновио обрасце држања и понашања који су, према представама у културној традицији, типично *јеврејски*: са замишљеним цаком на рамену и повијен под његовим теретом, он је оживљена слика Лутајућег Јеврејина. Иако ни о свом деди није знао ништа – за њега је портрет човека са зечјом усном, у којем читалац *Баите, пепела* препознаје Макса, тек „старац (са смешним шеширом и дугачком лулом међу зечјим уснама“ (RJ: 19) – Андреас је поновио и радњу трговине перјем, која је управо за његовог деду била карактеристична.

Како у „Игри“ нема назнака да би предочено удвајање требало разумети на хоризонту религиозних и филозофских концепата сеобе душа и реинкарнације, поставља се питање чиме би оно могло да буде објашњено.

Чекајући прави тренутак да приказ који посматра кроз кључаоницу покаже Марији, Едуард дефинише оно што је у том приказу узнемирујуће: „Треба да јој покажем како теку понорнице крви“ (RJ: 17). Увођењем мотива „понорница крви“, невидљива, метафизичка суштина јеврејског рода је материјализована а крв је одређена као њен носилац; фаталистичко поистовећивање са прецима је, на тај начин, из домена вечног враћања, који је метафизички, пресељено у домен наслеђивања, који је биолошки. Оно што у контексту *Раних јада* појединац наслеђује крвљу јесте друштвена улога: као што је царевих из Маријине приче циганском крвљу предодређен био да проси, тако је Андреас, јеврејском крвљу, предодређен да тргује и да лута.

Појава биолошког детерминизма, својствена мизантропским идеологијама и расној дискриминацији, семантички је сигнал да наизглед једноставну „Игру“ заиста треба опрезно читати. Иако је Киш, и у *Часу анатомије*, бранио оправданост позитивистичког тројства расе, средине и момента, замењујући га синтагмом судбинских околности (ЏА: 67), то не значи да је споменуто тројство користио на програмски начин писаца из 19. века: у друштвеноисторијском контексту *Раних јада*, биолошки детерминизам је закономерни чинилац реалности расистичког поретка који се уписује у свест јунака приче и насилно их, изнутра, одређује, приморавајући их на митски начин мишљења, у којем и нема другог идентитета осим колективног; Едуардова и Маријина расправа симптом је патологије таквог друштва. Како Киш јеврејски идентитет својих јунака одређује у односу на испољавања антисемитске идеологије, то биолошки детерминизам постаје незаобилазан пратилац њихове карактеризације.

Чињенице крви на Андреаса делују потпуно независно од реалистичко-натуралистичке условљености његовог понашања и карактера; оне се кроз игру у ствари пројављују упркос примерима које је дечак имао прилике да види и у складу са којима је васпитаван. Како у тој игри није било ни плана ни неке свесне намере – наглашавањем дечакове субјективности и обузетости различито усмереним осећањима, приповедач указује на превласт нагонског у његовом понашању – на површину израћају архаични садржаји и елементарне тенденције Андреасове душе, колективно несвесно које га повезује са свима који су „јеврејске крви“.

Оно што из Едуардове и Маријине перспективе изгледа као расна тенденција и испуњавање налога очеве крви, из Андреасовог интимног угла представља буђење полног нагона и издају мајке: не само зато што је, окрећући се игри трговине перјем као делу очевог

наслеђа, своје старе играчке заборавио крај шиваће машине, која је део мајчиног идентитета, већ и зато што је бујање његових осећања пред Мона-Лизином сликом симптом полног сазревања и слабљења едипалних веза. Мајка затим васпитно утиче на Андреаса и сугерише му да би своје *биолошке* нагоне – а пол и раса су у том погледу овде испреплетани – требало да потисне. Стога споменуте елементарне тенденције Андреасове душе – које га одређују као Јеврејина и мушкарца – не прекорачују праг његове свести: он разуме да игру не би требало да понови али не и зашто.

У остатку *Раних јада*, као и у *Баити, пепелу*, имена Ахашверош и Лутајући нису придружена Максу, већ Едуарду Саму, чију судбину преводе на легендарни план.

Услед снажне потребе за осмишљавањем сопствене егзистенцијалне деградације и за повратком изгубљеног достојанства, Едуард свој *delirium tremens* представља као пророковање а беду у којој живи као месижанско страдање за друге; саображавајући се менталитету архајског човека, он свој приступ херојској егзистенцији проналази у доктрини о вечном враћању, односно у уверењу да он, у сопственом животу, испуњава судбину зацртану у пророштвима, што значи да је та судбина сакрална и да има одјек у трансценденцији. Играње Ахашвероша била је, према приповедачу *Баите, пепела*, његова животна улога (ВР: 163): он се, ахасверски, појавио „у крају свог детињства, одакле је побегао давно, вођен неком великом визијом“, да би на крају, одбијајући да се помири са старошћу и смрћу, узео на себе и облик легендарног јунака, „одевен најчешће у немачког туристу“ (ВР: 116). За разлику од фолклорне представе Лутајућег Јеврејина, која је у „Игри“ везана за деду Макса, у *Баити, пепелу* Ахашверош је романтичарски „геније путовања“ и личи „на песника који изгара у стваралачком заносу“ (ВР: 17), што одговара особинама које овај лик добија у млађим, уметничким интерпретацијама.¹⁷³

Прелазак појединих тема са оца на сина, који смо на примеру проблема хибридног идентитета у *Пешчанику* већ расветлили, не важи дакле само за Андреаса и Едуарда Сама, већ се у извесној мери односи и на деду Макса: сва тројица су, у различитим деловима *Породичног циркуса*, довођена у битну везу са појединим аспектима лика Лутајућег Јеврејина, који је извор наратива о њиховом идентитету.

АНАЛОГИЈЕ У ГРОБНИЦИ ЗА БОРИСА ДАВИДОВИЧА

Жанровском одредницом „седам поглавља једне заједничке повести“, смештеном у поднаслов *Гробнице за Бориса Давидовича*, аутор сугерише такав начин читања којим би се међу судбинама наизглед удаљених јунака проналазили моменти који су им свима заједнички.¹⁷⁴ Таквој могућности интерпретације значајно доприносе приче „Гробница за Бориса Давидовича“ и „Пси и књиге“; налазе се у другој половини књиге и експлицитно су обједињене „Напоменом“, у којој се аутор прве представља као преводилац друге; захваљујући томе, ове приче чине приповедни диптих, специфичну, мању целину унутар целине збирке.

¹⁷³ Смисао лика Ахасвера, изграђен у фолклору више европских народа, на суштински начин је измењен у уметности 19. и 20. века. Ту промену најлакше је уочити у сликарству, на Курбеовом платну *Добар дан, господине Курбе*, на пример, где се у позицији Лутајућег Јеврејина налази сам уметник, или на сликама *Над Витебском* или *Сећање* Марка Шагала, где је уметник, посредством лика Лутајућег Јеврејина, интерпретирао сопствену судбину и однос према детињству.

¹⁷⁴ Проналажење момената којима су приче у *Гробници за Бориса Давидовича* повезане инспирисало је креативна тумачења, у чијој оптици то више није приповедна збирка већ роман; Сузан Зонтаг је, међутим, сматрала да је посреди збирка тематски повезаних прича „коју су издавачи одлучили да назову романом“ [прев. В. Т.] (Sontag 1995: ix).

Аутор „Гробнице за Бориса Давидовича“ је, према „Напомени“, непосредно по завршетку те приче, дошао до открића савременог издања превода једног латинског списка – инквизиторског регистра Жака Фурнијеа, потоњег папе Бенедикта XII (којег он назива Беноом XII),¹⁷⁵ у чијем су трећем поглављу заведени подаци о ислеђивању Баруха Давида Нојмана, Јеврејина из 14. века, мученог због непристајања на покрштавање. Откриће тог текста се „временски подудара са срећним завршетком рада на повести под насловом 'Гробница за Бориса Давидовича'“ (GBD: 135). Подударностима ту, међутим, није крај: иако су људи и догађаји о којима се у тек завршеној повести и у пронађеном спису приповеда стотинама година удаљени, међу њима постоје корелације – аутор је издвојио „подударност мотива, датума и имена“ – чије је откриће за њега имало „значања озарења и миракла“ (GBD: 135). Стога он споменуто поглавље инквизиторског списка преводи, вршећи „само незнатна скраћивања“, и придружује га повести о Борису Давидовичу, као њен наставак и имплицитни коментар.

Из пописа извршених скраћивања изворног текста, међутим, јасно је да су она била далеко од незнатних: одломци у којима се „расправља о светом Тројству, о Христовом месијанизму, о Испуњењу Слова Закона, о порицању неких тврдњи Старог Завета“ (GBD: 134–135) у превод нису укључени. Како су теолошки назори будућег папе у спису ове врсте имали улогу да аргументују, објасне па и да промовишу инквизиторске методе, јасно је да је њиховим изостављањем смисао изворника на суштински начин био измењен: заостала реторска општа места – о спасу душе, Божијој милости и бескрајном стрпљењу – у новом контексту добијају цинична значења, док је поступање којем је Барух Давид Нојман био изложен представљено у огољеном облику, као злостављање, које ништа не може да оправда, чиме се превод у ствари окреће против значења изворног текста и идеологије његовог аутора. У фуснотама уз „Псе и књиге“ стога и не стоји да их је написао преводилац већ *транслатор*: употребом речи страног порекла чије прецизно значење у српском језику није општепознато,¹⁷⁶ имплицитни аутор *Гробнице* сугерише да праву природу односа између текста његове приче и употребљеног предлошка не би требало ограничавати на превођење.

Упадљиве подударности између „Гробнице за Бориса Давидовича“ и приче „Пси и књиге“ – нарочито оне које се тичу почетних слова имена јунака и значајних датума у њиховим биографијама – биле би можда и баналне да није тврдње да је „Гробница“ написана пре но што је њен аутор и знао за постојање Баруха Давида Нојмана или имао увид у инквизиторски спис чијим су прекрајањем и превођењем настали „Пси и књиге“; та тврдња део је фикционалне стварности књижевног текста и значајно доприноси укупним семантичким импликацијама како ових двеју прича, тако и збирке у целини.

Саму околност накнадно откривених а тако прецизних подударања аутор је назвао „божјим уделом у стваралаштву, *la part de Dieu*, или ђавољим, *la part de Diable*“ (GBD: 135). Овом квалификацијом, којом је уметничко стваралаштво доведено у везу са метафизичким силама, значајно су измењене његове почетне сугестије да су и „Гробница за Бориса Давидовича“ и „Пси и књиге“ производи обичног интелектуалног *рада*: поклапање детаља приповедно евоцираних догађаја из прве половине 20. столећа и оних који су документовани у шест векова старом инквизиторском регистру имплицира да је ту посредни нешто више од случајних подударности, односно да је у „Гробници“ постигнуто такво разумевање историје у којем се сама историја, посредством накнадно откривеног списка, на необјашњив начин,

¹⁷⁵ Навођење имена историјских личности у облику који је српској језичкој норми стран упадљиво је обележје повести „Пси и књиге“: на Марка Аурелија упућује се као на Марк-Аурелија, на папу Бенедикта XII као на Беноу XII. Да посредни нису случајне особине текста сугерише већа учесталост именица страног порекла – „миракл“, „скриб“, „офисијел“, „транслатор“ – којима је приповедно сугерисано да је овај текст у српску културу увезен.

¹⁷⁶ У *Великом речнику страних речи и израза* стоји да је транслатор „уређеј који природне сигнале претвара у облик прикладан за даље коришћење“ (Клајн и Шипка, 2008: 1264).

огледа и самопотврђује. Божји или ђавољи удео у стваралаштву, на који се транслатор у „Напомени“ позива, без квалитативног разликовања сакралног и демонског, стога се не налази ни у „Гробници за Бориса Давидовича“ ни у причи „Пси и књиге“, већ у њиховом међусобном подударању; зато би на аналогијама које их повезују требало да буде и тежиште њихове интерпретације.

Истовремена појава наведених подударности се, према сведочењу из „Напомене“, у транслаторовој свести претворила у развијену метафору „класичне доктрине о цикличном кретању времена“ (GBD: 135);¹⁷⁷ он је евоцира цитирањем Марка Аурелија (којег назива Марк-Аурелијем) и Борхеса:

'Ко је видео садашњост видео је све: оно што се догодило у најдавнијој прошлости и оно што ће се збити у будућности' (Марк-Аурелије, *Мисли*, књ. VI, 37). Полемишући са стојичарима [*sic!*] (а још више са Ничеом), Х.-Л. Борхес овако формулише њихово учење: 'Свет бива повремено разорен пламеном који га је саздао а затим се поново рађа да би преживео исту повест. Поново се спајају различите семене честице, поново дају форму камену, дрвећу, људима – па чак и врлинама и данима, јер за Грке нема именице без суштине. Поново сваки мач и сваки херој, поново свака ситничарска бесана ноћ' (GBD: 135–136).

Тумачење аналогија између „Гробнице за Бориса Давидовича“ и приче „Пси и књиге“ је, на овај начин, смештено у семантички контекст стоичке интерпретације доктрине о вечном враћању. Како бисмо последице тог поступка што боље разумели, указаћемо најпре на филозофску позадину наведеног става римског мислиоца.

Према преводу Пјера Адоа, једног од најутицајнијих познавалаца и тумача дела Марка Аурелија,¹⁷⁸ афоризам на који се транслатор у „Напомени“ позива гласи: „Ко је видео садашњост све је видео, све што је настало одвајкада и све што ће настати у бесконачности, јер све је исте врсте и истоветног садржаја“ (Ado 2016: 254). У изворном контексту, тај став је део духовне вежбе „поглед одозго“: сагледавајући „људске ствари“ из перспективе смрти, стоик постаје свестан њихове ништавности и проналази мотиве за упражњавање дисциплине жеље, неопходне за постизање спокоја; спокој, пак, као циљ духовног усавршавања, подразумева прихватање нормалности патње, односно пристанак на свет као на рационалну творевину: ма колико се нека појава чинила огавном или страшном, откриће њеног места у универзалном поретку, у „Целини која излази из оквира појединца“, аутоматски значи и откриће њене суштинске лепоте; одатле до Ничеове љубави према судбини (*amor fati*) није далеко (Ado 2016: 214).

Цитирани афоризам, „ко је видео садашност видео је све“, у изворном контексту, стога имплицира да је читав космос присутан у сваком тренутку и делићу стварности, односно да су све ствари суштински истог садржаја. Како се размишљање Марка Аурелија одвија на позадини разумевања пролазности као кружног кретања, то значи да је овим духовним ставом формулисано несумњиво разочарање светом али не и песимизам: логика цикличности подразумева да после сваког опадања и разарања долазе обнова и рађање, због чега у контексту стоичког учења о вечном враћању разлога за незнађе нема (Ado 2016).

¹⁷⁷ У нацрту текста „Напомене“, који је у *Складистику* објављен под насловом „La part de Dieu“, уместо синтагме „развијена метафора класичне доктрине о цикличном кретању времена“ (GBD: 135), стоји „развијена метафора једне офуцане историјске (и политичке) метафоре и паралеле“ (SK: 137).

У последњем интервјуу, „Не верујем у пишчеву фантазију“, Киш је изнео другачије мишљење: „Морали бисмо бити врло наивни да бисмо веровали како је данашњи човек друкчији, развијенији. Ја сам, у начелу, уверен да се историја остварује као историја несреће, да се понавља увек у својим рђавим аспектима“ (GTI: 292).

¹⁷⁸ О значају Пјера Адоа за тумачење филозофије Марка Аурелија обавестили смо се код Илије Марића: *Белешке о Кишу и филозофији* (Београд: Бернер, 2017).

Подударања прича о Борису Давидовичу Новском и Баруху Давиду Нојману, које су у историји раздвојили векови и суштински другачије друштвенополитичке околности, на хоризонту такве филозофске мисли имплицирало би да је страдање појединаца у власти идеологије, религијске или политичке, ствар историјске нужности: судбине Нојмана и Новског унапред су зацртане местом које овим људима припада у циклусу времена; оне нису резултат ни друштвенополитичких кретања нити слободне воље јунака, већ деловања слепих механизма вечног враћања.

У причи „Пси и књиге“, међутим, постоји део текста који се таквим закључцима експлицитно и најоштрије противи: наводећи, у фусноти, пример из 13. века, када су власти у Памијеру, на југу Француске, забраниле злостављање Јевреја, транслатор закључује да „лични став и грађанска храброст у тешким временима могу да измене судбину коју кукавице сматрају неминовном и проглашавају је фатумом и историјском нужношћу“ (GBD: 131). Чињеница да је ово мишљење изнето у фусноти не значи да је његова информативност нижег реда, напротив: у интервјуу „Опресија може да сломи и наду“ („Gare aux oppressions qui brisent même l’espérance“ 1980), Киш је ту фусноту назвао „кључем књиге“, сакривеним на дну странице „као у каквој каси“ (НР: 305). Посреди је недвосмислено идеолошко самоодређење имплицитног аутора *Гробнице*, усклађено са револуционарним етосом: човек није беспомоћан пред историјском нужношћу, они који мисле и говоре другачије јесу кукавице.

Пошто се овакав поглед на улогу појединца у историјском току суштински разликује од ставова Марка Аурелија, фатализам из „Напомене“, за чије су формулисање искоришћени ставови стоика, не би требало узимати дословно. На то упозорава и начин на који је Борхесов цитат уведен у текст; транслатор, наиме, каже: „Полемишући са стојичарима [*sic!*] (а још више са Ничеом), Х.–Л. Борхес овако формулише њихово учење“ (GBD: 135–136); он тиме упозорава читаоца да је у упечатљивој реченици која следи, о свету који се рађа из пламена да би поново преживео исту повест, доктрина о вечном враћању, како у стоичкој тако и у најпознатијој, Ничеовој интерпретацији, критички третирана. У књизи есеја *Историја вечности* (*Historia de la eternidad*, 1936), из које споменути цитат потиче, аргентински писац такође се позива на Марка Аурелија, чију је интерпретацију доктрине сматрао умереном,¹⁷⁹ а одбацује њене радикалијене облике, који афирмишу схватање о понављању лица и ситуација кроз историју, као мелодраматични ментални кошмар (Borhes 1999: 67).

Из тога производи да се цитирани духовни став римског цара и филозофа у „Напомени“ појављује независно од свог изворног контекста, те да га у *Гробницу за Бориса Давидовича* у ствари и не призива; зато семантички ефекат који је аутор њиме желео да постигне не захтева познавање стоичке филозофије. Киш се на Марка Аурелија позива посредством Борхесовог текста, који по античко и Ничеово разумевање вечног враћања и није био афирмативан.¹⁸⁰

Видан несклад између семантичких импликација „Напомене“ и споменуте фусноте са једне стране а прецизна усклађеност текстова „Гробнице за Бориса Давидовича“ и приче „Пси и књиге“ са друге сугеришу да интерпретација доктрине о вечном враћању није била Кишов уметнички циљ; напротив, он се и сам од ње вишеструко оградио, приповедним

¹⁷⁹ „Марко Аурелије утврђује аналогију између многих појединачних судбина, али не и њихову истоветност. Тврди да било које време – век, година, једна ноћ, можда и неухватљиви садашњи тренутак – садржи у себи свеобухватну историју [...] У временима опадања (као што је ово наше) ова мисао делује као обећање да никаква љага, никаква несрећа, никакав диктатор, неће успети да нас осиромаше“ (Borhes 1999: 70–71).

¹⁸⁰ Главни закључак разматрања Илије Марића јесте да Киша филозофски ставови не занимају по себи, у значењу које имају у изворним контекстима, већ једино као реторички докази и илустрације његових тврдњи и схватања. Види о томе оп.: И. Марић, *Белешке о Кишу и филозофији*, Београд: Бернер, 2017.

сугестијама на које смо указали. Питање је, онда, зашто му је она била неопходна, односно шта је њеним увођењем у семантички хоризонт збирке желео да постигне.

Одговор се, по нашем мишљењу, налази у идућем а уједно и последњем пасусу „Напомене“:

У овом контексту редослед варијанти је без већег значења; ипак сам се определио за редослед духовних а не историјских датума: повест о Давиду Нојману пронашао сам, као што рекох, после писања приче о Борису Давидовичу (GBD: 136).

Попут случаја на који смо већ указали и осветлили га, у којем се испод умањивања значаја предузетих скраћивања изворног текста крила суштинска промена његовог смисла, овога пута се, испод проглашавања распореда прича мање битним крије сугестија о правом семантичком значају тог композиционог избора: иако су у причи „Пси и књиге“ приповедно евоцирани догађаји из дубље прошлости, она у збирци долази након „Гробнице за Бориса Давидовича“, јер је после ње, услед предочених околности, и настала; ову хронолошку пермутацију аутор је назвао давањем предности духовним уместо историјским датумима. Који је пак смисао овог композиционог избора открива се на позадини цитираног афоризма Марка Аурелија, и то уколико је он схваћен дословно, независно од значења које има у стоичкој филозофији; „ко је видео садашњост видео је све“ у том случају имплицира да се прошлост може спознати посредством садашњости, односно да се прошлост у садашњости огледа.

Називајући, на крају придодатог текста, ове повести и *варијантама* (GBD: 135), транслатор није само охрабрио читаоца да се у интерпретацији не зауставља на утврђивању и набрајању њихових међусобних аналогија, већ га је позвао и да их на суштински начин поистовети: Барух Давид Нојман јесте варијанта Бориса Давидовича Новског. Како је тако нешто уопште могуће?

Иако је, у „Напомени“, тема подударна разматраних повести основна, те се транслатор на набрајање уочених заједничких појединости и враћа, спискови које је тим поводом понудио наглашено су оскудни и, што је најважније, слични; након изјаве о „подударности мотива, датума и имена“, која је за њега имала значење „озарења и миракла“, он набрајање понавља у нешто развијенијем облику:

Постојаност моралних уверења, проливање жртвене крви, сличности у именима (Борис Давидович Новски – Барух Давид Нојман), подударност у датумима хапшења Новског и Нојмана (у исти дан кобног месеца децембра а у размаку од шест векова, 1330 ... 1930) све се то одједном појавило у мојој свести (GBD: 135).

Приметно је да се оба ова пописа подударности између „Гробнице за Бориса Давидовича“ и приче „Пси и књиге“ крећу у истом тематско-мотивском кругу те да се испод њиховог привидног проширивања крије у ствари понављање; док почетни део списка, који се односи на морал приче, варира – у првом набрајању, на њега је указано синтагмом „подударње мотива“, а у другом „подударње моралних уверења“ и „проливање жртвене крви“ – други и трећи део – који се тичу имена и датима – само су пресликани. Транслатор је, на овај начин, хотимично пренагласио значај истоветности иницијала и бројева, која се може сматрати формалном или површном, док је преко подударности које се чине суштинским – попут јеврејског порекла оба јунака, услова у којима су заточени и мучења којем су изложени – прешао ћутке. По логици мистификација у „Напомени“, овај транслаторов маневар такође би могао да буде објашњен намером да оно што се експлицитно умањује или прећуткује имплицитно увећава или наглашава; то, међутим, није све.

Подударње имена јунака и датума њиховог хапшења је у транслаторовом исказу ограничено на иницијале и на бројеве који се, након „Гробнице за Бориса Давидовича“, понављају и у причи „Пси и књиге“; посредни су, дакле, ситнице, појединости, које су

поновљене сасвим прецизно, а што, према „Напомени“, није била последица ауторске интервенције, већ удела бога или ђавола у стваралаштву. Подударача су, на тај начин, из области разума и интелекта премештена у подручје „озарења и миракла“: у њих се логички не може проникнути, већ једино веровати. То не значи да аутор позива читаоце да одгонетају симболичке потенцијале бројева и слова, како би било у наративима инспирисаним езотеријским учењима: ове подударности гурају у други план специфичности друштвеноисторијског контекста и биографијама Новског и Нојмана дају смисао *уместо њих*. Подударача су, стога, сигнал да је у хоризонт *Гробнице* уведено нешто што је у односу на науку и на историју *друго*; Киш је, у белешкама које за његовог живота нису објављене, наведена подударача назвао *књижевним аналогијама*.¹⁸¹

Стога ни поистовећивања временски и идеолошки удаљених појава којима је варијантност судбина Новског и Нојмана послужила као посредник у *Гробници за Бориса Давидовича* нису предочена као последица историјских, већ књижевних увида; увођење теме вечног враћања, која имплицира аисторијски доживљај времена (Elijade 2003), било је у ствари сигнал да је историјска свест из ових увида – искључена.

У таквом контексту, по нашем мишљењу, причу „Пси и књиге“ не би ни требало читати дословно, као тематизацију страдања Јевреја у средњовековној Француској, већ *пренесено*, као варијанту биографије Бориса Давидовича, помоћу које је осветљена повлашћена тема збирке – инквизиторска и антисемитска природа стаљинистичког режима. Ова прича је у *Гробници* одиграла у ствари исту улогу коју је у „Игри“ имала парабола о царевићу полу-Циганину: њоме је један друштвеноисторијски феномен који претпостављеном идеалном читаоцу¹⁸² није довољно познат – стаљинистичке чистке – протумачен кроз поистовећивање са историјском појавом која је општепозната и према којој је владајуће мишљење једнодушно негативно – са инквизицијом; непознато је, на тај начин, објашњено познатим, док је ресантман као нужан пратилац наратива о прогону и погромима Јевреја у средњем веку пренет на совјетску унутрашњу политику и на 20. столеће.

Из реченога проиходи да Киш у *Гробници за Бориса Давидовича* јесте употребио учење о вечном враћању али и да његова превасходна тема није била метафизичка; нису такве биле ни укупне семантичке импликације дела.

Између ове приповедне збирке и романа који јој непосредно претходи, *Пешчаника*, постоји више значајних тематско-мотивских веза; проналазимо их пре свега у тексту дијалогизованих романескних поглавља, у „Истражном поступку“ и „Испитивању сведока“: осим саме теме полицијско-политичке истраге, у њих убрајамо и ликове руских емиграната, баштована Струвеа и грофа Полтарацког, чије пријатељство пуца због различитих ставова према троцкизму, као и Е. С.-ова поновљена поређења сопствене лобање са лобањом Лава Давидовича Бронштајна, чији је револуционарни псеудоним био Троцки; задржаћемо се, овом приликом, једино на тим поређењима.

¹⁸¹ У пишчевој рукописној оставштини, под насловом „Паралелизми“, сачуване су белешке које су настале као одговор на текст Момира Никића „*Fictio* и *factio* Данила Киша“, објављен у *Оку* јула 1980, у којем је прича „Пси и књиге“ третирана као непрерађени историјски документ: „Историјски документ о којем је реч садржи – ипак – сувише аналогија и подударности да бисмо могли поверовати у његову аутентичност“, каже Киш и додаје да је његова „'обмана' успела у толикој мери (а то је и био циљ аутора) да Никић и није посумњао у могућност такве *историјске* аналогије. *А реч је, заправо, у првом реду, о књижевним аналогијама*“ (SK: 386).

¹⁸² Према Кишовим изјавама из *Часа анатомије* и, доцније, из интервјуа „Између политике и поетике“, његова инспирација за рад на *Гробници за Бориса Давидовича* потекла је из неспоразума до којих је долазило у политичким расправама са студентима у Бордоу: „Био сам истински уплашен монолитним незнањем и идеолошким фанатизмом младих. Само споменути совјетске логоре било је светогрђе“; они нису желели „да се суоче са одређеним чињеницама јер би оне могле извршити у њиховој свести и духу дубоке потресе и нужно ревидирање њихових младалачких идеала“ (GTI: 207; СА: 65).

Доводећи у везу опасност којој је Е. С. био изложен приликом рушења куће у Бемовој улици са начином на који је убијен Стаљинов главни политички непријатељ, сведок у „Истражном поступку“ каже:

Греде и цигле срушиле би се на његову главу (као пијук на главу Лава Давидовича Бронштајна), на тек означену тонзуру његове пепељасте косе, тонзуру која као да беше предодређена за пијук осветничке судбине: *malleus iudeorum* (Р: 137).

Приморан, стотинак страница касније, питањем иследника у „Испитивању сведока“ да ову (своју) изјаву расветли, Е. С. тврди: „Могла ме задесити судбина Лава Давидовича Бронштајна. Спасло ме само провиђење“ (Р: 251).

Предочени покушаји Е. С.-овог (само)одређења обележени су вишеструким несразмерама: безимени јунак романа, слуђен страхом од смрти и искуством потпуне немоћи, доводи себе у везу са значајном историјском личношћу а избегнуту погибел под рушевинама неке страћаре са политичким атентатом; то би се могло разумети у контексту његових покушаја да сопствени идентитет заснује кроз повезивање са неким од великих наратива али и као имплицитна критика историје која, оријентишући се према значајним појединцима, пропушта да приметити и запамтити страдање обичног човека какав је Е. С..

Постоје, међутим, и скривена, дубља поистовећивања до којих је на овај начин дошло а која у контексту наших разматрања добијају на важности: „пијук осветничке судбине“ који Е. С.-у прети у контексту нацистичког режима и који он, путујући и мењајући адресе, покушава да избегне, доведен је у везу са стаљинистичким методама које су Лава Троцког стигле на другом крају света, у Мексику. Принцип тог поистовећивања прецизиран је на латинском – *malleus iudeorum* (што у буквалном преводу гласи „јеврејски маљ“) – у чему препознајемо наслов инквизиторског списка из прве половине 15. века, хајлдербершког професора Јоханеса Франкфуртског (*Johannes von Frankfurt*); тиме су судбине Лава Троцког и Е. С.-а одређене као јеврејске, док су нацистички и стаљинистички тоталитаризам поистовећени као инквизиторске и антисемитске историјске појаве.

Проширивање историјске позорнице *Пешчаника* са холокауста на совјетске чистке представља прву роменескну реализацију политичке поруке мемоара Карла Штајнера, *7000 дана у Сибиру* (1971) – о суштинској истоветности нацизма и стаљинизма – у оквирима Кишовог опуса;¹⁸³ иста књига била је важан приповедни и идеолошки ослонац *Гробнице за Бориса Давидовича*.

Књижевна биографија Бориса Давидовича Новског се, према Драгану Јеремићу, темељи на сећањима Исака Иљича Рубина, његове сестре Б. И. Рубине и, донекле, на аутобиографском спису Михаила Петровича Јакубовича, које је Рој Медведев објавио у књизи *Стаљинизам* (1970), као и на лику Подолског, радника којег стражари логора у Норилску муче због његовог јеврејског порекла; опис покушаја његовог бекства из гулага проналазимо код Штајнера, у поглављу „Животиња Панов“.

Ова своја два извора није крио ни приповедач „Гробнице“: он се, у опису хапшења јунака, на пример, позива на „скорашње податке, који потичу од А. Л. Рубине, сестре Новског“, док за крај повести каже да „потиче од Карла Фридриховича“ који Новског „омашком назива Подолски“ (GBD: 96, 116); у оба случаја, он је историјским личностима чија му сећања служе као извори само донекле мењао имена – у случају Рубине, променио је

¹⁸³ У својој мемоарској прози, Штајнер је тврдио да је више Јевреја страдало од Стаљиновог него од Хитлеровог режима и да је „Стаљинов социјализам проклето сличан Хитлерову националсоцијализму“ (Štajner 1971: 78). Штајнерова књига, за чије је објављивање, према ауторовом мишљењу, заслужан био сам Јосип Броз Тито, добила је, као и *Гробница за Бориса Давидовича* неколико година касније, Награду „Иван Горан Ковачић“.

иницијале, у Штајнеровом случају презиме – хотимично чувајући и читаоцу сугеришући не само везу између своје приче и одређених аутентичних сведочанстава, већ и између свог књижевног јунака и конкретних историјских личности.

У „Гробници“ је, ипак, и у овом погледу, важније оно што приповедач не истиче и чему експлицитно не придаје већи значај.¹⁸⁴

Лик Бориса Давидовича састављен је од алузија на биографије више историјских личности, револуционара и жртава гулага, чије су улоге у друштвенополитичком току биле несагласне или чак супротстављене: он у једном тренутку заиста позајмљује искуства професора марксистичке економије Исака Иљича Рубина, осуђеног у процесу против мењшевика 1931, или Григорија Зиновјева, првог председника Коминтерне, погубљеног на самом почетку Велике чистке, али се у идућем за њега везује синтагма „бољшевички Хамлет“, којом је због променљивог односа према Лењину, обележен био Максим Горки;¹⁸⁵ ни један од тих револуционарних профила, међутим, није у складу са улогом бескрупулозног бомбаша и атентатора, коју Новски игра у добром делу приче. У његовом лику и биографији могу се препознати и одређени моменти из живота Лава Троцког, од средњег имена Давидович и астигматизма, на пример, преко партијског деловања и медијске популарности на Западу, уређивања партијских гласила – Новски је описан као „виртуоз бољшевичког новинарства“ (GBD: 89) – и ставова о Брестлитовском миру, до говорничке вештине, надимка Јуда Троцки и борбе, до последњег даха, за савршену биографију; у податку да је Новски као револуционарни *alias* усвојио име ноћног чувара у једном градском купатилу, где је ноћивао месецима, присутна је алузија на околности под којима је свој псеудоним изградио Троцки, присвајајући презиме управника затвора у Одеси, у којем је годину и по дана чекао на изрицање пресуде због учешћа у раду радничког синдиката; лик Троцког може се препознати и у дендију „лепог држања, широких рамена, са брадицом и тамном густом косом“ (GBD: 84) који, под именом Земљаникова, шармира жене у петроградским салонима, а онда радикално мења имиџ, појављујући се „у црној кожној одећи комесара, са сјајним чизмама и са кожном шапком без ознаке чина“ (GBD: 91), каква је заиста била униформа оснивача Црвене армије (Trocki 1990; Deutscher 1970).

Епизода самоубиства Бориса Давидовича, пореклом из Штајнерових мемоара, у овом контексту постаје носилац дубоке симболике: одбегли робијаш, у сценографији ливнице чије ватре и врелина сугеришу пакао, пред стражарима и њиховим псима, скаче у катао кључале шљаке, која га гута и претвара у дим; како је идентитет Јосифа Висарионовича револуционарним именом Стаљин трајно везан са каљење челика, то и предочена епизода смрти књижевног јунака, састављеног од алузија на многе учеснике Октобарске револуције, сугерише да су сви они били жртве и „отпаци“ истог процеса.

Томе не противречи ни могућност да се између редова „савршене биографије“ Бориса Давидовича, нарочито у епизоди у којој му је приписана „чувена 'експропријација' поштанског фургона када је неколико милиона рубаља доспело у руке револуционара“ (GBD: 86–87) крије алузија на самог Стаљина, који се, као млад и амбициозан револуционар,

¹⁸⁴ Према Мари Дарјесек, цела *Гробница за Бориса Давидовича* представља ругање изворима и онима који верују да је историју могуће одвојити од фикције (2011: 113).

¹⁸⁵ Петар Митропан, руски емигрант и један од оснивача Удружења преводилаца Србије, писао је, почетком двадесетих година прошлог века, да је Максим Горки „јунак на раскрсници, неборац и само случајни гост двају непријатељских логора; краће говорећи – Хамлет, принц дански, бољшевизма: незадовољан, без воље, мучен скривеним рефлексима, неуверен у себе, и поред тога што изгледа чврст и јак“ (Митропан 1921: 6).

бавио пљачком и разбојништвима:¹⁸⁶ у идеологији која је у њему оличена насиље је било само себи циљ и водило је самоуништењу (Милошевић 2000).

Објављивање *Гробнице за Бориса Давидовича* поклапа се са историјским тренутком у којем су троцкистичке идеје, у контексту Хладног рата, доживљавале своју глобалну афирмацију: док су комунистичке револуције у Кини, на Куби, у Северном Вијетнаму сугерисале да Совјетски Савез више није њено повлашћено средиште, унутрашња и спољна политика Сједињених Држава поручивале су да се то средиште сада налази у Вашингтону. О интересу јавности за лик и биографију Лава Троцког говори и чињеница да је Четврта интернационала 1975, три и по деценије након његове смрти, покренула званичну истрагу политичке позадине атентата; у социјалистичкој Југославији се, исте године и на таласу афирмације истих идеја, појавило капитално издање превода његове биографије, чији је аутор Исак Дојчер, у три тома; издавач је, као и у случају *Гробнице за Бориса Давидовича*, био Либер из Загреба.

То значи да Данило Киш *Гробницом за Бориса Давидовича* одговара на тада најактуелнија друштвенополитичка кретања у свету, идеолошки се позиционирајући на крајњој левици.

Усвајајући Џојсову катихетичку методу и њену „кривичну“ варијанту остварену код Пенжеа као облике преиспитивања и критике реалистичког приповедног поступка, Киш је у *Пешчанику* техници питања и одговора дао сопствени ауторски печат; он се огледа у смештању истражних дијалога у одређени друштвеноисторијски контекст (Јерков 1994: 75), што је довело до битних усложњавања њихових семантичких последица.

У „Истражном поступку“ и „Испитвању сведока“ ситуације у којима се дијалози одвијају приповедно нису ни прецизиране нити образложене, али се о њима може закључивати накнадно и посредно. Тематско-мотивским везама које постоје између „Писма или Садржаја“ са једне стране и „Испитивања сведока“ са друге сугерисано је да је њихов друштвеноисторијски контекст Други светски рат: посреди је саслушавање невиног човека, јунака романа, које спроводе чиновници нацистичког режима, тражећи у њему неку кривицу. Да истом контексту припада и „Истражни поступак“ указано је посредно: на поједине његове одломке се у току саслушања документованих у „Испитивању сведока“ указује као на оно што је јунак романа изрекао „недавно“.

Тиме је, истовремено, и споменуто преиспитивање реалистичког приповедања, својствено претходним реализацијама технике питања и одговора код Џојса и Пенжеа, са плана поетике премештено на план радикалне идеолошке осетљивости: инстанца која у „Испитивању сведока“ поставља питања, психички злостављајући сведока и спремајући се да га окриви, јесте пародија свезнајућег приповедача али политички није неутрална, далеко од тога: иследник је експонент и слуга нацистичког режима. Тиме је поетичко решење које би на конвенционалан начин испуњавало налоге ове приповедне инстанце посредно одређено не само као производ тоталитарне свести, већ и као средство њеног генерисања и доминације.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Стаљиново име доводи се у везу са большевичком групом „за експропријацију Државне благајне“, која је у децембру 1906. опљачкала поштански фургон, док је оружана пљачка банке у Тифлису 1907. била „Стаљинова главна препорука руководиоцима фракција“ (Souvarine 1989: 79–84).

Драган Бошковић је, у студији *Телкстуално (не)свесно Гробнице за Бориса Давидовича* (Београд: Службени гласник, 2008) указао на више могућих подударности између биографија Новског и Стаљина.

¹⁸⁷ Марк Томпсон сматра да је и „Истражни поступак“ укључен у ову поетичко-политичку критику: „Катехистични стил 'Истражног поступка' пародира конвенције свезнајућег приповедача: јер одговори увек представљају унапред донете закључке“, чиме „у историјском смислу, процедура разоткрива шараду законског ауторитета у тиранским режимима“ (Tompson 2014: 265).

Тежња тоталитету која прати сваког реалистички оријентисаног приповедача, на овај начин, дакле, није само одређена као недостижна, већ су и покушаји њеног испуњавања представљени као засновани на насиљу над грађом и на манипулацији; они нису само поетички одбачени већ су и политички суспендовани.

Политичко прецизирање поетичког решења понуђеног у *Пешчанику* било је одраз идеолошких кретања у српској култури на која смо указали у уводном делу овог рада: ригидне поделе између реализма и модернизма имале су политичку парадигму – првome је приписивана стаљинистичка идеолошка суштина, док се други (само)легитимисао као његова проевропска алтернатива.

Гробница за Бориса Давидовича, у овом погледу, представља развој и радикализацију концепта који је у *Пешчанику* већ постојао (Курт 1999).

ПРЕДОДРЕЂЕНОСТ У ПРОЗИ БРАНИМИРА ШЋЕПАНОВИЋА

Кроз приповедни опус Бранимира Шћепановића одређене теме, призори и симболи круже: дечак који стоји или се игра поред пута, уста умазаних купинама, људске заједнице које живе одсечене од света, по неким својим, апсурдним законима, појединац – дошљак који се са таквим заједницама сукобљава, злонамерни картароши који човеку узимају душу, лелек који се разлеже долином – све су то тематско-мотивски спрегови који се кроз Шћепановићев опус понављају и по којима је он данас препознатљив.

Ауторова потреба да се истим егзистенцијалним ситуацијама враћа и да у њима испитује понашање јунака са различитим предисторијама сугерише да су то, за њега, била подручја нарочите осетљивости, којима је као уметник био опседнут. За разлику од Киша, који је понављање мотива и симбола користио за циклизацију својих наратива, Шћепановић је на понављању и варирању призора заснивао читаву своју уметничку визију. Људско постојање је у њој приповедно предочено као задато и на различите начине предодређено; кристалисано је и неколико образаца судбине од којих је најважнији онај који од доласка јунака у забачени предео и сукоба са тамошњим становништвом води његовом коначном одласку, у дословном или у пренесеном значењу. Потреба појединца, који нема самопоштовања, да се пред одређеном групом представи као „прави човек“ увек има катастрофалне последице: гура га у неравноправну борбу, пуну мржње и насиља, за привид достојанства и за прилику да моћ, задобијену на превару, злоупотреби, при чему је једино његова пропаст загарантована – то је, према Шћепановићу, један од најбитнијих модела људског постојања.

Услед понављања егзистенцијалних ситуација, одређених призора и симбола, уметничка визија са којом се сусрећемо у овој прози је специфична, *шћепановићевска*; она је херметична и нема потребу да саму себе на било који начин појашњава.

Како бисмо колико-толико разјаснили шта све та затвореност подразумева, задржаћемо се најпре на епизоди с почетка „Смрти господина Голуже“, у којој „вешти старци“ жале што сумњиви дошљак није коцкар, јер би га у том случају „зачас оставили без гаћа“ (S: 11). За читаоца који се са Шћепановићевим стваралаштвом у овој новели сусреће први пут, синтагма „вешти старци“ може да буде произвољна или чак бесмислена; за онога, међутим, ко је са специфичностима Шћепановићеве уметничке визије већ упознат, она ће

бити сигнал да се налазимо у подручју једне од пишчевих опсесивних тема – теме коцкања¹⁸⁸ – која најављује да ће се јунак, у наставку новеле, борити против судбине и за спас своје душе. У роману *Срамно лето*, објављеном десетак година пре „Смрти господина Голуже“, коцкање је повезано са мотивима доколице и злобних нарави полудивљих Пасјачана, који живе мимо света; како је њихова заједница патријархално уређена, главну реч имају старци. Заклоњени од летње жеге хладовином великог храста – што је место које у митологији има магијско значење – они се деле у групице „занесених и лукавих картароша“ и кују план како да легално опљачкају повратника из белог света, Исака: „Лукаво ћемо га намамити да заигра са нама и одмах му омогућити да мало више добије! А онда ћемо му одрати кожу и узети душу!!!“ (SL: 59). Увођењем мотива коцке као средства помоћу којег се неки колектив обрачунава са појединцем и сугерисањем да је такво поступање део неке традиције, приповедачи *Срамног лета* и „Смрти господина Голуже“ указују да је поредак стварности у којем ће се одиграти драма јунака – Исака као и господина Голуже – алтернативан: у њему већ постоји легалан начин да човек буде опљачкан, што значи да легални могу да буду и неки други злочини, попут убиства; у случају господина Голуже, управо се то и догодило.

Мотиви који круже кроз Шћепановићев наративни опус често су и семантички удружени; снажне симболичке везе су, тако, успостављене између птица и умирања, трамваја и ветра, леве и десне стране тела или лица као одраза подвојеног идентитета, шешира, као конфекцијског показатеља господства, и чежње за даљином или морем. Исто је и са односом који Шћепановићеви јунаци имају према храни и сексуалности: прождрљивост и похота, као објективације једног *да* животу и људима, знаци су наивности јунака и непосредно их воде у пропаст, док повраћање и телесно уздржање, као и пљување и мокрење, који сугеришу *не* животу и људима, представљају отеловљене напоре јунака ка самоспознаји, која је у овој прози у најтешњој вези са смрћу.

Призор разјарене гомиле која прогони појединца, чему су посвећена читава *Уста пуна земље*, први пут се, у рудиментарном облику, појављује у новели „Пре истине“, 1961. године: повратак некадашњег окупатора Антонија у црногорску врлет, која га је запамтила по злу, праћен је изливима мржње окупљених мештана, али до непосредног обрачуна са њим ипак не долази. У *Срамном лету*, роману из 1965, међутим, становници забачене Пасјаче зверски туку повратника Исака, у кафани, покушавајући притом да му у уста пљују и угурају кости (SL: 123, 124); призор кафанског насиља над појединцем поновиће се у причи „Вампир“ из 1970, из које ће, десетак година касније, настати роман *Искуљење* (1980); јунак новеле „Оно друго време“ (1972) злостављан је на улици, где га људи из околних кућа туку, покушавајући да му свуку панталоне и веш.

Наведени примери, осим почетног, из новеле „Пре истине“, у којем до пребијања не долази, показују да се руља у Шћепановићевој прози на појединца обрушава тек када је сигурна да јој од њега не прети никаква опасност; циљ насилника притом није само да човека физички повреди, већ и да га егзистенцијално деградирају, због чега га на перверзне и морбидне начине понижавају и срамоте: у уста му пљују и угуравају кости, скидају му панталоне и веш.

У „Смрти господина Голуже“ и у *Устима пуним земље*, где је тема односа појединца и масе на репрезентативне начине обрађена, дошло је и до њеног значајног модификовања: ту до непосредног, физичког обрачуна између жртве и насилника не долази, али њихов сукоб, за разлику од свих претходних примера, јунаке води у смрт; тиме је граница између

¹⁸⁸ Хазардерске игре су једна од великих тема европске књижевности; подсетићемо на примере Пушкинове *Пикове даме* и *Коцкара* Достојевског, где су лична искуства славних аутора преточена у дела непролазне уметничке вредности.

самоубиства и убиства хотимично замагљена док је умирање представљено као пожељно, искупљујуће и мученичко.

Мотив страшног лелека, који обележава завршетак *Уста пуних земље*, препознајемо у начину на који се, на крају *Срамног лета*, оглашава његов јунак, Исак: божјак Јефtimiје, који га погледом испраћа из Пасјаче, одбија да поверује да је завијање које чује Исаково, „јер није могао да схвати да човек, макар и у болу, може толико бити сличан псу“, док се самом Исаку чини да завија и да то завијање „почиње на оном месту где му је некад било срце“ (SL: 145, 146). У нешто млађој новели „Крик“ (1969), кроз уста протагонисте, криком се оглашава његов одавно мртви саборац Антон, о чију успомену се он огрешио, као што у *Устима пуних земље* кроз умирућа уста прогоњеног човека лелече његов прадеда Јоксим. Праве речи за доживљај који је желео да дочара, Шћепановић је, очигледно, годинама тражио; пронашао ју је у именици несвакидашње експресивности – „лелек“ – која може да се тумачи и као интертекстуална копча између *Уста пуних земље* и *Лелејске горе* Михаила Лалића (1957).¹⁸⁹

Можда је, у овом погледу, најзанимљивији лик дечака уста умазаних купинама; одрпан је и гладан, бос, игра се или стоји поред пута, посматра аутомобиле који пролазе и сања о господству, о одласку у бели свет. У *Срамном лету*, где се са његовим ликом први пут сусрећемо, ова чежња чини га љутитим и мрачним: због изгледа и понашања, поређен је са гуштером, опаљеним чворком и са „ђаволчићем“, а приказан је и док обиграва око Пасјачана и церка се, „у нади да ће се сви поубијати“ (SL: 50, 65).

Купине које дечак једе отеловљење су његове трајне везе са „доњим светом“: у *Искуљењу*, оне расту из гроба мајке Григорија Зидара, јунака романа, а њихова горчина представља „укус смрти“ и „непојамни почетак његове свеколике патње што га је кроз цели живот пратила“ (I: 128); у *Срамном лету*, сок од купина, у танком млазу, цури дечаку „низ усну и браду“ а када их испљуне, „Исаку се учини да је испљунуо крв и прашину“ (SL: 25) – ова сцена, која у свест Шћепановићевог читаоца призива *Уста пуна земље*, открива један од његових важнијих симболичких спрегова – између купина, крви и земље у устима – који кроз приповедни опус варира и понавља се.

Веза успостављена између дечака и одраслог човека чију драму наратив прати, открива логику његове судбине; тако је, осим у *Искуљењу* и у *Устима пуних земље*, било и у новели „Стид“, у којој јунак наратива и дечак који се епизодно појављује представљају различите фазе у животу исте личности; на ту разлику указано је, као и у *Устима пуних земље*, семантички условљеном употребом курзива; до самоспознаје јунака долази у тренутку његовог сусрета и суочавања са тим пређашњим собом:

Пред очима ми наједном искрсава: усијани пејзаж од потамнелог камења кроз који вијуга усечен жућкасти пут; изнад тог пута стоји дечак изранављених, босих ногу, у кошуљици умазаној купинама; опаљен од сунца, са болним осмехом у великим очима он посматра светлуцаве аутомобиле који јуре у неки њему непознат и недокучив свет; жудећи за тим даљинама и тим светом, он им готово панично маши у непојмљивој нади да ће се можда неко зауставити или да ће му бар нека рука кроз отворени прозор узвратити поздрав; али иза њих остаје само икрипа гума и узвитлана прашина; он гута ту прашину заклињући се да ће једног дана напустити свој окомити завичај у којем га ти људи, промичући мимо њега, не разликују нит' одвајају од уздрхатлих кошћела, лишајева и пелина у напуклом камењу. Сад знам да сам тај дечак, у ствари, био ја (S: 121).

¹⁸⁹ Бранимир Шћепановић написао је, на основу Лалићевог романа, сценарио за филм *Лелејска гора* (1968), који је режирао Здравко Велимировић.

Читана на овај начин, приповедна проза Бранимира Шћепановића открива своје најдубље садржаје: они су исповедни и интимни.¹⁹⁰

ВЕЧНО ВРАЋАЊЕ У „ОНОМ ДРУГОМ ВРЕМЕНУ“

У Шћепановићевој новели „Оно друго време“, први пут објављеној у *Савременику*, 1972. године, тема вечног враћања раслојена је на своја два основна облика – на понављање личности и на понављања ситуација – да би сваки од њих, понаособ, био доведен у питање; у самом начину тог преиспитивања, по нашем мишљењу, има елемената пародије.

У заплету новеле, на први поглед, нема назнака да би га требало тумачити као илустрацију доктрине о вечном враћању: јунак верује да је провео страсну али и чудну ноћ са непознатом лепотицом Катарином, којом накнадно постаје опседнут, док његова тетка Јулија тврди да је те ноћи био болестан и у бунилу; како би утврдио праву природу догађаја, он започиње истрагу, која га води до нимало рационалног решења – да је Катарина већ деценијама мртва а да је он узбудљиву ноћ провео у загрљају са њеним духом.

У самом тексту новеле има спорадичних сугестија да би се овај *нелогични* догађај ипак могао објаснити деловањем механизма вечног враћања. Катарина јунака дочекује речима да га је дуго чекала а млада је и лепа као на дан своје смрти, пре тридесет шест година – то значи да она припада некој темпоралној димензији у којој време не протиче уобичајеном брзином; ословљавајући јунака именом свог давног љубавника Симона, „она очитује налог враћања свега, па и конкретних учесника ситуације која се понавља“ (Ломпар 2015: liv). Јунак, са друге стране, исти догађај перципира као повратак ситуације која је *већ виђена*: њему се све „чини природно и некако познато, као да се понављало нешто што се већ било десило тачно овако, у овој истој соби“ (S: 50). Одлучујући да Катаринино понашање протумачи на приземан начин, као лаж изговорену са циљем да га „уз извесну пристојност увуче у свој кревет“ (S: 49), младић прихвата улогу Симона као део еротске игре, пристајући да, накратко, буде неко *други*. То пристајање, међутим, резултира потребом да разлика између њега и Симона на крају ипак буде уочена и призната; стога јунакова позиција „очитује сазнање о томе да се враћају ситуације и призори, али не и конкретни актери у њима“ (Ломпар 2015: liv).¹⁹¹

Развој радње ће показати да се младићев сусрет са Катарином, тобожњи или не – свеједно, догодио у ноћи у којој је *прави* Симон умро: он је, „у последњем часу“ (S: 78), тражио да се од живота растане у кући у којој је, на дан његовог венчања, руку на себе дигла Катарина; то значи да је спорне ноћи и Симонов дух био у *покрету*. Али, ако је ситуација љубавног сусрета са Катарином у тренуцима његове смрти требало да се понови, онда то значи да је космички принцип понављања заказао: уместо Симона, на састанак долази

¹⁹⁰ Деценијама касније, када одавно већ није био активан писац, Шћепановић је, у интервјуу „Уста пуна семеће“, говорио о детаљима свог рада на чувеном роману: „Решио сам да прогонитељи, од безазлених и добродушних људи, потпуно без основа, постану крвожедне звери. Имао сам проблема са јунаком кога гоне, ко је он, и какав је. После извесног времена, решио сам тај проблем: схватио сам да то морам бити ја“ (Шћепановић 2015).

¹⁹¹ Умножавање временских и стварносних поредака, карактеристично за Шћепановићеву прозу, у овој новели додатно је усложњено нејасном временском позицијом са које се јунак приповедно оглашава: иако би се из појединих његових коментара – попут оног „имао сам двадесет година“ (S: 49) – могло закључити да приповеда са значајне искуствене дистанце, из перспективе исхода догађаја, у психолошком слоју наратива, трагова те довршености и „преживелости“ нема. На тај начин, створен је утисак да се јунак, као учесник радње, истовремено налази у два поретка, Катаринином и свом, док се као приповедач налази у два различита тренутка, у *овом*, у којем приповеда, али и у *оном*, о којем приповеда.

погрешан човек, јунак и приповедач ове новеле, који Катаринино понашање тумачи на фону *ниских* значења, као последицу прејаког либида неупокојене жене; њен дух, осим тога, саму замену примећује касно, када је у погледу љубавниковог идентитета већ био обманут.

Из тога производи да је у „Оном другом времену“ механизам вечног враћања, који је Борхес у *Историји вечности* назвао мелодраматичним (1999: 67), сведен на механизам комедије ситуације.

Иако је јунаково привремено наступање у Симоновој улози било ствар свесног избора – он је могао, у тренутку у којем му се Катарина обратила као свом љубавнику, бар да покуша да је разувери – поставља се питање зашто се он у таквој прилици уопште нашао; он сам не може да објасни ни како се, кобне ноћи, обрео на периферији града. Према сведочењу Симонове удовице, младић необично личи на покојника (S: 76), али се то ничим не би могло мотивисати, ни биолошки, јер нису у крвном сродству, ни душевно, реинкарнацијом, јер су савременици. Упркос томе, јунаку и Катарина, коју он види први пут у животу, и приказ у којем му она, гола, прилази, делују познато; тај *dejà vu* симптом је његовог учешћа у Симоновом идентитету, чији разлози и начини остају у подручју *неодређивости*.¹⁹²

То, међутим, не значи да се предочени догађаји не одвијају под будним оком неке „више силе“; напротив: приповедно је сугерисано да она постоји и да се поиграва не само живима него и мртвима, без очекиване правилности својствене деловању закона предестинације. Због тога, на пример, до догађаја који јунака води одлучујућем открићу – да је Симон кобне ноћи умро – долази у баналној ситуацији и случајно: пред робном кућом, напланирано, он сусреће Ангелину Гостушки и њеног проћелавог мужа, садашње станаре куће у којој је Катарина некада живела, а који су, на повратку из трговине, „пренатрпани пакетима и смотуљцима“ (S: 75). Иако се на први поглед чини да сазнање до којег младић у тој прилици долази – да је Симон умро у Петефијевој 74 док га је Катаринин дух чекао у Петефијевој 47 – води логичком расветљавању заплета, односно да пермутација цифара кућних бројева може нешто да значи, оно у ствари представља само замену за решење и доприноси укупној енигматичност фабуле; извесно је једино да је игра бројки у овој новели, као и иначе код Шћепановића, везана за значења смрти (Ломпар 2015: lxi).

Постоји, међутим, у „Оном другом времену“ још један приповедни ток у којем, иако је у потпуности реалистички мотивисан, такође делују механизми предестинације, истина сасвим другачије природе: унутар крутог културног модела, чији је заступник тетка Јулија, младић који има „стални посао“ треба да се ожени; механика такве судбине наглашена је чињеницом да јунак ради у некој канцеларији, као и очигледном намером девојке Олге да га, непланираном трудноћом, примора на брак. Утисак је да, удружене насупрот јунаку, тетка Јулија и Олга представљају у ствари исту жену у различитим животним фазама, као старицу и као девојку, која плете мрежу у коју он треба да упадне. Било какво отимање било би узалудно, јер је и алтернатива са којом се јунак суочава – „или у лудницу или са Ољом на венчање“ (S: 74) – лажна.

Нежељена женидба могла би да буде подручје оног дубљег, симболичког подударња између младићевог и Симоновог идентитета: Симон је, по свему судећи, из неких друштвених обзира, оженио ону коју није волео; за њега је, као и за младића, чежња за Катарином представљала бекство од судбине коју му је друштво наметнуло али и пут самоуништења, који га води у смрт; стога је Симон свој сусрет са Катарином одлагао све до последњег часа, у којем је, на велику жалост своје супруге, изразио жељу да умре баш у Катарининој кући (S: 78).

¹⁹² Мило Ломпар је уочио да Шћепановић догађаје разрешава тако што укида њихове узрочно-последичне мотивације али не зарад натприродних објашњења, већ неодређивости; захваљујући том поступку, укупно приповедно кретање у његовој прози има метафизичку резонанцу (Ломпар 2015: lv).

До забуне у погледу јунаковог идентитета долази у два наврата: у сусрету са Катарином, на почетку новеле, и приликом посете Симоновој удовици, на њеном крају. Обе ситуације окончавају се истицањем онога што младића од покојника разликује; та разлика је, међутим, мала, готово незнатна: најпре је Катарина а затим и он сам, посматрајући фотографију покојника, проналазе у његовом осмеху. Иако је посреди црта лица, разлику у осмеху је у ствари тешко одредити; и Катарина и младић се стога задржавају на простој констатацији *другости* тог осмеха: „Симоне, како се то осмехујеш“, шапнуће авет пре него што узмакне, док ће младић, анализирајући фотографију свог мртвог двојника помислити да му тај осмех „беше изменио лице“, дајући му „неки израз који ми се чинио и туђ и непознат“ (S: 51, 79). Та неописива разлика између њега и Симона остаје, међутим, једина јунакова одбрана пред смрћу, оличеној у Катарини:

Покушавао сам да се осмехнем: после свега, бар сам знао да ме је оне ноћи, док сам умирао у Катаринином загрљају, спасила само безначајна случајност што сам се друкчије осмехивао од њеног Симона. Али онда се, одједном обузет ужасом, упитих шта ће бити ако се Катарина једног дана привикне на мој осмех (S: 83).

Тиме је, у завршници новеле, сугерисано да смрт јунака може да буде последица забуне или кратковидости неког нижег духа, каквим се Катарина показала, али и да *суштинских* разлика између Симона и њега у ствари нема; имплицирано је, штавише, да би смрт јунака значила да је до потпуног поистовећивања и *замене* његовог идентитета Симоновим коначно дошло: младић би, у Катаринином загрљају, могао да умре једино као *онај други*.

Постоји, међутим, у јунаковом односу према Симону, као сопственој деструктивној алтернативи, и нека двосмисленост: приморан да посумња у границе сопственог идентитета, он своје почетно „нисам ја никакав Симон“ замењује са „шта ако сам ја тај Симон“ (S: 51, 74); у напорима које улаже у истрагу невероватног догађаја, у прогањање девојке које нема, има трагова фрустрације одбаченог љубавника, односно жудње да се са смрћу поново сретне или да заиста буде Симон, као да би то била привилегија. Ноћ коју је провео у Катаринином загрљају за њега постаје својеврсна легитимација, јер га издваја из конвенционалног мноштва, које спокојно испуњава образац канцеларија – брак – потомство, чинећи га изванредним: „Ја сам помало и уживао у тој својој несрећи која ме је издвајала“, признаје младић, „моја несрећа, у коју сам ипак почињао да верујем, није личила ни на чију“ (S: 65).

Свадба и сахрана су у „Оном другом времену“ доведене у битну семантичку везу, присутну у оба наративна тока: Симоново венчање је Катарину гурнуло у смрт, док мирис увелог цвећа, које обележава младићев љубавни састанак са њеним духом, асоцира на сахрану и на гробље. Јунак истовремено призива фолклорну представу о умирању као венчању са лепом девојком и узмиче пред њом; сам исход новеле пак подсећа на начин на који је смрт доживео прогоњени човек на крају *Уста пуних земље*: у оба случаја, у прижељкивању пропасти има и страха и сладострашћа, док тема еротског уживања експлицитно прожима тему смрти. За разлику од ситуације у роману, чији се јунак у својим опредељењима суштински не колеба, овде је пропаст антропоморфизована – Катаринина сексуалност део је њеног идентитета – а умирање није повезано са аутоеротским већ хетеросексуалним доживљајем; то се може тумачити јунаковом потребом да смрт предокуси, да у њу чулно проникне, како би га она, у недостатку другог решења, кроз екстазу и самозаборава, ослободила.

СПИРИТУАЛНИ ФЕНОМЕНИ: „ОНО ДРУГО ВРЕМЕ“ И „ОГЛЕДАНО НЕПОЗНАТОГ“

Кишова прича „Огледало непознатог“ настала је десет година након Шћепановићеве новеле „Оно друго време“, а објављена је у *Енциклопедији мртвих* (1983);¹⁹³ између ових двеју прича постоје занимљива тематско-мотивска и жанровска подударња, као и значајне поетичке разлике.

Протагонисти „Оног другог времена“ и „Огледала запознатог“, неименовани младић и девојчица Берта Бренер, налазе се у улози пасивних медијума путем којих мртви комуницирају са живима. Обоје су притом, условно речено, на два места истовремено: у својим креветима, где непокретно леже – Берта уснула, младић болестан – и на периферији насеља, где се на различите начине сусрећу са смрћу – девојчица сведочећи убиству својих сестара и оца, а младић у загрљају девојке која је одавно мртва.

Јунаке на путу између ових удаљених простора или поредака прате симболички посредници. У Кишовој причи у питању је огледало, конвенционална спона између светова у готској причи, чији је магијски потенцијал допуњен краћим уметнутим текстом; у њему је приповедно евоцирана епизода у којој Бертин отац, господин Бренер, на вашару у Сегедину, купује огледало:

Циганин, млад брајлија, хром у једну ногу, вилица пуних златних зуба, продавао је бакрене казане. Ово му је било једино огледало. Преклињао је господина да га купи 'за душу', јефтино. Данас није ништа продао, а дете му болесно, умире... 'Циганска посла' (ЕМ: 84).

На овај начин, имплицирано је да је огледало, само по себи, демонски предмет, чијом куповином зло продире у миран живот Бренерових, најављујући смрт деце. Важно је приметити и да је посезање за огледалом део девојчициног кошмара – шетајући у сну шумом, Берта „извади из џепа малецно округло огледало“ (ЕМ: 84) – док се само огледалско одражавање злочина збива и у сну и на јави, када је Берта већ будна – „девојчица једнако урла, унезверених очију, загледала у огледалце које стиска у длану“ (ЕМ: 91) – чиме овај предмет дословно испуњава своју улогу споне или посредника између светова.

Шћепановић пак између „овог“ времена, које припада свакодневици безименог јунака, и „оног другог“, у којем Катарина очекује Симонов долазак, развија праву мрежу симболичких посредника. Први од њих је трамвај, чији бешуман одлазак сугерише привремени раскид јунакових веза са светом; праћен је налетом врелог ветра који га „пљусну по очима – као пламен“;¹⁹⁴ приповедачеву пажњу привлачи затим лишће које опада и нарочито један бакарножути лист који „лебдео је, усамљен, у висини [...] непомичан као да је залепљен у ваздуху“; све се око јунака и у јунаку онда кочи, до муклог оглашавања градског часовника, на основу чијег звука приповедач закључује „да долази из неизмерне даљине, из неког другог времена“ (S: 47, 48). Тиме је јунаков *прелазак* из једног у други поредак окончан: он се сада налази у димензији у којој је његов сусрет са Катарином *могућ*; прво што ће помислити биће да сања (S: 48).

¹⁹³ Приче из *Енциклопедије мртвих* настале су између 1980. и 1983; изузетак је „Прича о Мајстору и ученику“, написана и објављена 1976. године (Миоџиновић 2006: 483).

¹⁹⁴ Специфична комбинација мотива трамваја и ветра, којом Шћепановић сугерише уплитање „вишег поретка“ у људски живот, налази се, осим у новели „Оно друго време“, у роману *Искуљење*, као и у причама „Ветар“ и „Снег и тмина“.

Предуслов, дакле, за појаву феномена који улива страву био је, у обе приче, несвесно стање протагониста: девојчица спава, младић је у бунилу. Захваљујући томе, чудесне појаве које су у обе приче приповедно евоциране могу да буду психолошки мотивисане и расветљене; оне би на тај начин аутоматски биле изузете из подручја фантастичног и враћене у поље свакодневне логике. Такав пут закључивања је, међутим, у обе приче подривен: иако околина одбацује сведочења Шћепановићевог јунака као сиптоме његовог психичког поремећаја, упаљач пронађен у Петефијевог 47 материјални је доказ да је његово опажање релевантно; натприродни догађај је у Кишовој причи, са друге стране, добио друштвену легитимизацију, јер Берта Бренер у истрази има статус очевица злочина док њен кошмар омогућава хапшење починилаца. Као толико пута код Едгара Алана Поа, и у овим причама дакле остаје нејасно да ли страва има природни узрочник – у сну, односно бунилу јунака – или пак натприродни – у деловању оностраног.

Несумњиво је, међутим, да до колизије живих и мртвих долази, што значи да и Шћепановић и Киш приповедају о спиритуалним феноменима: док „Оно друго време“ настаје на фону жанровске приче о духовима – за коју је заплет о човеку који проводи ноћ са само наизглед живом женом типичан (Ognjanović 2014: 42)¹⁹⁵ – дотле се „Огледало непознатог“, у којој је истинитост исприповеданог гарантована наводним извором података – чланком који је објављен 1858, у новинама *Aradi Naplón* – ослања на жанр спиритуалистичке приче.¹⁹⁶ У оба дела се, осим тога, појављују и многи готски мотиви – од мрачне шуме и сабласти, злокобних предсказања, делузија, хистерије и конвулзија до насилне смрти, табуисаних облика сексуалности и демона – као и технике фантастичке књижевности, попут удвајања, путовања кроз време или контаминације стварности сном.

Употреба жанровских механизма готске приче повукла је за собом и одговарајуће културноисторијске конотације: док се радња Кишове приче одвија половином 19. века, за чију је културну атмосферу спиритизам карактеристичан¹⁹⁷ (услед потребе да се оно што је било у домену магијског и религијског пребаци у домен објективног и научног), Шћепановићева је за исту епоху везана многим препознатљивим романтичарским топосима, од мртве драге и агресивне љубави до мономаније јунака, његове психичке болести и повлачења из света. У обе приче, занимљиво је, присутан је и Шандор Петефи: у „Оном другом времену“, јунакова потрага одвија се у улици која носи име мађарског песника, док у „Огледалу непознатог“, господину Бренеру, непосредно пред смрт, како приповедач каже, можда пада на памет „један стих о заласку сунца, које пада низ хоризонт као глава каквог

¹⁹⁵ Према Живану Живковићу, Шћепановићев подтекст била је зен-прича о Ђанг-Ђијен и Ванг-Даоу, у којој се јунакиња удваја на здраву себе, која бежи од куће, и болесну, која остаје (1995: 84).

Тема жене као оличења смрти имала је, током шездесетих и седамдесетих година 20. века, и своју кинематографску афирмацију: омнибус-филм *Квадан* (*Kwaidan*, 1964) Масака Кабајашиија, чији одељак „Снежна жена“ говори о браку јунака са прелепом, загонетном девојком за коју се испоставља да је демонско биће, добио је Специјалну награду жирија на Канском фестивалу, док хорор *Лептирица* (1973) Ђорђа Кадијевића, снимљен према причи Милована Глишића „После деведесет година“, данас има култни статус (Ognjanović 2014).

¹⁹⁶ Киш ову игру мистификовања извора наставља и ван естетске стварности *Енциклопедије мртвих*, у интервјуу „Савест једне непознате Европе“ (1986), у којем каже да су, у случају „Огледала непознатог“, „ствари [...] проистекле из мађарског листа који је у тексту поменуто“ (GTI: 169). Илија Марић је указао да се сви примери спиритуалних феномена наведени у „Огледалу непознатог“, као и позивање на арадску *Газету*, налазе у књизи Ивон Кастелан *Спиритизам* (*Le spiritisme*, 1954).

¹⁹⁷ Према опширном уводу који ова прича има у рукопису, као повод за њу послужио је замах парапсихологије у којој, према приповедачевим речима, „изгледа предњаче Совјети“ (SK: 354).

монарха кад се, крвава, откотрља са пања“ (ЕМ: 89), у чему препознајемо алузију на последњу сторфу Петефијеве дескриптивне песме „Пуста, зими“.¹⁹⁸

Спиритуални феномени су у обе приче приказани на позадини свакодневног, изразито баналног искуства; у „Огледалу непознатог“, његов носилац је бирош, господин Бенедек, а у „Оном другом времену“ тетка Јулија.

Господина Бенедека приповедач у наратив уводи иронично, као човека који „не верује у чуда“ и „поуздава [се] само у науку“ (ЕМ: 92); његове прве претпоставке о разлозима Бертиних конвулзија – да девојчица има констипацију, заушке или велики кашаљ (ЕМ: 92–93) – уносе у причу елементе приземног хумора којима се ефекти претходно евоцираног ужаса семантички преусмеравају; то је у тексту „Огледала непознатог“ био пресудан моменат.

У Кишовој причи тематизован је злочин – троструко убиство – али не и његова истрага. Приповедач каже да „пронаћи починиоце овог грозног злочина (препричавамо *Aradi Napló*) није било тешко, јер девојчица је јасно видела убице у огледалу“ (ЕМ: 94) – то значи да је Бертин кошмар детективску истрагу учинио непотребном, односно да су сазнања до којих је дошло на ирационалан начин, у телепатској визији, усвојена као поуздана и релевантна. Сведочење господина Бенедека, дато под заклетвом, приповедач затим преноси према споменутих мађарским новинама: „Призор је био ужасан“, изјавио је он, на шта је новинар додао, „Само нас обзири према читаоцима наводе да не предочимо жалосно стање у којем су се налазиле жртве“ (ЕМ: 93). То значи да у причи која се до тада, бар наизглед, бавила спиритуалним феноменом долази до битног семантичког померања: посредством бирошевог сведочења прецизирано је да оно што је заиста ужасно није околност да је једна девојчица, у сну или у огледалцету, видела убиство својих сестара и оца, већ да је ужасан сам тај злочин; извор страве, дакле, ипак није у оностраном, већ у људима који су такав злочин били у стању да почине.

Овакав расплет прате приповедачева вишеструка иронијска ограђивања од фабуле. Он, најпре, сугерише проблематичност самог извора (*Aradi Napló* је сваштарска, малограђанска новина, за широку публику), затим наглашава претерану очигледност накнадно прибављених доказа (починиоци су пронађени са свежњем крвавих новчаница и одмах траже свештеника, да се исповеде и покају), а на крају и проширује хоризонт на којем је догађај сагледан, истичући разлику у начину на који су о њему извештавале друге европске новине са једне стране а спиритистичка гласила са друге. Сама тема приче на тај начин се преображава: то више није ни спиритуални феномен ни злочин, већ њихова медијска интерпретација и удео који та интерпретација има у обликовању јавне свести.

На то се надовезује приповедачева имплицитна критика спиритизма; он последњу реченицу приче посвећује Алану Кардеку, његовом утемељивачу, подсмешљиво га описујући као човека „који је имао савез са силама мрака“ (ЕМ: 93), док у „Постскриптуму“ наводи још један пример телепатског сна и сарадње медијума са детективима: један народни посланик је у сну видео убиство које ће се, у соби у којој је спавао, догодити три године касније; иронија је у томе што је на основу овог спиритуалног откривења убица пронађен, али не и спречен у извршењу злочина.

Шћепановићева јунакиња тетка Јулија, са друге стране, у улози заступнице и оличења свакодневног животног искуства, одбацује фантастични догађај као лаж или глупави сан – „причаш којешта“, одсечно каже младићу (S: 57) – и потпуно изневерава његова очекивања, ситуацију подносећи без узбуђења и проналазећи прагматичан излаз из ње – у младићевој

¹⁹⁸ У Кишовом преводу, ти Петефијеви стихови гласе: „Ко прогнан краљ кад краљевству окрене леђа, / Сунце се осврне са земљиних међа, / Осврне погледом / Испуњеним једом, / И док му поглед стигне до најдаљих дуна, / Са главе му спадне крвава круна“ (PiP: 73).

женидби. Стога се приповедно евоцирани свет у „Оном другом времену“ распада на два поретка, док усамљени јунак пребива између њих, као у лимбу.

Протагониста Шћепановићеве новеле уважава оба принципа, и природног и натприродног: био је, према сопственом сведочењу, „опседнут жељом“ да назре истину, „па ма каква била“ (S: 64). Отупео од сталног пијанства и мучен свешћу да ни сопственим чулима више не би смео да верује, он се упушта у истрагу чији је циљ ирационалан: да на аналитички начин, разумом, докаже да је срео Катарину, односно да је кобне ноћи заиста био на два места истовремено и, како ће се касније показати, са духом; стога се у „Оном другом времену“ детективски поступак налази у језгру приповедне интриге (Ломпар 2015: xlviii). У току истраге, међутим, циљеви јунака непрестано осцилују, од амбиције оклеветаног јунака да докаже своју невиност до његовог потпуног повлачења пред непријатељским светом – „зар није излишно покушавати да било шта доказујемо неком другом, па ма ко то био?“ (S: 62) – и од неодољиве потребе да „свесним истраживањем“ дође до разјашњења „једне чудне тајне“ (S: 69) до обузетости чежњом за смрћу; јунакову потрагу све време прати оклевање између стварног и имагинарног, тј. запитаност о правој природи стварности, што све одговара традиционалној дефиницији фантастичког доживљаја света (Todorov 2010).

Иако се, дакле, по сопственом опредељењу, налази у улози рационалног истражитеља, своје понашање на тај начин експлицитно доводећи у везу са поступцима јунака детективног наратива, протагониста „Оног другог времена“ далеко је од аналитичке логике својих узора. Предочена истрага, у првом реду, за предмет и нема злочин већ наизглед необјашњив догађај и у непосредној је вези са проблемом његовог идентитета¹⁹⁹ и достојанства: упаљач и изјаву Гостушких, које је изнудио, младић и не прибавља да би утврдио шта се кобне ноћи заиста догодило, већ да би тетку Јулији доказао да је био у праву, односно да фантастично које је доживео није било ни измишљено ни умишљено, већ *стварно*.

У његовој истрази, осим тога, нема ни методологије; она више личи на бесциљно лутање и беспосличарење, због чега младић до материјалних доказа долази случајно, или на прогањање и злостављање људи од којих очекује информације; у кућу Гостушких је, на пример, ушао мимо њихове воље, после краћег гурања на вратима, а дечака који се игра на улици хватао је чак и за гушу. Да ситуација буде још чуднија, ти докази разрешењу загонетке не доприносе; уместо да се логички повежу и међусобно оправдају, они у ствари истичу елемент недоказивог: упаљач јунака смешта у дом Гостушких али не објашњава ни како је могао тамо да се налази док је болестан лежао код куће, у кревету, нити како је ту могао да се састане са Катарином, коју нико од укућана никада није ни видео. Гомилање таквих доказа окончава се антиклимаксом – њиховим потпуним губитком – што по истрагу уопште нема последица.

Тиме је у „Оном другом времену“ приповедно сугерисано не само да је логичко напрезање јунака било бескорисно, већ и да је његова вера у „холмсовску традицију индуктивних решења“, како је Џин Иверт одредила суштину класичне детективске фикције (2015: 451), била промашена: ако се на почетку и чинило да је јунакова потрага била епистемолошка, до краја постаје потпуно јасно да је њена права природа онтолошка. Она резултира јунаковим падом на друштвено и егзистенцијално дно; на крају новеле, он је тај који у становницима предграђа буди језу, преузимајући улогу мрачног и потенцијално опасног бића:

¹⁹⁹ „Ако тај загрљај није унео ванредан интензитет у његово *тело*, пошто је био лишен особености, чак сасвим обичан, онда околност да је тако драматично узнемирио његову *душу*, побудивши вртлог његовог *духа*, сугерише да је потрага за оним што се збило кобне октобарске ноћи истовремено и његова потрага за оним што је он тада – и потом, дакле у свом темељу – уопште био?“ (Ломпар 2015: xlix).

Док сам лагано корачао, деца су се склањала испред мене и с циком утрчавала у дворишта, као да више нисам припадао том обичном свету и његовој једноставној лепоти (S: 82).

Као што смо претходно истакли, Шћепановићев јунак до кључног открића долази случајно, током непланираног сусрета са Гостушкима испред робне куће. Тиме је имплицирано да он и није тај који заиста води истрагу, већ да истрага, односно „виша сила“ која ту истрагу режира, води њега, суочавајући га са необјашњивом суштином ствари: он, за којег је све до тада било *већ виђено*, открива на крају потпуно непознат, претећи универзум, у којем Катарина представља његову смрт.

То значи да разрешење „једне чудне тајне“ у Шћепановићевој новели не само што није довело до победе истражитеља, до катарзе и повратка равнотеже у поремећени свет, што би требало да буде исход детективног наратива, већ је приморало јунака да се суочи са низом нових и страшнијих питања, која су за њега уједно и последња: „Онда се, одједном обузет ужасом, упитих шта ће бити ако се Катарина једног дана привикне на мој осмех. Шта ће онда бити?“ (S: 83).

Као и у случају постмодерне, метафизичке детективске приче, исход „Оног другог времена“ сугерише у ствари да је хаос норма и да истинске могућности за детекцију нема; према Дејвиду Леману, то је најсубверзивнија ствар која се уопште може догодити у детективном наративу (Иверт 2015: 439).

* * *

Тематизација натприродних феномена у модерној књижевности за циљ најчешће нема постизање фантастичких ефеката: они би подразумевали постојање неког другог, од свакодневице одвојеног и независног света, док се модерна проза фантастичким проседеом радије служи као посредником за интелектуалне и поетичке опсесије, за разградњу наизглед познатог света неизвесношћу и сумњом; подразумева се притом да на месту „неког другог света“ не може да буде откривено ништа друго осим празнине, односно да је „виши поредак на који прича алудира посредно приказан као одсуство“ [прев. В. Т.] (Rodríguez-Luis 1991: 119).

Анализирана новела „Оно друго време“ и прича „Огледало непознатог“, свака на свој начин, уклапају се у такву поетичку парадигму: оба аутора спиритуалне феномене, који се од почетка наратива налазе у њиховом средишту, семантички преиначавају и прекодирају, превodeћи их у Шћепановићевом случају на егзистенцијални, а у Кишовом на друштвеноскритички план.

У обе приче стога постоји проблем *правог* заплета; нарочито је у „Оном другом времену“ јасно да приповедач, „у ходу“ и готово непрестано, преображава природу интриге, дочаравајући на тај начин страност и хаотичност света.²⁰⁰ Отварајући, у духу егзистенцијалистичке прозе, могућност алегоричног тумачења новеле, према којем би Катарина била оличење смрти, Шћепановић пружа прилику једном читању које би потпуно укинуло оклевање између природног и натприродног, а без којег, према Цветану Тодорову, књижевне фантастике нема. Киш је у „Огледалу непознатог“ учинио исто, укинуо је фантастичко оклевање, али другачијим приповедним средствима – одлагањем завршетка и

²⁰⁰ „Роб-Грије и Борхес имају продубљен осећај за хаотичност света, али за разлику од Поа, не могу тај осећај да ублаже претварајући га у механичку извесност, у хиперлогику класичне детективске приче. Постмодернисти осујећују претпоставку детективске фикције да ум може све да реши: извртањем детаља, дешава се управо оно што је супротно од тога“ [прев. В. Т.] (Holquist 1971: 155).

гомилањем поенти, што је наративни поступак карактеристичан за Борхеса (Rodríguez-Luis 1991).

На тај начин се и „Оно друго време“ и „Огледало непознатог“ потпуно отуђују од својих жанровских полазишта. Иако је Шћепановићев јунак збуњен и неискусан попут конвенционалног протагонисте приче о духовима, између њега и сила мрака не долази заиста до сукоба већ до више пута наглашаваног – неспоразума; Катарина, осим тога, није ужасна зато што је мртва, већ зато што је *луда*, слепа за идентитетску разлику између њега и Симона.

Приповедно евоцирајући телепатско искуство девојчице Берте, о којем су наводно писале многе европске новине половином 19. века, Киш се удаљава и од теме натприродног и од жанра спиритуалистичке приче: у средиште његовог наратива доспева само убиство Бренерових, које он приповедно не смешта у стварност већ у кошмар, из којег би девојчица могла да се пробуди; кошмар се затим ипак претвара у реалност, али добија и полицијски расплет и идеолошки супротстављене епизоде у штампи, чиме је његов ирационални потенцијал каналисан и преусмерен ка друштвеној критици.

Стога фантастички ефекти у наведеним причама могу да буду једино секундарни: и Шћепановић и Киш приповедно евоцирају аветињску атмосферу, али први то чини да би, између осталог, релативизовао фигуру монструма, а други да би проблематизовао извор ужаса; у „Оном другом времену“, стварност је вишеслојна – постојање различитих поредака код читалаца изазива метафизичку језу – док је у „Огледалу непознатог“ варијантна, што њену загонетност своди на проблем спознаје и интерпретације чињеница.

Оба аутора приближавају се притом поетици магијског реализма али на потпуно другачије начине: док Шћепановић, заинтересован за прелазе између стварног и имагинарног, сугерише постојање трансцендентне реалности али је истовремено и негира, одржавајући могућности које се међусобно искључују у кохеренцији и неограничено одлажући значења, код спекулативног Киша трансценденције нема а свако проблематизовање стварносног поретка јесте прилика за развој метатекста. Док је један од најважнијих семантичких ефеката „Оног другог времена“ сумња у делотворност интелекта и рационалистичког виђења света, приповедачу „Огледала непознатог“ веома је важно да исту сумњу проблематизује: како се његов ум не удубљује у оно што не може да објасни, он се и не бави самом окултном појавом, већ могућностима њене друштвене употребе, разлику у културним кодовима између свог доба и сто година дубље прошлости остављајући по страни, окрећући се притом против ирационалности а у корист епистемологије.²⁰¹

Стога је концепт сукоба добра и зла потпуно разорен једино у Шћепановићевој прози: у „Оном другом времену“ зло надире са свих страна, са оног али и са овог света, због чега за његовог јунака нема ни наде ни прибежишта. Код Киша, са друге стране, увек постоји *идеја* за коју се аутор залаже; њена природа је амбивалентна, поетичко-политичка.

²⁰¹ У уводу који ова прича има у рукопису, приповедач се експлицитно ограђује од њеног фантастичког потенцијала: „Ја сам дете материјализма. [...] Раскрстивши са веровањем у загробни живот, а то и јесте темељ религије, и са сујеверјима, којима сам у детињству био окружен као да живим у свету фантома, бар ноћу, још у гимназији пришао сам биологији као спасоносном извору знања које растерује мрак. [...] Мене ствар, дакле, занима само, и пре свега, као приповедачки материјал“ (СК: 354).

ЗАКЉУЧАК

Бранимир Шћепановић је до видног места у српској књижевности дошао почетком шездесетих година прошлог века, као реалистички писац; тај период његовог стваралаштва закључен је приповедном збирком *Пре истине* (1961) коју је објавила издавачка кућа Младо поколење из Београда. Његово отварање према „естетизму“, чији је почетни израз представљао роман *Срамно лето* (1965), може се довести у везу са приближавањем уметничкој групи у којој је био и Данило Киш. Део критичара је такву поетичку преоријентацију дочекао са негодовањем, сматрајући да она није у складу са природом његовог приповедачког дара: Вук Крњевић је, на пример, свој иначе похвални приказ *Срамног лета*, поентирао мишљу да је Шћепановић „писац јасне реалистичке опсервације, писац елементаран, снажан“, те да је овај роман „мала мјера“ за могућности његовог талента (Krnjević 1965: 9).

Приметно је, такође, да је у деценији која је полемици претходила, књижевна критика на романи Бранимира Шћепановића и Данила Киша често гледала као на уметнички сродне али супротстављене литерарне појаве; тек је у њиховој комплементарности била садржана целовита представа о поетичким променама које су наступале; квалитативна предност најчешће је притом давана Шћепановићу.

Репрезентативни су, у том погледу, били књижевнокритички прикази *Срамног лета* и *Баште, пепела* које је написао Александар Петров, објављени у узастопним бројевима *Савременика* пред крај 1965. године – приказ Шћепановићевог романа у октобарском, а Кишовог у новембарском, односно децембарском његовом броју. Иако су посредни била два различита, један од другог потпуно независна текста, утисак је да су алузивно дубље повезана па и да се један у другом огледају. Позивајући се на „Нека битна својства савремене прозе“ Павла Стефановића, Александар Петров је о Шћепановићевом стилу говорио као о крајње објективном, неутралном, слеђеном, називајући га и нултим степеном писања (Petrov 1965a: 321), а о Кишовом као о „суштој супротности сваком објективном, стишаном, слеђеном или нултом тону писана“ (Petrov 1965b: 458); док је Шћепановићева реченица бртва, Кишова је разуђена, „богата епитетима, поређењима, метафорама“ (Petrov 1965b: 458); Шћепановићева проза је артифицијелна, умешно компонована, детаља сведених у добро избрушену симболичку структуру, док је Кишова приватна и „уметнички непреврела“, због чега у њеној егзалтираности има „нечег лажног, патетичног“ (Petrov 1965b: 459).

Неколико година касније, такође у *Савременику*, у темату посвећеном проблемима савремене српске прозе, Душан Пувачић је имплицирао да међу приповедним поетикама Бранимира Шћепановића и Данила Киша постоји и тематска компатибилност: констатујући да млади аутори, одговарајући на изазов Миодрага Булатовића, негују исто осећање света и тип књижевног јунака – усамљеног, отуђеног појединца, предодређеног за патос жртве, прогоњеног мржњом, осећањима апсурда и кривице – он је приметио и да је то код Киша тематизовано кроз критички однос према нацизму а код Шћепановића према комунизму; Пувачић је прецизирао и да Киш, попут Мирка Ковача, бележи непосредна животна сазнања и преобликује успомене, док Шћепановић, блискији Бориславу Пекићу и Филипу Давиду, рационализује колективно искуство и интелектуализује модерну осећајност („Srpska književnost danas“: 302).

Контрастно је било и понашање Шћепановића и Киша у јавности: док је за аутором *Уста пуних земље* остало свега неколико краћих интервјуа, у којима се он, најчешће штуро и

неформално, изјашњавао о стању у култури, о односу међу књижевницима различитих генерација и о начинима свога рада, поетичко-есејистички текстови чине готово половину Кишовог опуса; чак ни у години у којој је добио Октобарску награду, 1975, Шћепановић ниједном није разговарао са новинарима, док је Киш, у контексту првог круга рецепције *Пешчаника*, 1972. и 1973. године, у штампаним медијима интервјуисан био десетак пута. Захваљујући страсти и сугестивности са којом је аутор *Часа анатомије* умео да излаже своја размишљања, као и због важности која се тим размишљањима придаје у српској култури, не би било претерано рећи и да су поетичко-есејистички текстови засенили фикционални сегмент Кишовог стваралаштва; он је, према Михајлу Пантићу, „добио извесну патину, како због нових слојева историјског искуства, тако и због промене самог начина писања“ (Павловић 2016: 333–334).

Током полемике, литерарни идентитет Данила Киша изнова је био концептуализован, на нешто другачијим основама: из поља лирског и медитативног, премештен је у поље друштвене одговорности, а од српске и југословенске публике окренуо се према Западу. Киш је, истовремено, раскинуо и готово сва своја дотадашња пријатељства – што је, према Бориславу Пекићу, био знак велике унутрашње промене (Пекић 2013: 437) – али је „непријатеље“ ипак повео са собом, не могавши или не желећи да их се ослободи. Према сведочењу некадашњег председника шведског ПЕН-а, Габија Глајхмана (*Gabi Gleichmann*), они и мржња према њима били су Кишова опсесивна тема, до краја живота (Tompson 2014: 502). Миливоје Павловић, који је имао увид у Кишов легат у Српској академији наука и уметности, сведочи да су у његовом примерку *Уста пуних земље*, добијеном од илустратора Радомира Рељића – из чега закључујемо да је посредни тек неко од БИГЗ-ових издања романа, не старије од 1976 – поред извода из позитивних критика исписани упитници, док је примерак *Искуљења*, чије је и само присуство у Кишовој личној библиотеци, након свега, било заиста необично, сав ишаран; „подвлачења, упитници, ускличници и, чак, псовке, налазе се на скоро свакој страници“, сведочи Павловић (2016: 491).

Та мржња оставила је трага и у Кишовим делима из времена полемике и након ње: не само у *Часу анатомије*, већ и у *Гробници за Бориса Давидовича* и у *Енциклопедији мртвих*, Бранимир Шћепановић је, посредством појединих протагониста ове прозе – обликованих у „Дуплом гулашу“, у „Причи о Мајстору и ученику“, као и у „Краткој биографији А. А. Дармолатова“ – присутан; књижевне појаве којима је желео да се супротстави, Киш је, експлицитно или имплицитно, повезивао са њим, односно са представом коју је о њему изградио, па је дисквалификацијом првог ефектно постизао саморазумљиву „ликвидацију“ другог. Испоставило се, истовремено, да су, после лика ишчезлог оца, ликови којима је Бранимир Шћепановић послужио као инспирација или прототип, били најчешћи у Кишовој прози; док Едуард Сам обележава прву фазу његовог стваралаштва, они обележавају другу.

Киш је, дакле, поетички самосвесно уграђивао лик Бранимира Шћепановића, односно Јешуе Крохала и А. А. Дармолатова у сопствени књижевни идентитет; његови квалитети разумљиви су тек кроз супротстављање њиховим манама: он је интелегентан и високо образован, они су неуки, некултивисани и глупи; он је талентован, богомдани уметник, они су и у уметности рачунције, оријентисани према актуелној моди и захтевима публике; док њих занимају једино новац и награде, он је спреман да своју награду, у знак протеста, врати. Настала у радикализованом контексту полемике, ова супротстављања данас звуче поједностављено па и банално, али јесу била основ Кишовог разумевања сопствене позиције као праведника у књижевности.

Та позиција није била лишена ни религиозне, односно херојске димензије: још је у „Пробном камену чињеница“ (1976), кроз алузије на *Нови завет*, Киш устврдио да су они који га нападају „књижевници, доушници, фарисеји“ (ЏА: 68), што значи да је сопствену ситуацију, посредно, поистоветио са Христовом; у „Причи о Мајстору и ученику“, његов

литерарни двојник Бен Хаас окупља следбенике које „подучава о моралу и литератури“ а „узалудну егзистенцију“ свог ученика Јешуе Крохала „спасава од понора над којим се наша“ (ЕМ: 95, 99), због чега касније сам страда, што је такође образац биографије духовног учитеља; у интервјуу „Махнитост вољења“ (1986), који се алузивно надовезује на претходну причу, Киш је изјавио да је до неспоразума са „једним писцем“ – мислио је притом на Бранимира Шћепановића – дошло због таштине, док је сопствене мотиве за рад на спорним рукописима – алудирао је на *Уста пуна земље* – одредио као „одсуство таштине“ (ГТИ: 282–283), што је врлина хришћанских подвижника и светитеља; у „Трајном осећању кривице“ („*Het duurzame schuldgevoel van Danilo Kis*“, 1987), Киш изјављује и да је његова неизлечива болест била у ствари казна зато што је, својим стваралаштвом, „конкурисао Богу“, пошто „овакве ствари не можеш писати а да не будеш кажњен“ (ГТИ: 229) – непосредно се на тај начин надовезујући на античку концепцију трагичког јунака и слободно је примењујући на сопствени живот.

Српска култура је Кишов литерарни идентитет, у овом облику, са дубоком вером прихватила; о томе сведоче наслови појединих пригодних публикација, попут *Венца од трња за Данила Киша* (2016), којим се околности из пишчеве биографије, још једном, доводе у везу са страдањем Исуса Христа, затим тумачења његових књижевних дела као пророчанстава и „нових истина“ које су уметнику, у стваралачком чину, биле „објављене“ (Пијановић 1992) или преношење анегдоте по којој је он кобну болест преузео од колегинице са студија, чудесно је на тај начин исцељујући (Павловић 2016: 354), што све иде у ред хагиографских топоса.

Бранимир Шћепановић је, тако, у Кишовим размишљањима о себи и о (сопственој) књижевности постао све оно што он сам није желео да буде али и залога његове књижевноисторијске беатификације.

Идеолошка матрица у којој је ово супротстављање било извршено – а према којој је српске писце могуће или потребно поделити на прозападне и националистичке, либералне и догматичне, слободоумне и конзервативне, истинске уметнике и комерцијалне узурпаторе – има и шири културноисторијски значај: седамдесетих година прошлог века, она је подразумевала нову концептуализацију односа између високог и ниског у српској књижевности, и до данас је, пола века касније, остала механизам културне елиминације који је, у јавној свести, и даље смислен, активан и делотворан.

Да ли је, након свега, уопште могуће раздвојити ове испреплетане литерарне идентитете и о књижевном делу Бранимира Шћепановића говорити без освртања на примедбе Данила Киша, као и обратно, тумачити Кишову приповедну прозу без, експлицитног или имплицитног, супротстављања њеног писца свему ономе што је, посредством *Часа анатомије*, оличено у Шћепановићу?

Потрага за аргументованим одговорима на ова питања била је мотив нашег истраживања. Сматрали смо да бисмо до новог погледа на „аферу Киш“, као на преломан догађај у историји српске књижевности друге половине 20. века, који се чини темељно истраженим и добро познатим, као и до прилике за преиспитивање наизглед саморазумљивих истина које су у њеном току формулисане, могли да дођемо једино уколико увидимо логику културноисторијских процеса на чијем се крају она налазила. Уважавајући природу ширег друштвеноисторијског контекста, крајем шездесетих и током седамдесетих година прошлог века, у којем је политичка инструментализација културних садржаја била уобичајено средство за генерисање илузије да једнопартијски систем може да буде жариште идеолошког плурализма, док је успостављање правога културног дијалога било у ствари потпуно онемогућено, утврдили смо да идеолошки обрасци и реторика по којима је „афера Киш“ данас препознатљива уопште нису били нови – примењивани су били током сваког

сукоба писаца у медијима или пред судовима и пуне две деценије пре тога – али и да су у њој добили свој коначни и свакако најпопуларнији израз. „Афера“ је важну улогу одиграла и у унутарпартијским разрачунавањима, у „хладном раду“ који је већ дуго био вођен између појединих утицајних културнополитичких фигура на књижевној сцени, попут Мирослава Крлеже и Оскара Давича са једне стране а Ериха Коша и Добрице Ћосића са друге, при чему су учесници полемике, па и сам Данило Киш, били марионете посредством којих су они једни другима задавали спорадичне ударце.

Задржавајући се на историји неформалне групе писаца којој су припадали и Бранимир Шћепановић и Данило Киш, и утврђујући, на основу расположивих историјских извора, природу њихових међусобних односа током Кишових раних полемика са представницима стварносне прозе, као и након контроверзног интервјуа „Доба сумње“ 1973. године, који је аутора *Пешчаника* трајно обележио као противника српског национализма, показали смо да њихов потоњи сукоб примарно није могао да буде ни поетичке ни политичке, већ једино личне природе. Обојицу је много и коштао: до краја живота, написали су само још по једну књигу, *Искуљење*, односно *Енциклопедију мртвих*. Али, док је Киш постао српски академик и један од писаца којима је критика досад поклањала највише пажње, Шћепановић је, повукавши се сасвим из књижевног живота, потонуо нагло у забрав.

Оно што је омогућило и унапред оправдало такав третман аутора *Уста пуних земље* био је мит рођен у *Часу анатомије*, односно у „Дуплом гулашу за Бранимира Шћепановића“ – да је посредни неталентовани писац анахроних поетичких опредељења којег нема потребе проучавати. Узевши у обзир намере које је Киш имао пишући овај памфлетски текст, сматрали смо да би он у хоризонту тих намера требало да буде и схваћен, као хотимично погрешно читање „Смрти господина Голуже“. Једино је такав приступ могао Кишу да пружи прилику да сва естетска својства новеле порекне а да самог њеног аутора представи не само као необразованог и нечасног човека, већ и као особу упитне интелигенције и проблематичног психичког здравља; то није било подручје аргументованих књижевнокритичких разматрања, већ субјективне интерпретације стварности, па и литерарне фикције. „Писмена изјава Данила Киша а у вези са тужбом Драгољуба Голубовића“, чији се делови такође могу читати као аутопоетички искази, овој нашој тврдњи иде у прилог:

Извесна полемичка оштрина моје књиге била је диктирана уз то не само грубим изазовом и полемичким жаром него и самим књижевним жанром: полемика се традиционално користи иронијом, сарказмом, подсмехом, јер је она облик књижевне борбе (TLSK: 436).

Позивајући се на дефиницију Ивана Крталића из *Антологије хрватског хумора*, Киш у наставку изјаве каже и да је књижевна полемика „доиста литература“, која „чини исто што и други манифестни облици књижевности“ (TLSK: 436).

Једини критичар који је током „афере“, на књижевнотеоријски аргументован начин, заступао приповедни поступак Данила Киша и промовисао његове естетске квалитете, али се, након *Часа анатомије*, одлучно zaloжио и за признавање уметничког значаја *Уста пуних земље*, био је Никола Милошевић: већ у новембру 1979. године, у *Књижевним новинама*, објављен је био његов текст „Тамни вилајет Бранимира Шћепановића“, у којем стоји да за речени роман – привидно једноставан али суштински неухватљив, као месечев знак – „са сигурношћу можемо рећи“ да „спада међу она малобројна књижевна остварења што ће остати трајно забележена у нашој литератури“ (Милошевић 1996: 181); исти текст, један од најлепших кратких есеја које је Никола Милошевић икада написао, објављен је и као предговор *Устима пуним земље* у издању Партизанске књиге, 1981. године.

Читање „Смрти господина Голуже“ које за полазиште нема хиперболично негативне судове изнете у „Дуплом гулашу“ показује да су Шћепановићева поетичка опредељења била

актуелна, усклађена са кретањима у српској и европској књижевности у другој половини 20. века: он, као ни Киш, није био заинтересован за реалистичку дескрипцију, већ је све чиниоце реалистичког проседеа – од јунака и његове мотивације до свезнајућег приповедача, фабуле и дескрипције – настојао да користи на „очиђавајуће“ начине, реалистички слој мотивације подривајући фантастичким. Вођен потребом за апстраховањем егзистенцијалних ситуација, групни лик је градио ван његових традиционалних образаца у реалистичкој и сатиричкој књижевности а користио је и приповедне технике одлагања завршетка и вишеструких поенти, које се данас обично везују за Борхеса (Rodríguez-Luis 1991). Крајња семантичка исходишта новеле остварена су пак у складу са принципима алегорије после платонизма, тековине модерне европске књижевности (Benjamin 1989; De Man 1975; Kelley 1997).

Овакви увиди показали су оправданост наше намере да, у наставку истраживања, књижевна дела Бранимира Шћепановића и Данила Киша посматрамо мимо наслеђеног обрасца надређености и да их доведемо у интерпретативну везу.

Како припадају истом књижевноисторијском контексту – прелазу из позног модернизма у постмодернизам – у делима оба аутора могу се уочити заједнички поетички моменти: преображаји елемената реалистичког дискурса, семантизација форме и односа између наративних инстанци, нов став према књижевној традицији као збиру могућности за уметничке трансформације, еклектицизам и комбинаторичка имагинација, схематизованост као принцип изградње наратива али и као носилац његових значења, формално прилагођавање романа логикама других уметности, пре свега музике и филма, фигурална логика графичког облика, попут цртежа или броја, која сажима садржину наратива итд.

Место, међутим, које овим моментима припада у опусима Бранимира Шћепановића и Данила Киша, као и у структурама појединачних њихових дела, зависи од специфичности уметничког сензибилитета аутора, због чега и јесте њихов најбољи показатељ.

И Шћепановић и Киш, у улогама имплицитних аутора, имају откривалачки однос према стварности: наглашавајући њену променљиву, чулно-визуелну димензију, обојица теже евоцирању истина које би требало да су трајне и недокучиве. Сама стварност се притом неизбежно уопштава: док је Шћепановић то постигао редуковањем ликова и ситуација на елементарне црте, апстраховањем временских и просторних координата радње и увођењем топонима као сигнала за алегорична значења (Пасјача из *Срамног лета* и Прекорница из *Уста пуних земље* адекватни су примери таквог поступка), Киш је уопштавања вршио посредством јунака који репрезентују одређене колективе, али и накнадно, експлицитним поистовећивањем ликова и догађаја из различитих епоха (у *Гробници за Бориса Давидовича*, то је постигао увођењем приче „Пси и књиге“, а у *Енциклопедији мртвих*, путем ауторских коментара у „Постскриптуму“).

Иако су обе ове уметничке визије програмски хетерогене и дифузне, утисак је да је у *Пешчанику* као и у *Устима пуним земље*, што су структурно најсложенија дела проучаваних аутора, тај свет приповедно ипак савладан, проникнут, а да је његова тајна откривена. У оба приповедна опуса живи стога мит о писцу као сазнајно повлашћеној инстанци која слободно залази у тајне постојања (Шћепановић) или историје (Киш), приближавајући се апсолуту путем уметности.

Чини се да је такво разумевање писца и његове друштвене улоге сродно романтичарско-симболистичкој традицији; оно је имплицирало да би *прави писац* требало да буде интелектуално и морално супериорна инстанца, надмоћног разумевања, која читаоцима открива оне видове стварности којих они нису свесни, духовни племић или изабраник, у стварности можда и подређен али суштински надређен свима онима који су носиоци неке моћи у друштву; у „Саветима младом писцу“ (1984), Киш је такве моћнике назвао

„генералима“ и „бољарима“ (ŽL: 91–96). Узме ли се у обзир културноисторијски контекст у којем су оваква самоодређења, посредно или непосредно, била вршена – друштвени статус Удружења књижевника Србије али и самог писца као фигуре на јавној сцени био је тих деценија на систематске начине урушаван – јасно је да је њихов смисао у ствари био носталгичан, па и компензативан.

Без обзира на психолошке разлоге, међутим, ово (само)уздицање писца обележило је начин на који је књижевност посредно одређивана и у Шћепановићевим и Кишовим делима, односно дефинисање њене улоге у друштву: ако писац читаоцима открива аспекте стварности којих они нису свесни, то значи да би он могао или требало да непосредно утиче на њихове ставове, да их провоцира ако не и да их мења; у зависности од тематског подручја у којем се аутор креће, његова улога могла је, дакле, да буде и дидактичко-просветитељска. У овом погледу, између Бранимира Шћепановића и Данила Киша постоје велике, перспективистичке разлике; оне се најјасније очитују у улози која се, у њиховим делима, придаје читаоцу.

Како би остварили идеал убедљивости и упечатљивости уметничке истине и истовремено дестабилисали монолошког приповедача реалистичке прозе, оба аутора су, наимае, у својим уметнички најзахтевнијим романима, у *Устима пуним земље*, односно у *Пешчанику*, на различите начине разграђивала централне приповедне инстанце, реметећи или потпуно укидајући могућност општег погледа на евоциране ситуације; на тај начин, они су постизали илузију да је романескна нарација деперсонализована а да се читалац са стварношћу уметничког дела суочава сам, непосредно, без ауторског посредовања. Упркос томе, улога читаоца у *Пешчанику* и у *Устима пуним земље* није иста.

Уметничка визија Бранимира Шћепановића је у *Устима пуним земље* разбијена на више вредносно несагласних позиција: ту су, најпре, прогонитељи и прогоњени, чије су међусобне разлике најјучљивије, затим приповедне инстанце које се профилишу унутар или посредством њих, као и жене у црнини, које над свим учесницима у хајци наричу. Свака од тих позиција представља одређену могућност за етичку интерпретацију предоченог догађаја и понашања његових учесника. Иако би, мимо самог романа, оне могле да буду оквалификоване као моралне или неморалне, хуманистичке или антихуманистичке, у самом наративу, трагова таквог вредносног разликовања нема: имплицитни аутор ни на који начин не сугерише да би учеснике у хајци требало делити на јунаке и антијунаке; свака од предочених сазнајних и вредносних позиција у роману је легитимна и свака је на свој начин трагична. Читалац пак има увид у све њих а како од аутора не добија никакве инструкције – он га, истина, наводи на (само)преиспитивање али га ничему не подучава – представу о хајци стиче самостално, оријентишући се према сопственом животном искуству, културним хоризонтима и моралним назорима. Захваљујући томе, управо је читаочева сазнајна позиција та која је у *Устима пуним земље* привилегована: он је, поред имплицитног аутора, једини који има увид у целину ситуације и који је слободан да о тој ситуацији самостално закључује и суди. То значи да је у приповедном свету *Уста пуних земље* на читаоца, у дословном смислу, пребачен део естетичке и етичке одговорности: он је ауторов сарадник у стваралачком процесу, имагинативни коаутор, инстанца у којој се стваралачки процес заиста довршава.

Данило Киш, са друге стране, у *Пешчанику* значење третира као *ствар* која је у сложеној структури његовог романа сакривена; на читаоцу је да, праћењем трагова које му имплицитни аутор оставља – а неки од њих могу да буду и лажни – до те *ствари* дође, не би ли схватио шта се у роману „дешава“; Е. С.-ово писмо, које је изложено у епилогу, требало би да му донесе неопходни аха-ефекат. Иако су захтеви романескног текста од читаоца и у овом случају, као и у *Устима пуним земље*, велики – то је последица хотимичне

замршености *Пешчаника* – само његово значење је у ствари унапред морало да буде одлучено како би структуром романа могло да буде маскирано или загонетано, тако да од самог чина читања и не зависи. Суочавајући се са применом различитих приповедних техника, у којима се аутор романа умешно опробава, читалац је на сваком кораку подсећан на *уметност* дела које држи у рукама а самим тим и на присуство у тексту онога који зна све његове тајне и њима управља, евоцирајући са једне стране деперсонализовану нарацију али са друге настојећи да строго контролише све њене ефекте и значења.

У ово поигравање читаочевим разумевањем *Пешчаника*, као и *Породичног циркуса* у целини, била је увучена и вантекстовна реалност: кроз садржаје који су пратили рецепцију ових дела, широј јавности постале су доступне појединости из Кишове биографије, као и његове породичне успомене – фотографије и документа; на корицама *Раних јада* нашао се Кишов портрет из детињства, док је епистола из завршног поглавља *Пешчаника* публици представљена као превод аутентичног писма пишчевог покојног оца. На тај начин, подстицано је поистовећивање између личности аутора и његовог романескног двојника Андреаса Сама, као и између околности из његове биографије и догађаја приповедно евоцираних у *Породичном циркусу*. У интервјуима је, осим тога, Киш често долазио у ситуацију да тумачи своја дела, а нарочито *Пешчаник*, из позиције његовог најбољег и најупућенијег познаваоца, фиксирајући на тај начин значења романескног текста.

Како је природа *Пешчаника* као уметничког дела тиме била промењена – границе између биографског аутора и његовог фикционалног дела хотимично су биле мистификоване – његова рецепција је наилазила на препреке са којима српска књижевна критика дотад није имала прилике да се у том облику сусретне: између многих херменеутичких потешкоћа са једне стране и Кишове спремности да свој роман читаоцима објасни са друге, критичари су првенство у тумачењу књижевног дела дали – писцу: „Довољно је сјетити се само Кишовог тумачења вишезначности насловне ријечи, *пешчаник*“, сведочи, на пример, Јован Делић, „па разумјети од колике су помоћи биле његове интервенције или сугестије у тумачењу“ (Делић 1997: 227). Киш, због тога, српску књижевну критику није више ценио: у свом последњем интервјуу, „Добро намештене замке“ (1989), он је рекао да након *Енциклопедије мртвих* није разговарао са домаћим новинарима зарад експеримента „у односу на критику и дело“, а тај експеримент је показао, да без његових самотумачења, „о књизи у нас скоро нико ништа сувисло није рекао“ (ŽL: 202).

Читалац је, са друге стране, у таквим околностима, могао да стекне погрешан утисак да сам Кишов приповедни текст можда и нема семантичке енергије мимо оне која је садржана у намерама његовог аутора; такво полазиште ограничавало је у ствари слободу читања ових књижевних дела а самим тим и могућности њихове интерпретације.

Други вид ангажованости приповедног опуса Данила Киша био је политички: бавећи се темама антисемитизма и стаљинизма, које су, у времену о којем говоримо, биле у жижи западноевропске и америчке јавности, Киш је својим књижевним делима одговарао на актуелне идеолошке подстицаје и недвосмислено се према њима одређивао. Његови јунаци су стога представници одређених национално или политички јасно профилисаних колектива – сви мушки чланови породице Сам, на пример, идентитет црпу из легенде о Лутајућем Јеврејину, док идентитет јунака *Гробнице за Бориса Давидовича* почива на наративу о Октобарској револуцији – и жртве су конкретних, институционализованих облика власти, нацизма и стаљинизма; ауторова намера била је притом да ове тоталитарне режиме представи као суштински истоветне, што је радикална порука усвојена из *7000 дана у Сибиру* Карла Штајнера. Политичка значења могла су, притом, да буду ограничена на поједине епизоде, како је било у случају поређења Е. С.-ове лобање са лобањом Лава Троцког у

Пешичанику, или су пак могла да буду у самом темељу књижевног дела, подређујући себи сва остала његова значења, како је било у *Гробници за Бориса Давидовича*.

Политичност је, у есејистичком сегменту Кишовог опуса, инхерентна његовим поетичким опредељењима; за аутора *Пешичаника* приповедање засновано на традиционалном реалистичком проседеу било је израз културне заосталости, „духа провинције“ и „књижевног комунизма“ (НР: 89), што је његову поетичку опцију онда имплицитно одређивало као напредну, проевропску и либералну, што су такође идеолошке а не естетичке категорије.

Исти спој поетичког и политичког је у фикционалном делу Кишовог опуса непосредно био реализован: усвајајући технику питања и одговора од Џојса и Пенжеа, Киш је у *Пешичанику* уклапа у сасвим одређени друштвеноисторијски контекст – имплицитно је јасно да се радња истражних поглавља одвија у време Другог светског рата, у Хортијевој Мађарској; на тај начин, он је критику реалистичког наративног поступка, што је поетичка импликација ове приповедне технике и у *Уликсу* и *Инквизиторију*, политички надоградио – тако што је тежњу реалистичког приповедача свезнању довео у везу са истражним методама нацистичког режима.

Значај предочавања пишчевих политичких ставова у литерарној форми је, на тај начин, изједначен са значајем који је у књижевности обично био придаван обради метафизичких тема. У беседи коју је одржао приликом уручења „Великог златног орла“, у Ници, 1980. године, Киш је своју „обузетост последњим питањима (живота и смрти)“ са једне стране и бављење друштвеним питањима са друге, односно позиције јогија и комесара како их је одредио Артур Кестлер, назвао комплементарним приступима свету: „Писање и није ништа друго до покушај, увек узалудан и безнадан, да се сви ови големи проблеми додирну, да се на тренутак осмисле средствима књижевним“ (НР: 192). Сам је пак проблем валоризације књижевног дела, Киш том приликом у потпуности изместио у поље друштвене одговорности:

Сваки покушај, макар и најзаобилазнији, макар и у заметку, било каквог идеолошког оправдања тог феномена – логора – у име такозване 'историјске нужности', 'класне борбе', 'расне чистоте', 'новог човека' и слично, дискредитоваће свако дело, сваког писца, једном заувек и немилосрдно. Усуђујем се рећи: да ће у скорој будућности, ако све не оде дојавола, одговорност писца бити одмеравана у првом реду у односу на његов став према стварности логора. Једних и других, подједнако (НР: 192–193).

Из тога проиходи да је спој политичког и поетичког био од суштинске важности за Кишово разумевање књижевности; можемо га тумачити на истом оним фону на којем смо претходно говорили о писцу као супериорној инстанци, што је представа имплицитно присутна и у Шћепановићевој и у Кишовој прози: његов смисао био је у покушају да се књижевност демаргинализује а да се фигури писца поврате углед и друштвени значај; једино је Киш, међутим, у том контексту, непосредно посегнуо за политичким порукама.

Протагонисти прозе Бранимира Шћепановића, са друге стране, немају ни национална ни регионална обележја; имена су им, ако их уопште имају, најчешће библијска – што је, и само по себи, један облик апстраховања – док се консолидација њихових идентитета одвија кроз трауматично дистанцирање од било каквог ослонца у колективном сопству; протагониста *Уста пуних земље* стога умире наг, без иједног спољашњег обележја, док је неименовани младић из „Оног другог времена“ себи најближи када је најудаљенији од света. Уопштавањем друштвеноисторијских и географских датости, у чијим оквирима се радње његових најбољих наратива одвијају, Шћепановић приповедно дочарава ситуације у којима се његови јунаци не суочавају са одређеним друштвенополитичким поретком, већ са поретком самог постојања.

То не значи да је аутор *Уста пуних земље* избегавао да се бави тоталитаризмом, актуелном темом свог доба и тежиштем друштвено одговорне уметности – Шћепановић се, у том значењском подручју, можда најпотпуније остварио као сценариста, у култним филмовима црног таласа, *Пре истине* и *Зазидани* које је режирао Војислав Кокан Ракоњац – већ да је, по угледу на Камија и Бекета, тоталитаризам изабрао да посматра из другачијег угла – као егзистенцијални проблем. У сукобу са затвореним а суровим и крвожедним колективима који не толеришу индивидуалност, издвајање и разликовање, јунаци Шћепановићеве прозе приморани су да погледају у себе и да се у себи суоче са различитим облицима неслободе и неаутентичности; стога њихов револт, када до њега коначно дође, и није политички, већ егзистенцијални, док сама њихова борба добија карактеристике самообрачуна.

У Шћепановићевим естетски најуспелијим делима – осим *Уста пуних земље*, међу таква дела ћемо уврстити и новеле „Стид“, „Оно друго време“ и „Смрт господина Голуже“ – јунаци се могу посматрати и као имагинативне варијанте свог аутора; оно што их дубље повезује јесу егзистенцијалне ситуације у којима се налазе и дилеме са којима се суочавају, чије понављање води у трауматско језгро Шћепановићевог стваралаштва. У *Устима пуним земље*, где је раслојавање јунака најизраженије – како су учесници у хајци одређени једни у односу на друге, читалац има утисак да представљају различите варијанте истог лика – хајка може да буде посматрана и као пандан процеса субјективације: у граничној ситуацији, субјект испада „из себе“ и постаје сопствени објект, на путу ка самоспознаји.

Удвајања у *Породичном циркусу* имају потпуо другачије семантичке ефекте: између ауторових литерарних двојника – у овом контексту, то су Андреас и Едуард Сам – нема вредносног супротстављања, па чак ни напетости; уместо тога, они се допуњавају и преклапају, позајмљују мисли и особине један другоме, пројектујући на тај начин и умножавајући основни лик, а то је лик самог аутора. Стога је смисао њихове синонимије у аутореференцијалности: хибридна фигура, настала прожимањем оца и сина, израз је ауторове нарцисоидне потребе за самоогледањем и самопотврђивањем, начин да се његове приповедне компетенције и вредносно-етички назови што снажније актуализују.

Тако долазимо до још једног, суштинског разликовања између приповедних поетика Бранимира Шћепановића и Данила Киша: док се код аутора *Уста пуних земље* саморазумевање одвија на егзистенцијалном плану, као филозофско разматрање уметничким средствима, за аутора *Пешчаника*, фикционални део опуса је у чврстој спреси са поетичко-есејистичким његовим делом, што значи да саморазумевање, у којем су се књижевнотеоријски проблеми преклопили са политичким актуелностима, претходи самом стваралачком чину.

На прелазу из модернизам у постмодернизам, када је, према речима Јана Вјежбицког, стварана нова дефиниција књижевности (2003: 121) а самим тим обликован и нов књижевни укус, Бранимир Шћепановић и Данило Киш били су међу оним српским писцима који су се определили да своје стваралаштво ускладе са западноевропским интелектуалним и уметничким трендовима: аутор *Уста пуних земље* ослањао се примарно на искуства егзистенцијалистичке прозе, на Сартра и Бекета, мада му ни формални експеримент новог романа није био туђ, док је аутор *Пешчаника* ближи био управо Алену Роб-Гријеу, Мишелу Битору, Натали Сарот, представницима француског новог романа; обојица су, у различитим периодима стваралаштва, била и на трагу магијског реализма.

Приметно је, међутим, да су се према одабраним поетичким оријентирима, ови писци односили на потпуно другачије начине: док је за Шћепановића, који се предавао интуицији и импровизовању, литерарни узор представљао почетни импулс или путоказ, али не и текст на

који треба алудирати – изузеци су ретки и претежно се тичу текста *Светог писма* – Киш је своје узоре теоријски разматрао, темељећи своје приче и романе на интертекстуалном повезивању са њима. Непосредног приступа стварности, истина, ни код једног ни код другог аутора није било, али док је Шћепановић настојао да се реалности приближи комбиновањем конвенција елиситичке и популарне културе, имплицирајући на тај начин да привилегованог приступа стварности нема, за Киша стварност постоји једино у документованом облику, као мноштво извора различитог нивоа поузданости и квалитета, из којих аутор треба да дедукује елементе наратива. Иако су и Шћепановићева и Кишова приповедна концепција несумњиво биле освешћене, једино је аутор *Пешичаника*, на разне начине, упућивао на самога себе као на књижевну функцију која, истражујући прошлост, истражује и принципе сопственог приповедања.

Низ аутора који су на српској књижевној сцени препознати као настављачи Данила Киша до данас је непрекинут; међу њима најистакнутије место заузима Давид Албахари, у чијем се идеолошки ангажованим романима поетичко промишљање сусреће са доживљајем историје као тоталитета који се распао.

Интелектуални елитизам, који је био у основи Кишових поетичких опредељења, подразумевао је поделу књижевног стваралаштва на *озбиљно*, које пишу ерудите а читају упућени, и на *тривијално*, намењено широкој публици, чија би позиција у систему образовања и културе могла да буде једино инфериорна. Посреди је у ствари била реконцептуализација старих подела уметности на високу и ниску, али са ослоном у идеологији модернизма (Džejmson 1975): хијерархија коју је она подразумевала била је квалитативна и читаве области културе експлицитно је искључивала из расправе о вредностима.

Главни показатељ *озбиљности* једног књижевног дела имала је, у овој концепцији, сама форма: пожељне су биле оне приповедне технике које би сведочиле о упућености писца у књижевнотеоријске проблеме и актуелна поетичка таласања, односно о нивоу његове учености. Сcolarизацији књижевности, која је била значајно обележје епохе, Киш је експлицитно придружио формално стицање високог образовања – у „Горком талогу искуства“, он је изјавио да се за „књижевни занат“ припремао, између осталог, и студирањем светске књижевности (GП: 12); приповедачки таленат био је, самим тим, потиснут у други план.

Особине Шћепановићеве прозе сугеришу да је и она била писана за образовану публику, односно за интелектуалце, под претпоставком да једино они не презају од формалног експеримента, тешких тема и херметичног текста. Његова тежња интелектуалном елитизму огледа се пре свега у филозофском потенцијалу наратива, затим у бирању радикалних композиционих решења, у употреби алегорије и пародије – једино се за познаваоца одређеног садржаја он може пародично или алегорично представити (Наџион 1996; Вејнџамин 1989) – као и у уметању страних речи и израза у приповедни текст; за разлику од Киша, у чијем приповедању има фраза на неколико европских језика, код Шћепановића је посредни био једино латински.

Иако, по свему судећи, Бранимир Шћепановић није завршио започете студије књижевности а своју прозу није сасвим лишавао ни локалних обележја – семантички потенцијал његових топонима, на пример, могао би једино говорнику српског језика да буде разумљив – то, у периоду који је претходило „афери Киш“, није представљало препреку у рецепцији његовог дела; напротив, критика га је лепо прихватила, и код нас и на Западу.

Ерудиција је, у ствари, у Шћепановићевој прози, била ефекат одабраног начина стилизације – типичног за прелаз од модернизма ка постмодернизму – а не последица намере да се нагласе домети формалног образовања аутора; то је, у књижевноисторијском контексту

о којем говоримо, био легитиман а и чест уметнички поступак: „Питање начитаности појединог писца“, закључује Јан Вјежбицки, „није у таквим случајевима битно, јер ерудиција постоји као знак времена и одређује понашање оних начитаних, добро наображених, и оних који 'не читају'“ (Вјежбицки 2003: 161). То не значи да у Шћепановићевом стваралаштву лектира није имала значај, већ да аутор *Уста пуних земље*, иначе на истом поетичком правцу на којем се налазио и аутор *Пешчаника*, ослонац није потражио у теоријским знањима о књижевности, већ у свом таленту и стваралачкој интуицији; стога су се искуства која је стекао као приповедач и као филмски радник у његовом стваралаштву, на неконвенционалне начине, прожела.

Специфичност Шћепановићеве уметничке визије је из тог прожимања и проистекла: нецеловит и недокончан, притворан, свет у његовој приповедној прози није предмет који би се могао описати, већ процес у чију логику треба проникнути; такво осећање света није се задржало у границама идеологије модернизма.

Приповедање је у *Устима пуним земље*, на пример, елиптично: сугерисани су правци појединих дешавања – да прогоњени, у трку, остаје без шешира, кравате и ципела – али не и детаљи самих њихових токова – како је дошло до тога да прогоњени умре сасвим наг; сваки наративни фрагмент предочава неки сегмент кретања које је отворено, незавршено, док се њихово наизменично компоновање може посматрати као уклапање вишеструких кретања која су у међусобној корелацији, као да су посредни напоредни токови истог процеса. Циљ аутора притом није био само да евоцира радњу која је динамична и захуктала, већ и да је прикаже као незадрживу конверзију, као непрестано прелажење из једног стања у друго. И прогоњени човек и његови прогонитељи, из једног заштићеног, конвенционалног живота, западају у чудне и морбидне ситуације у којима започиње процес силовите трансформације њихових идентитета; како је свака од тих трансформација потенцијално бесконачна, прогоњени ће морати да умре како би роман чији је он протагонисти уопште могао да буде завршен.

Енергијом преображаја захваћене су и Шћепановићеве уметничке форме: он је своје новеле објављивао у различитим облицима – дужим и краћим, мање или више сегментисаним – мењао је имена јунака и наслове, тако да границама његовог приповедног опуса данас није нимало лако ући у траг; прича „Вампир“ проширена је, на крају ауторове књижевничке каријере, у роман, док је новели „Смрт господина Голуже“ трансформисан био сам поетички темељ. Преображаји су на овом пољу подразумевали и прелажење граница између различитих уметничких медија: поједине Шћепановићеве новеле постајале су сценарији, њихови јунаци су добијали конкретна лица и доспевали су на велико платно, али се дешавало и обратно, па одређене моменте *Зазиданих*, филма за који је пред крај шездесетих Шћепановић написао сценарио, сасвим јасно препознајемо у десетак година млађем роману *Искуљење*.

Смисао најуспелијих Шћепановићевих дела заснива се у потпуности на трансферима значења: нискомиметски momenti судбине јунака, који се тичу њихове телесности, добијају високомиметске, духовне паралеле, а редовно се дешава и обратно, да се momenti патоса нађу у семантичком окружењу које их релативизује или карикатурално изобличава. На тај начин, проблематизовани бивају сви важнији momenti фабуле, заплети се преиначавају, а тек успостављене значењске мреже почињу да се кидају, што читање непредвидиво отежава: у „Оном другом времену“, приповедач, „у ходу“ и готово непрестано, трансформише природу средишње интриге, док у *Устима пуним земље* и у добром делу новеле „Стид“ долази и до вишеструких замена унутрашњег спољашњим и спољашњег унутрашњим, због чега је неизвесно одвија ли се предочена радња у стварности или у свести протагониста.

Савременици су овај приповедни поступак, карактеристичан за „артистички“ сегмент Шћепановићевог опуса, и дубоку промену сензибилитета коју је тај поступак најављивао, по свему судећи, не само осетили већ и високо вредновали. Срба Игњатовић га је описао као технику успостављања и разарања алегоричког, патетично-митског оквира, како би се, на његовим рушевинама, кроз одступања и варијације, обликовао нов смисао; он је његову прву реализацију у српској књижевности пронашао у *Срамном лету*, констатујући да су га остали аутори одатле преузели, због чега се касније јавља и код „оних који су забављени 'ревизијом' и доградњом модела фантастичке нарације“ (Игњатовић 2012: 166); међу ауторима који су се у српској књижевности посветили обнови фантастичке инвенције најистакнутије место припада Милораду Павићу. Могуће је, стога, да има дубље књижевноисторијске логике у чињеници да је управо Горан Петровић, настављач павићевске линије српског постмодернизма, у предговору мексичког издања *Уста пуних земље*, овом роману упутио речи несвакидашње хвале:

Напросто не знам шта да чиним. Да ли да исписујем похвалу писцу? Да ли да одам признање његовом сочном језику, уједно једноставном изразу, да ли да уплићем и расплићем о терији књижевности, о вишезначности теме, о филозофској димензији? [...] Или да учиним и нешто што превазилази пуку похвалу и препоруку читаоцу? Да ли да упозорим читаоца? Да ли да кажем – чувајте се, пазите се, ова ће вас књига узнемирети! Ова ће вас књига подсетити, без обзира на сва наша технолошка достигнућа – како није немогуће да већ следећег часа постанете прогоњени или прогонитељ, како се не зна шта је страшније од ово двоје, како човек уистину није далеко одмакао мада све убрзаније напредује (Petrović 2020).

Приповедни опуси Бранимира Шћепановића и Данила Киша представљају стога две релевантне могућности српске литературе истог књижевноисторијског раздобља. Они су резултат сложених идеолошких померања у култури, потребе за новим почетком и за проширивањем интелектуалних и стваралачких видика. Настајали су кроз преиспитивање граница књижевне илузије и кроз трагање за алтернативним облицима приповедања. Били су, посредно, и израз сумње у смисао књижевног стваралаштва, рођене у тренутку у којем је тржиште почело видно да утиче на судбину уметничких вредности па и на правце поетичких промена.

ЛИТЕРАТУРА

- Ado 2016: Pjer Ado. *Unutrašnja tvrđava: uvod u delo Samom sebi Marka Aurelija*. Prevela Olja Petronić. Beograd: Fedon.
- Alberes 1967: Rene-Maria Alberes. *Istorija modernog romana*. Preveo Milenko Vidaković. Sarajevo: Svjetlost.
- Anders 2015: Ginter Anders. *Kafka – za i protiv: (osnovi spora)*. Preveo Ivan Foht. Novi Sad: Kiša, 2015.
- Arendt 2003: Hannah Arendt. "Thinking and Moral Considerations." In *Responsibility and Judgement*, 159–189. New York: Schocken Books.
- Arsić 1999: Branka Arsić. *Pogled i subjektivnost: neki aspekti Barklijeve teorije viđenja*. Beograd: Beogradski krug.
- Bahtin 1991: Mihail Bahtin. *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*. Prevod Aleksandra Badnjarević. Novi Sad: Bratstvo – Jedinstvo.
- Bal 2000: Mike Bal. *Naratologija: teorija priče i pripovedanja*. Prevela Rastislava Mirković. Narodna knjiga / Alfa.
- Bart 1979: Rolan Bart. „Nulti stepen pisma.“ U *Književnost, mitologija, semiologija*, 5–54. Preveo Ivan Čolović. Beograd: Nolit.
- Benjamin 1989: Walter Benjamin. *Porijeklo njemačke žalobne igre*. Prevela Javorka Finci Pocrnja. Sarajevo: „Veselin Masleša“.
- Бертолино 2017: Никола Бертолино. „Афера.“ У *Књига о завичајима*, 425–453. Београд: Ренде.
- Bečanović 2009: Tatjana Bečanović. „Hronotop hajke u Šćepanoovićeovom tekstu *Usta puna zemlje*.“ U *Naratoški i poetički ogledi*, 99–133. Podgorica: CID.
- Bešlin 2018: Milivoj Bešlin. „Boro Krivokapić, poslednji Jugosloven.“ *XXZ: regionalni portal*, 28. 11. 2018. Dostupno na: <https://www.xxzmagazin.com/boro-krivokapic-poslednji-jugosloven> (pristupljeno 3. 8. 2019).
- Bitor 2005: Mišel Bitor. *Preinačenje*. Prevela Vesna Injac. Beograd: Narodna knjiga / Alfa.
- Bogišić 2016: Vlaho Bogišić. „Miroslav Krleža u srpskoj književnosti: problem književnosti kao identiteta u srpskoj i hrvatskoj kulturi XX stoljeća.“ Doktorska disertacija, Univerzitet u Novom Sadu.
- Borhes 1999: Horhe Luis Borhes. *Istorija večnosti i drugi eseji*. Prevela Krinka Vidaković Petrov. Beograd: Narodna knjiga / Alfa.
- Borhes 2004: Horhe Luis Borhes. *Alef*. Preveo Aleksandar Grujičić. Beograd: Paideia.
- Bošković 2004: Dragan Bošković. *Islednik, svedok, priča: istražni postupci u Pešćaniku i Grobnici za Borisa Davidoviča Danila Kiša*. Beograd: Plato.
- Бошковић 2008: Драган Бошковић. *Текстуално (не)свесно Гробнице за Бориса Давидовича*. Београд: Службени гласник.
- Bošković 2015: Dragan Bošković. *Zablude čitanja*. Beograd: Službeni glasnik.
- Brodsky 2008: Joseph Brodsky. "Introduction." In: Danilo Kiš. *A Tomb for Boris Davidovich*, ix–xvii. Champaign: Dalkey Archive Press.
- Broh 1958: Herman Broh. *Vergilijeva smrt*. Prevela Vera Stojić. Beograd: Kosmos.

- Bulatović, B. 2006: Boris Bulatović. "The Biblical Subtext in Branimir Šćerpanović's Mouth Full of Earth." *Serbian Studies* vol. 20, no. 2 (2006): 279–291.
- Булатовић, М. 1970: Миодраг Булатовић. „Дијалог о успеху: без дара – нема ни пара.“ *Савременик* 6 (1970): 574–579.
- But 1976: Vejn But. *Retorika proze*. Preveo Branko Vučićević. Beograd: Nolit, 1976.
- Васовић 2004. Небојша Васовић. *Лажни цар Шћепан Киш: полемички осврт на дело и идеје Данила Киша*. Београд: Народна књига.
- Васовић 2013: Небојша Васовић. *Зар опет о Кишу?*. Београд: Конрас.
- Вјежбицки 2003. Јан Вјежбицки. *Разговор о књижевности као категорија реценције и питања књижевносторијског процеса*. Београд: Народна књига / Алфа.
- Vučetić 2016: Radina Vučetić. *Monopol na istinu: partija, kultura i cenzura u Srbiji šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka*. Beograd: Clio.
- Vučković 1974: Radovan Vučković. *Problemi, pisci i dela*. Knj. 1. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Glušac 1970: Radomir Glušac. „Dnevnik žute ruže.“ *Jevrejski almanah* 1968/70: 201–207.
- Goldman 1967: Lisjen Goldman. „Novi roman i stvarnost.“ U *Za sociologiju romana*, 194–216. Preveo Branko Jelić Beograd: Kultura.
- Goldmann 1980: Lisjen Goldmann. *Skriveni bog: studija tragične vizije u Paskalovim Mislima i Rasinovom pozorištu*. Preveli Mirjana Zdravković i Nikola Bertolino. Beograd: BIGZ.
- Darjesek 2011: Mari Darjesek. *Policijski izveštaj: optužbe za plagijat i drugi nadzori fikcije*. Prevela Ivana Arandelović. Beograd: Clio.
- De Man 1975: Pol de Man. *Problemi moderne kritike*. Preveli Gordana B. Todorović, Branko Jelić. Beograd: Nolit.
- De Man 1996: Pol de Man. „Moderni majstor“, prevela Aleksandra Mančić-Milić. *Reč: časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja* 22 (jun 1996): 86–90.
- Делез 1998. Жил Делез. *Покретне слике*. Предео Слободан Прошић. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.
- Delez 2000: Žil Delez. „Platon i simulakrum“, preveo Branko Romčević. *Reč* 58 (2000): 193 – 200.
- Delez i Gatari 1990: Žil Delez i Feliks Gatari. *Anti-Edip: kapitalizam i shizofrenija*. Prevela Ana Moralić. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Делић 1995: Јован Делић. *Књижевни погледи Данила Киша: ка поетици Кишове прозе*. Београд: Просвета.
- Делић 1997: Јован Делић. *Кроз прозу Данила Киша: ка поетици Кишове прозе 2*. Београд: БИГЗ.
- Deutscher 1970: Isaac Deutscher. *The Prophet Armed: Trotsky 1879–1921*. Oxford: University Press.
- Димић 1991: Иван Димић. *Од Стендала до Бекета: огледи о француском роману*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.
- Elijade 2003: Mirča Elijade. *Istorija verovanja i religijskih ideja*. Prevela Biljana Lukić i dr. Beograd: Bard-fin; Banja Luka: Romanov.
- Eco 1985: Umberto Eco. "Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics." *Daedalus Magazine* 4 (Fall 1985): 161–184.
- Ženet 1985: Žerar Ženet. *Figure*. Prevela Mirjana Miočinović. Beograd: „Vuk Karadžić“, 1985.

- Живковић 1995: Живан Живковић. „'Оно друго време' Бранимира Шћепановића.“ *Реч и смисао: огледи*, 80–85. Београд: Мирослав.
- Zerafa 1965: Mišel Zerafa. „Vreme i njegove forme u savremenom romanu“, prevela Mirjana Miočinović. *Delo* 12, br. 8/9 (1965): 1092–1115.
- Zorić 2005: Vladimir Zorić. *Kiš, legenda i priča: preoblikovanje i prenošenje predanja u Grobnici za Borisa Davidovića i Enciklopediji mrtvih*. Београд: Народна књига / Alfa.
- Иверт 2015: Цин К. Иверт. „Хиљаду другачијих мистерија: метафизичка детекција, онтолошке потраге“, превео Стефан Пајовић. *Летопис Матице српске* књ. 496, св. 4: 432–451.
- Игњатовић 2012: Срба Игњатовић. *Проза промене: деконструкција-конструкција, конвенције и иновације у српској прози 1950–1990*. Београд: Службени гласник.
- Ingrao 2014: Čarls Ingrao. *Habzburška monarhija 1618–1815*. Prevod Gojko Mišković. Београд: Zadruga Res publica; Нови Сад: Centar za regionalizam.
- Jeremić, D. 1981: Dragan M. Jeremić. *Narcis bez lica*. Београд: Nolit.
- Јеремић, Љ. 1972: Љубиша Јеремић. *Нова српска приповетка*. Београд: Књижевна омладина Србије.
- Jeremić, Lj. 1978: Ljubiša Jeremić. *Proza novog stila: kritike i ogledi*. Београд: Prosveta.
- Jerkov 1991: Aleksandar Jerkov. *Od modernizma do postmoderne*. Приштина – Горњи Милановац: Јединство – Дејче новине.
- Јерков 1994: Александар Јерков. „Оквир, рам, пукотина. Иманентна поетика романа Данила Киша.“ У *Данило Киш између Цетиња и панонског потопа: (зборник радова са научног скупа, Цетиње, 15-17. октобра 1993.)*, гл. уредник Чедомир Драшковић, 61–89. Цетиње: Централна народна библиотека Републике Црне Горе „Ђурђе Црнојевић“.
- Јовановић 2014: Наталија П. Јовановић. „Наратолошки приступ роману *Уста пуна земље* Бранимира Шћепановића (ко говори и зашто?).“ *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима: за школску 2013/2014. годину*“ 9: 337–365.
- Jonas 1991: Hans Jonas. *The Gnostic Religion: the Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*. Boston: Beacon Press.
- Jung 2006: Karl Gustav Jung. *Arhetipovi i razvoj ličnosti*. Priredio Žarko Trebješanin. Београд: Prosveta, 2006.
- Kelley, Theresa M. *Reinventing Allegory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Клајн и Шипка 2008: Иван Клајн и Милан Шипка. *Велики речник страних речи и израза*. Нови Сад: Прометеј.
- Kovač 1965: Mirko Kovač. „Pisci moje generacije, subjektivno. [Deo] 3: Nema povratka: proza Branimira Šćepanovića.“ *Odjek* 18, br. 1: 10.
- Kovač 2008: Mirko Kovač. *Pisanje ili nostalgija: eseji*. Zaprješić: Fraktura.
- Кош 1996. Ерих Кош. *Одломци сећања, писци*. [Књ.] 2. Београд: Просвета.
- „Критички реализам“: „Критички реализам.“ *Savremenik* 35, sv. 6 (jun 1972): 491–530.
- Krnjević 1965: „Čista proza.“ *Odjek* 28, br. 18 (15. 9. 1965): 9.
- Курт 1999: Жералд Курт. „Приповједна свијест у Кишовој 'Гробници за Бориса Давидовича'.“ *Књижевна историја* год. 31, бр. 109 (1999), стр. 289–309.

- Ломпар 2015: Мило Ломпар. „Странац и стид.“ У: Бранимир Шћепановић, *Оно друго време*, vii–lxxxiv. Београд: СКЗ.
- Ломпар 2018: Мило Ломпар. *Дух самопорицања: прилог критици српске културне политике. У сенци туђинске власти*. Београд: Catena mundi.
- Lotman 1970: J. M. Lotman. *Predavanja iz strukturalne poetike: (uvod, teorija stiha)*. Preveo Novica Petković. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.
- Lukač 1959: Đerđ Lukač. *Današnji značaj kritičkog realizma*. Preveo Miljan Mojašević. Београд: Kultura.
- Lukić 1968: Sveta Lukić. *Savremena jugoslovenska literatura 1945–1965: rasprava o književnom životu i književnim merilima kod nas*. Београд: Prosveta.
- Ман 1952: Томас Ман. *Смрт у Венецији*. Превели Аница Савић Ребац и др. Нови Сад: Матица српска.
- Mandić, B. 2018: Blažo Mandić. *Tito – neispričano: ljudi i događaji, autobiografski fragmenti – politika, književnost, slikarstvo, muzika, film*. Београд: Službeni glasnik.
- Mandić, I. 1977: Igor Mandić. „Prašina fraza i vjetar taštine ili kako nas P. Matvejević dijeli na ovce i jarce?“ *Duga: ilustrovana revija*, br. 78 (19. februar 1977): 38–39.
- Mandić, I. 2007: Igor Mandić. *Zbogom, dragi Krleža*. Zagreb: Profil.
- Марић 2017: Илија Марић. *Белешке о Кишу и филозофију*. Београд: Бернер.
- Марићевић 2015: Јелена Марићевић. „Један хип до смрти господина Голуже: *Смрт господина Голуже*, новела Бранимира Шћепановића и истоимени филм Живка Николића, у светлу Пекићевог романа *Како упокојити вампира* и Андрићеве приповетке *Летовање на југу*.“ *Летопис Матице српске* књ. 495, св. 3: 330–335.
- Marković 1987: Dragoslav Marković. *Život i politika*. Београд: Rad.
- Martin 2004: William Martin. "Esse and percipi in film: a note upon Beckett-Schneider correspondence." *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui* vol. 14: 533–546.
- Marcuse 1985: Herbert Marcuse. *Eros i civilizacija: filozofsko istraživanje Freuda*. Preveo Tomislav Ladan. Zagreb: Naprijed.
- Merleau-Ponty 1978: Maurice Merleau-Ponty. *Fenomenologija percepcije*. Preveo Anđelko Habazin. Sarajevo: „Veselin Masleša“.
- Miller 2007: Nick Miller. *The Nonconformists: culture, politics, and nationalism in a Serbian intellectual circle, 1944–1991*. Budapest – New York: Central European University Press.
- Миливојевић 2001: Ивана Миливојевић. *Фигуре аутора: функције ауторског коментара у прози Данила Киша*. Београд: Чигоја штампа.
- Miloradović 2011: Goran Miloradović. „Ljudi na strateškim mestima: uzroci, posledice i smisao sukoba Josipa Broza Tita i Milovana Đilasa na Trećem (vanrednom) plenumu СК SKJ 1954. godine.“ У: *Tito – viđenja i tumačenja: zbornik radova*, ur. Olga Manojlović Pintar, 199–231. Београд: Institut za noviju istoriju Srbije, Arhiv Jugoslavije.
- Милорадовић 2012: Горан Милорадовић. *Лепота под надзором: совјетски културни утицаји у Југославију 1945–1955*. Београд: Институт за савремену историју.
- Милосављевић Милић 2018: Снежана М. Милосављевић Милић. „Метонимијски код реалистичког наратива – типолошки приступ групном лику.“ *Поетика српског реализма: зборник радова*. Уредници Душан Иванић и Драгана Вукићевић, 23–53. Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду.

- Милошевић 1996: Никола Милошевић. *Књижевност и метафизика: зиданица на песку II*. Београд: „Филип Вишњић“.
- Милошевић 2000: Никола Милошевић. *Има ли историја смисла?*. Горњи Милановац: ЛИО.
- Митропан 1921: Петар Митропан. „Хамлет большевизма“, превео Љ. Н. Рајић. *Мусао* књ. 5, св. 1 (јануар 1921): 1–8.
- Мιοџиновић 2006: Миљана Мιοџиновић. „Beleške.“ U: Danilo Kiš. *Skladište*, 389–449. Београд: Prosveta.
- Мιοџиновић 1990: Миљана Мιοџиновић. „Pogovor.“ U: *Danilo Kiš. Gorki talog iskustva*. Београд: BIGZ – SKZ – Narodna knjiga.
- Михаиловић 2001: Драгослав Михаиловић. *Црвено и плаво*. Београд: НИИ.
- Михиз 2008: Borislav Mihajlović Mihiz. *Autobiografija – o drugima*. Београд: Evro Giunti.
- Motola 1993: Gabriel Motola. "Danilo Kiš: Death and the Mirror." *The Antioch Review* vol. 51, no. 4 (Autumn 1993): 605–621.
- „Напуштена добра књига“: „Напуштена добра књига.“ *Књижевне новине* 367 (20. јун 1970): 1.
- Newton 2003: Elisabeth Ann Newton. *Phenomenology in the Works of Robbe-Grillet*. Leeds: The University of Leeds.
- Nikolić 2009: Živko Nikolić. „Ljepota filmskog poroka.“ Intervju objavljen 29. 10. 2009. Dostupno na <https://www.vesti.rs/Kultura/Ljepota-filmskog-poroka.html> (pristupljeno 12. 8. 2019).
- Ниче 1999: Фридрих Ниче. *Сумрак идола или како се филозофира чекићем*. Превео Драгомир Перовић. Нови Сад: Светови.
- „Нова књижевна генерација“: „Нова књижевна генерација: први 'округли сто'.“ *Књижевне новине* 363 (април 1970).
- Новаковић 1971: Слободан Новаковић. „Време естраде или о Пули после Битефа.“ *Књижевне новине* 400 (1. 10. 1971): 9.
- Ognjanović 2014. Dejan Ognjanović. *Poetika horora*. Novi Sad: Orfelin.
- Павић 1984: Милорад Павић. *Хазарски речник*. Београд: Просвета.
- Павловић 2016: Миљивоје Павловић. *Венац од трња за Данила Киша*. Београд: Службени гласник, 2016.
- Палавестра 2011: Предраг Палавестра. *Некрополе: биографски есеји*. Београд: Завод за уџбенике – Досије студио.
- Палавестра 1998: Предраг Палавестра. *Јеврејски писци у српској књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Палавестра 1983: Предраг Палавестра. *Критичка књижевност: алтернатива постмодернизма*. Београд: „Вук Караџић“.
- Palmer 2005: Alan Palmer. "Intermental Thought in the Novel: The Middlemarch Mind." *Style* vol. 39, no. 4 (Winter 2005): 427–439.
- Пантић 2007: Михајло Пантић. *Киш: (есеј)*. Пожаревац: Едиција Браничево – Центар за културу.
- Пекић 2002: Borislav Pečić. *Korespondencija kao život: prepiska sa prijateljima (1965–1986)*. Novi Sad: Solaris.
- Пекић 2013: Borislav Pečić. *Život na ledu. Knj. 2, Dnevници 1955–1982*. Београд: Службени гласник.

- Pekić 2014: Borislav Pekić. *Život na ledu. Knj. 4, Januar – maj 1984*. Beograd: Službeni glasnik.
- Пековић 2009: Ратко Пековић. *Паралелна страна историје: спорови о језику, нацији, литератури 1945–1990*. Београд: Албатрос плус.
- Penže 1966: Rober Penže. *Inkvizitorij*. Prevela Alka Škiljan. Zagreb: Naprijed.
- Perišić 2007: Igor Perišić. *Gola priča: autopoeitika i istorija u Grobnici za Borisa Davidovića Danila Kiša, Novom Jerusalimu Borislava Pekića i Fami o biciklistima Svetislava Basare*. Beograd: Plato – Institut za književnost i umetnost.
- Peterson and Skow 2003: Mary A. Peterson and Emily Skow. "Memory and Learning in Figure-Ground Perception." *Psychology of Learning and Motivation* 32 (December 2003): 1–35.
- Petrov 1965a: Aleksandar Petrov. „Roman o zavičaju.“ Prikaz *Sramnog leta* Branimira Šćepanovića. *Savremenik* 22 (oktobar 1965): 321–322.
- Petrov 1965b: Aleksandar Petrov. „Portret umetnika u mladosti.“ Prikaz *Bašte, pepela* Danila Kiša. *Savremenik* 22 (novembar/decembar 1965): 457–459.
- Petrov, ur. 1970: Aleksandar Petrov, ur.. *Poetika ruskog formalizma*. Beograd: Prosveta: 1970.
- Petrović 2020: Goran Petrović. „Čuvajte se! [Predgovor meksičkom izdanju knjige *Usta puna zemlje* Branimira Šćepanovića, u prevodu Dubravke Sužnjević, Sexto Pisto, Meksiko Siti, 2010]“. *Новости* (15. 12. 2020). Dostupno na <https://www.novosti.rs/kultura/vesti/945331/cuvajte-usta-puna-zemlje-branimira-scepanovica-vas-podsetiti-kako-covek-uistinu-nije-daleko-odmakao-mada-sve-ubrzanije-napreduje> (pristupljeno 20. 12. 2020).
- Пијановић 1992: Петар Пијановић. *Проза Данила Киша*. Приштина – Горњи Милановац – Подгорица: Јединство – Дечје новине – Октоих.
- „Политички разговор“: „Политички разговор са београдским писцима.“ *Књижевне новине* 344 (9. мај 1970): 2.
- Поповић 2011: Радован Поповић. *Српски књижевни зверињак: књижевни живот Србије 1944–2000*. Београд: Службени гласник.
- Поповић 1991: Радован Поповић. *Писци у служби народа: хроника књижевног живота у Србији 1944–1975*. Београд: Политика, 1991.
- Protić 1970: Predrag Protić. „Artistički realizam u savremenoj srpskoj prozi.“ *Izraz* 14, br. 12 (decembar 1970): 593–598.
- Prstojević 2005: Alexandre Prstojević. *Le roman face à l'histoire: essai sur Claude Simon et Danilo Kiš*. Paris: L'Harmattan.
- Radović 1977: Dušan Radović. „Profesor mlake filozofije. Plava riba, kljukana dinastija, svastikin but.“ *Duga: ilustrovana revija*, br. 77 (5. februar 1977): 37.
- Радуловић 1994: Милан Радуловић. *Обнова традиције: критички есеји о савременим писцима 2*. Београд: Књижевна заједница Звездара – Апостроф.
- Раичковић 1981: Стеван Раичковић. „Одлазак Милоша Црњанског.“ У: Милош Црњански. *Лирика: избор*, 125–129. Београд: Слово љубве.
- Racković 2009: Nikola Racković. *Leksikon crnogorske kulture*. Podgorica: DOB.
- Rilke 1979. Rainer Maria Rilke. *Arhajski torzo*. Priredio Ante Stamać. Preveli Zvonimir Mrkonjić i dr. Zagreb: Nakladni zavod.
- Ricardou 1971: Jean Ricardou. *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris: Seuil.

- Роб-Грије 1957: Ален Роб-Грије. *Очи које све виде*. Превели Живко Костић и Десанка Илић. Цетиње: Народна књига.
- Rob-Grije 1967: Alen Rob-Grije. „Novi roman, novi čovjek.“ *Putevi* 5 (1967): [416]–421.
- Rodríguez-Luis 1991: Julio Rodríguez-Luis. *The Contemporary Praxis of the Fantastic: Borges and Cortázar*. New York – London: Garland.
- Рокаи 2002: Петар Рокаи и др. *Историја Мађара*. Београд: Клио.
- Ron 1987: Moshe Ron. "The Restricted Abyss: Nine Problems in the Theory of Mise en Abyme." *Poetics Today* vol. 8 (1987): 417–438.
- Росић 2008: Татјана Росић. *Мит о савршеној биографији: Данило Киш и фигура писца у српској култури*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- „Сарадња или дипломатија“: „Сарадња или дипломатија.“ *Књижевне новине* 3373 (12. септембар 1970): 1–2.
- Sarot 2013: Natali Sarot. *Doba sumnje: ogledi o romanu*. Prevela Jelena Novaković. Beograd: Plavi jahač.
- Sartr 1960: Žan-Pol Sartr. „Predgovor.“ U: Natali Sarot, *Portret nepoznatog*, 5–11. Preveo Živojin Živojinović. Novi Sad: Progres.
- Sartr 1984: Žan-Pol Sartr. *Šta je književnost*. Preveli Frida Filipović, Nikola Bertolino. Beograd: Nolit.
- Sartr 1992: Žan-Pol Sartr. *Razmišljanja o jevrejskom pitanju*. Prevela Mirjana Vukmirović. Beograd: Grafos.
- Селимовић 1970: Меша Селимовић. „Духовна изгладнелост је поразна.“ *Књижевне новине* (5. 12. 1970): 1.
- Селинић 2017: Слободан П. Селинић. *Србија и језички сукоб у Југославији 1967*. Београд: Институт за новију историју Србије.
- Simon 1984. Klod Simon. *Vetar: pokušaj vaspostavljanja jedne barokne oltarske slike*. Preveo Ivan Dimić. Beograd: Nolit.
- Скарпета 2003: Ги Скарпета. „Увод у дело Данила Киша.“ У *Повратак барока*, 269–299. Превео Павле Секеруш. Нови Сад: Светови.
- Sontag 1995: Susan Sontag. "Introduction." In: Danilo Kiš. *Homo poeticus: essays and interviews*, vii–xiii. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Souvarine 1989: Boris Souvarine. *Staljin*. Prijevod Frane Cetinić. Zagreb: Globus, 1989.
- Srebro 2004: Milivoj Srebro. *Bibliografija srpske književnosti u Francuskoj: (1945–2004)*. Prevela Vesna Injac. Beograd: Narodna biblioteka Srbije.
- Srebro 2015: Milivoj Srebro. *Les lumières et les ombres d'un chef d'oeuvre: Branimir Šćepanović vu par la critique française*. Date de publication: février 2015. Dostupno na <https://serbica.u-bordeaux-montaigne.fr/index.php/154-recherches/reception/858> (pristupljeno 20. 6. 2019).
- „Srpska književnost danas“: „Srpska književnost danas – proza.“ *Savremenik* 33, sv. 4 (april 1971): 291–327.
- „Srpska proza danas“: „Srpska proza danas.“ *Delo* 18, god. 28, br. 6 (jun 1972): 659–713.
- Stambolić 1995: Ivan Stambolić. *Put u bespuće: odgovori Ivana Stambolića na pitanja Slobodana Inića*. Beograd: Radio B92, 1995.

- Stanković 2000: Radmila Stanković. „Kome j smetao penzioner.“ *Nin* (15. avgust 2000). Dostupno na <http://www.nin.co.rs/2000-08/31/14274.html> (pristupljeno 19. 7. 2019).
- Stanojević 2009: Željko Stanojević. *Kumranski spisi: dokaz verodostojnosti Biblije*. Beograd – Pančevo: Metaphysica – Institut za hebrejski jezik, 2009.
- Тирнанић 1976а: Богдан Тирнанић. „Из патологије нашег свакидашњег културног живота.“ *Књижевне новине* бр. 59–60 (25. јун 1976): 2.
- Тирнанић 1976в: Богдан Тирнанић. „Из патологије нашег свакидашњег културног живота.“ *Књижевне новине* бр. 63 (25. септембар 1976): 2.
- Todorov 2000: Svetan Todorov. „Fikcije i istine“, prevela Suzana Bojović. *Kultura: časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku* 109 (2000): 33–58.
- Todorov 2010: Svetan Todorov. *Uvod u fantastičnu književnost*. Prevela Aleksandra Mančić. Beograd: Službeni glasnik.
- Tompson 2014: Mark Tompson. *Izvod iz knjige rođenih: priča o Danilu Kišu*. Preveo Muharem Bazdulj. Beograd: Clio.
- Тошовић 1971: Ристо Тошовић. „Драма писца и књиге.“ *Књижевне новине* 390 (8. мај 1971): 1.
- Тркуља 2013: Јовица Тркуља. *Злочин над мишљењем: осуда, изгон и рехабилитација Михаила Бурића*. Beograd: Центар за унапређење правних студија – Досије студио.
- Trocki 1990: Lav Trocki. *Moj život*. Preveli Pavle Sekeruš i Miodrag Radović. Niš: Gradina.
- Frojd 2006: Sigmund Frojd. *Psihologija mase i analiza ega: izabrani spisi*. Preveo Božidar Zec. Beograd: Fedon.
- Hamburger 1976: Käte Hamburger. *Logika književnosti*. Preveo Slobodan Grubačić. Beograd: Nolit.
- Hauzer 2015: Arnold Hauzer. „Filmsko doba.“ U: *Socijalna istorija umetnosti i književnosti, 757–778*. Preveli Veselin Kostić i Ksenija Anastasijević. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Наћион 1996: Linda Наћион. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*. Preveli Vladimir Gvozden, Ljubica Stanković. Novi Sad: Svetovi.
- Hefernan 2009: Džeјms Hefernan. „Ekfrazа i prikaz.“ *Polja* 457: 46–60.
- Holquist 1971: Michael Holquist. "Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction." *New Literary History* vol. 3, no. 1 (Autumn 1971): 135–156.
- Huizinga 1992: Johan Huizinga. *Homo ludens: o podrijetlu kulture u igri*. Preveli Ante Stamać i Truda Stamać. Zagreb: Naprijed.
- Huserl 1975: Edmund Huserl. *Ideja fenomenologije: pet predavanja*. Preveli Slobodan Novakov i Vlastimir Đaković. Beograd: BIGZ.
- Cohn and Gleich 2012: Dorrit Cohn and Lewis S. Gleich. "Metalepsis and Mise en Abyme." *Narrative* vol. 20, no. 1 (January 2012): 105–114.
- Creet 2002: Julia Creet. "The Archive and the Uncanny: Danilo Kiš's 'Enciklopedia of the Dead' and the Fantasy of Hipermnnesia." *Lost in the Archives* 8: 265–276.
- Чајкановић 1973: Веселин Чајкановић. *Mum и религија у Срба*. Beograd: Српска књижевна задруга.
- Džeјmson 1984: Fredrik Džeјmson. *Političko nesvesno: pripovedanje kao društveno-simbolični čin*. Preveo Dušan Puhalo. Beograd: Rad.

- Džojš 2003: Džejms Džojš. *Uliks*. Prevod Zoran Paunović. Beograd: Geopoetika.
- Štajner 1971: Karlo Štajner. *7000 dana u Sibiru*. Zagreb: Globus.
- Штанцл 1987: Франц Штанцл. *Типичне форме романа*. Превела Дринка Гојковић. Нови Сад: Књижевна заједница.
- Шћепановић 2015: Бранимир Шћепановић. „Уста пуна самоће.“ Разговор водио Зоран Радисављевић. *Политика* (24. 5. 2015). Доступно на <http://www.politika.rs/sr/clanak/328370/Usta-puna-samoce> (приступљено 4. 3. 2021).

СКРАЋЕНИЦЕ

- BP: Danilo Kiš. *Bašta, pepeo*. Beograd: Arhipelag, 2017.
- VAR: Danilo Kiš. *Varia*. Beograd: BIGZ, 1995.
- GBD: Danilo Kiš. *Grobnica za Borisa Davidoviča: sedam poglavlja jedne zajedničke povesti*. Beograd: BIGZ, 1977.
- GTI: Danilo Kiš. *Gorki talog iskustva*. Beograd: BIGZ – SKZ – Narodna knjiga, 1990.
- EM: Danilo Kiš. *Enciklopedija mrtvih*. Beograd: Arhipelag, 2019.
- ŽL: Danilo Kiš. *Život, literatura*. Beograd: BIGZ, 1995.
- I: Branimir Šćepanović. *Iskupljenje: roman*. Beograd: Nolit 2008.
- ИП: Данило Киш. *Из преписке и appendix*. Вршац: КОВ, 2005.
- P: Danilo Kiš. *Peščanik*. Beograd: BIGZ; Prosveta, 1987.
- PiP: Danilo Kiš. *Pesme i prepevi*. Priredio Predrag Čudić. Beograd: Prosveta, 2003.
- RJ: Danilo Kiš. *Rani jadi*. Beograd: BIGZ, 1992.
- S: Branimir Šćepanović. *Stid: novele*. Beograd: Nolit 2008.
- SGG: Branimir Šćepanović. *Smrt gospodina Goluže: novele*. Beograd: Rad; Narodna knjiga; BIGZ, 1977.
- SK: Danilo Kiš. *Skladište*. Beograd: Prosveta, 2006.
- SL: Branimir Šćepanović. *Sramno leto: roman*. Beograd: Nolit 2008.
- TLSK: Boro Krivokapić, ur.. *Treba li spaliti Kiša?*. Zagreb: Globus, 1980.
- UPZ: Branimir Šćepanović. *Usta puna zemlje: roman*. Beograd: Nolit 2008.
- HP: Danilo Kiš. *Homo poeticus*. Beograd: Prosveta, 2006.
- ČA: Danilo Kiš. *Čas anatomije*. Beograd: Nolit, 1978.

КЊИГЕ СВЕТОГ ПИСМА

- 1 Мојс.: Прва књига Мојсијева.
- Проп.: Књига проповједникова.
- Рим.: Посланица Римљанима Светог апостола Павла.
- 1 Кор.: Прва посланица Коринћанима Светог апостола Павла.

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Весна Тријић рођена је у Краљеву, 12. новембра 1975. године. Основну и средњу школу завршила је у родном граду. Дипломирала је на Филолошком факултету у Београду, 2001, на групи за српску књижевност и језик са општом књижевношћу. Докторске студије на истом факултету уписала је 2015. године.

Током основних студија, била је стипендисткиња Републичког фонда за научни подмладак, новинарка у редакцији Радија Индекс и чланица уредништва студентског часописа *Знак*.

Прве књижевне критике објавила је у *Књижевним новинама*, такође током студија. Отада није престала да прати стваралаштво домаћих аутора. Текућу књижевну критику писала је редовно од 2002. до 2013. године за дневник *Блиц*, а између 2002. и 2004. и за подгорички лист *Дан*. Уређивала је и водила серије трибина посвећених српској књижевној критици у Српском књижевном друштву у два наврата, 2011. и 2014. године. Учествовала је у раду жирија за доделу награда „Стеван Сремац“, „Меша Селимовић“ и „Биљана Јовановић“.

Сада је колумнисткиња у политичком магазину *Печат* и сарадница *Културног дневника* Радио-телевизије Србије, за који такође пише књижевну критику. Учествоје у раду Комисије конкурса за младе песнике „Новица Тадић“ који организује Завод за проучавање културног развитака.

Запослена је у Народној библиотеци Србије, у Одељењу за библиографију. Један је од коаутора завршног, 21. тома *Српске библиографије. Књиге 1868–1944* (Народна библиотека Србије, 2017) и сарадница на изради *Српске библиографије. Књиге 1801–1867* (Народна библиотека Србије, 2019).

Добитница је Награде „Милан Богдановић“ за најбољу књижевну критику, коју додељује Културно-просветна заједница Србије. Чланица је Српског књижевног друштва.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Весна Тријић

Број досијеа 15094/д

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Преображаји стварности у приповедној прози Бранимира Шћепановића и Данила Киша

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација ни у целини ни у деловима није била предложена за стицање дипломе студијских програма других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, 20.4.2021.

Весна Тријић

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Весна Тријић

Број досијеа 15094/д

Студијски програм Језик, књижевност, култура

Наслов рада Преображаји стварности у приповедној прози Бранимира
Шћепановића и Данила Киша

Ментор др Мило Ломпар

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, 20.4.2021.



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Преображаји стварности у приповедној прози Бранимира Шћепановића и Данила Киша

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

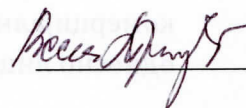
Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду, и доступну у отвореном приступу, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла:

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, 20.4.2021.



1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.