



УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ  
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ



**Мирјана М. Бечејски**  
**ЕСЕЈИСТИКА ДАНИЛА КИША**  
ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ниш, 2016.



UNIVERSITY OF NIŠ  
FACULTY OF PHILOSOPHY



**Mirjana M. Bečejski**

**DANILO KIŠ' ESSAY WRITING**

DOCTORAL DISSERTATION

Niš, 2016.

## Подаци о докторској дисертацији

Ментор:

Др Дејан Милутиновић, доцент, Универзитет у Нишу,  
Филозофски факултет

Наслов:

Есејистика Данила Киша

Резиме:

Циљ ове дисертације је да употпуни проучавање књижевног дела Данила Киша систематским приступом његовом есејистичком опусу: увидом у тематске преокупације, проблеме и апорије његове ране и зреле есејистике, уочавањем по-етичких константи, веза с његовим белетристичким делом и степена укључености у модерне идејне токове тога доба.

С обзиром на то да је есеј савршено одговарао Кишовом сензибилитету, али да је тај жанр и начин мишљења/писања тешко дефинисати, у раду се разматрају и генолошке карактеристике есеја кроз супстанцијалну и релацијску теорију, пишчево схватање његове природе, те есејизам као културни феномен и есејизација као ширење есејистичког принципа мишљења на све облике у којима је писао, било да је реч о белетристичким, било о дискурзивним формамама. Притом се есејизација показује као интегративни процес у Кишовом делу и као део општих интегративних процеса започетих у култури 20. века, који су се јавили као противтежа систему и све ужој специјализацији и сцијентизацији људског знања и искуства.

Систематско изучавање есејистичког Кишовог опуса потврђује став о дубоком сагласју његове есејистике и белетристике, јер он је есеј неговао као и уметничку прозу – паралелно с њом (у идејно-тематском и формалном смислу), у њеном окриљу, а квантитативно и квалитативно на истом нивоу. Есејистика не заостаје за његовом белетристиком ни по утицају

на будуће генерације писаца и критичара, што значи да их треба читати заједно и да је промишљање уметности данас неодвојиво од саме уметности. Увид у дијахронијски развој српског есеја показује да Кишова есејистика наставља богату традицију писаца-есејиста, коју би будућа проучавања имала задатак да темељно истраже, дефинишу, вреднују и направе антологијске изборе.

Проучавање Кишове есејистике истовремено је и проучавање главних токова (пост)модерне српске и светске књижевности и културе у којима су се смењивале идеје, што пружа сигурну основу за њено вредновање, као и за потврду вредновања пишевог целокупног дела у тим најширим оквирима, доприносећи његовом критичком издању.

Научна област:  
Научна  
дисциплина:

Српска књижевност

Српска књижевност 20. века

Кључне речи:

Есеј, есејизација, по-етика, Форма, сажимање, документарни поступак, традиција, Средња Европа, светска књижевност, вредновање.

УДК:

821.163.41.09-4 Киш 2

CERIF  
класификација:

Н 390 Општа и компаративна књижевност, књижевна критика, теорија књижевности

Тип лиценце  
Креативне  
заједнице:

Ауторство – некомерцијално – без прераде (CC BY-NC-ND)

## Data on Doctoral Dissertation

Doctoral  
Supervisor:

PhD, Dejan Milutinović, Assistant Professor, University of Niš,  
Faculty of Philosophy

Title:

Danilo Kiš' Essay Writing

Abstract:

The aim of this dissertation is to complete the study of Danilo Kiš' literary work through a systematic approach to his essayistic opus: by insight into his topic preoccupations, problems and aporias of his early and mature essay writing, by perceiving po-ethical constants, connections with his belletristic work and the level of involvement in the modern idea trends of that period.

Considering the fact that essay perfectly suited Kiš' sensibility, but at same time it is a genre and a way of thinking/writing which is hard to define, the dissertation also discusses the genological characteristics of essay by means of substantial and relational theory, the writer's understanding of its nature, essayism as a cultural phenomenon and essayisation as an expansion of the essayistic principle of thought into all forms he used to write, both belletristic and discursive. At the same time, the essayisation is depicted not only as an integrative process in the works of Kiš, but also as part of general integrative processes which started in the culture of the 20<sup>th</sup> century, and which emerged as a counterbalance to the system and the narrow specialisation and scientisation of human knowledge and experience.

A systematic study of Kiš' essayistic opus provides a confirmation of the existence of deep congruence between his essay writing and belletristic works since he cherished essay as well as artistic prose – together with it (in terms of ideas and topics and in the

formal sense), under its auspices, but quantitatively and qualitatively at the same level. His essay writing does not fall behind his belletristic works regarding its influence on future generations of writers and critics, which means that they should be read together and that thinking about the art today is inseparable from the art itself. An insight into diachronic development of Serbian essay writing shows that Kiš' essay writing continues a rich tradition of writers-essayists, which future studies should thoroughly examine, define, evaluate and make anthological selections.

The study of Kiš' essay writing is at the same time the study of the main trends of (post) modern Serbian and world literature and culture in which different ideas replaced each other, which provides a secure basis for their evaluation as well as the confirmation of evaluation of the writer's complete work in that broadest range, thus contributing to its critical edition.

Scientific Field:	Serbian literature
Scientific Discipline:	Serbian literature of the 20 <sup>th</sup> century
Key Words:	Essay, essayisation, po-ethics, Form, compactness, documentary procedure, tradition, Middle Europe, world literature, evaluation.
UDC:	821.163.41.09-4 Киш 2
CERIF Classification:	H 390 General and comparative literature, literary criticism, literary theory
Creative Commons License Type:	Attribution-Noncommercial-NoDerivs (CC BY-NC-ND)

# САДРЖАЈ

## I УВОД

1. Оквири и хипотезе .....	10
2. Есеј и његова форма .....	24
2.1. Супстанцијална теорија есеја и Киш као есејист .....	34
2.2. Есејизација као интегративни процес у књижевном делу Данила Киша (Прилог релацијској теорији есеја) .....	41
2.2.1. Кишова похвала врсти. Есеј и по-етика .....	42
2.2.2. Есеј и мит. Есема .....	43
2.2.3. Есејизација културе и есејизам као културна појава. „Нулта дисциплина“ .....	46
2.2.4. Есејизација романа .....	50
2.2.5. Есејизација новеле и циклизоване збирке прича .....	53
2.2.6. Есеј и систем: есејизација критике и теоријског промишљања књижевности .....	56
2.2.7. Есејизација разговора .....	62
3. Периодизација есејистике Данила Киша .....	65
II РАНА ЕСЕЈИСТИКА (1957–1971) .....	69
1. Есеји аутобиографског и аутопоетичког карактера .....	74
2. Есеји посвећени поезији .....	86
3. Есеји посвећени прози .....	106
4. Есеји посвећени по-етичким и културолошким темама .....	110
5. Есеји посвећени драми .....	120
6. Есеји посвећени ликовним уметностима .....	122
7. Есејизоване форме: прикази, рецензије, чланци .....	127
8. Интервјуи .....	141

III ЗРЕЛА ЕСЕЈИСТИКА (1971–1983) .....	144
1. Есеји посвећени (ауто)по-етици .....	146
2. Културолошки есеји .....	174
3. Есеји посвећени теоријским проблемима прозе .....	180
4. Есеји посвећени поезији и превођењу поезије .....	195
5. Есеји посвећени другим уметностима .....	205
6. Интервјуи .....	211
 IV ЧАС АНАТОМИЈЕ .....	 223
1. Два Рембрантова „Часа анатомије“ као интермедијални цитати .....	225
2. О „чаршијском моралу“ и национализму .....	228
3. „Парабаза“ .....	233
4. „Скалпел критичке свести“ .....	238
5. Данило Киш и теорија цитатности .....	254
6. Данило Киш у улози књижевног критичара .....	264
7. Полемички фрагменти .....	273
 V ЗРЕЛА ЕСЕЈИСТИКА (1983–1989) .....	 282
1. Есеји посвећени (ауто)по-етици и културологији .....	284
2. Есеји на средњоевропске теме .....	296
3. Есејистички портрети писаца и есеји посвећени посебним темама прозе .....	 310
4. Есеји посвећени другим уметностима .....	324
5. Интервјуи .....	328
 VI ЗАКЉУЧАК	
1. Осврт на Кишове есејистичке изборе .....	336
2. Вредновање Кишове есејистике .....	339
3. Есејистика Данила Киша .....	344



## ЛИТЕРАТУРА

1. Извори и скраћенице .....	351
2. Цитирана литература .....	352
Биографија аутора .....	372

# I УВОД

## 1. ОКВИРИ И ХИПОТЕЗЕ

„Моја је мисао саткана од скепсе,  
она је скепса сама.“

Данило Киш

Промишљање стварања и оствареног одавно је уобичајени пратилац уметника модерног опредељења. Од Монтења па до наших дана формира се и траје традиција у којој писци и мислиоци своју стваралачку самосвест исказују у форми есеја. Обично писани са великом концентрацијом креативне енергије, есеји писаца и сами постају предмет пажње професионалне критике.<sup>1</sup>

Досадашња критика дела Данила Киша (1935–1989) указивала је на значај многих по-етичких ставова које је писац износио у есејистичким текстовима, али изучавању његове есејистике није систематски приступила. Упркос чињеници да многи његови есеји припадају најбољим моментима наше есејистике, у којима је она пратила корак с европским и светским књижевним токовима, обимна литература о Кишовом књижевном делу углавном је посвећена његовој приповедној прози, поезици или одређеним по-етичким проблемима. Од педесетак монографских публикација о животу и делу Д. Киша, ниједна се не бави само есејистиком.

---

<sup>1</sup> У оквиру двадесетогодишњег пројекта Института за књижевност и уметност у Београду (1971–1995), којим је руководио Предраг Палавистра, а у сарадњи с Матицом српском, објављено је двадесет пет књига едиције *Српска књижевна критика*, од њених зачетака у 18. веку па до краја 20. века. Појам критике узет је у најширем смислу, па је њоме обухваћена и есејистика. Ту су се уз текстове професионалних критичара нашли репрезентативни критички есеји многих писаца, што само сведочи колико су сами писци учествовали у формирању критичког мишљења о књижевности и критеријума за њено вредновање. Поред књига из те едиције које су посвећене појединим писцима-критичарима, тј писцима-есејистима (на пример, Л. Костићу, М. Ристићу), неколико књига представља хрестоматије текстова писаца-есејиста, на шта указује већ и сама реторика наслова: *Писци као критичари после Првог светског рата* (1975), *Критичари из покрета социјалне литературе* (1977), *Писци као критичари пре Првог светског рата* (1979), *Авангардни писци као критичари* (1994). Исто широко схватање критике налазимо и у двотомној *Историји српске књижевне критике 1768–2007* Предрага Палавистре (2008), коју можемо сматрати и неком врстом „сажетка“ поменутог пројекта и дугогодишњег интересовања аутора за ову област.

Наш циљ је да употпунимо ово проучавање систематским приступом његовом есејистичком опусу, увидом у проблеме и апорије у синхронијској и у дијахронијској равни. Премда је мало неначетих тема везаних за Кишову по-етику, верујемо да би такво проучавање пружило сигурнију основу за сагледавање односа његове есејистике и белетристике, за потврду и/ли преиспитивање вредновања његовог целокупног опуса у оквиру историје српске, европске и светске књижевности. Систематско проучавање есејистичког опуса допунило би и литературу о Кишовом књижевном раду и допринело би критичком издању његових дела. „Кишова есејистика, обухваћена осим *Варије* још и књигама *Ното Poeticus*, *Живот, литература* и *Складиште*, морала би једнога дана бити предметом посебне анализе. На то обавезује њен обим, распон њених тема, жанровске подврсте у њеном склопу, њена новелистичка језгра, стилске блискости с прозом“, с правом је истакла М. Миочиновић (Миоџиновић 2007а: 563–564), приређивач *Сабраних дела Данила Киша*.<sup>2</sup>

Пошто есеј нема прецизну дефиницију и класификације које би обухватиле његове бројне формалне варијације и велики тематски распон, термин *есејистика* узет је у најширем смислу, као ознака за разноврсне дискурзивне текстове у којима се спајају слика и идеја – онако како га је схватао и сâм Киш. О генолошким карактеристикама *есеја* кроз супстанцијалну и релацијску теорију, о Кишовом схватању његове природе, као и природе критике, те о *есејизацији* као ширењу есејистичког принципа мишљења на остале форме и *есејизму* као њеном производу, биће речи у наредној целини, где ћемо направити и најважније теоријске дистинкције.

С обзиром на то да већина Кишових есеја садржи критички и полемички дискурс који је есеју одавно постао иманентан, да је писац водио разговоре и писао коментаре као есејистику и да се у књизи *Час анатомије* налазе текстови критичке, полемичке, теоријске и (ауто)поетичке природе, вишечлана жанровска одређења нужна су за већину његових књига којима ћемо се бавити: *По-етика* (1972), *По-етика, књига друга* (1974), *Ното*

---

<sup>2</sup> С обзиром на то да смо користили издање *Сабраних дела Данила Киша* у редакцији Мирјане Миочиновић 2006–2007, у парентезе које се односе на цитате Д. Киша из ових књига уносићемо курзивно наведене скраћенице наслова књига и број страница уместо уобичајеног имена аутора, године издања, азбучне ознаке књиге и броја страница, јер су нам наслови значајни као оријентир (на пример, да ли је одређени текст ушао у Кишов по-етички избор, или је у питању избор приређивача). Исто ћемо поступити и са цитатима из Кишових књига: *По-етика* (1972), *По-етика, књига друга* (1974) и *Из преписке* (2005). Остале изворе и литературу наводићемо на уобичајен начин за парентетичко цитирање.

Попис скраћеница дат је уз изворну литературу.

*poeticus* (1983), *Час анатомије* (1978), те постхумно објављене књиге: *Varia* (изузев приповедака) (1995), *Складшите* (изузев приповедака) (1995), *Живот, литература* (1990) и *Горки талог искуства* (1990).<sup>3</sup> Такође ћемо укључити и неколико предговора, поговора, приређивачких и преводилачких есејизованих коментара који нису ушли у поменута *Сабрана дела 2006–2007*, односно који су у њих ушли у краћим варијантама.

Интервјуе нећемо систематски анализирати, јер то захтева другачију концепцију рада, већ ћемо узимати само најзначајније ставове (у формалном и/ли по-етичком смислу) на теме које је Киш обрађивао у есејима, односно оне одговоре/теме које је претварао у есеје. Разговорима ћемо посветити и по један посебан одељак, где ћемо направити синтетички осврт на њихове теме и друге карактеристике и показати како је текао процес есејизације у датом периоду.

Кишове есејистичке текстове из заоставштине тумачићемо уз текстове с којима су настајали, односно из којих су одбачени, поштујући њихову генезу. Према би њихово разматрање у оквиру засебног поглавља обезбедило прегледност, нарушило би друге критеријуме: тематику, хронологију, поджанровске поделе.

Уз есејистичке текстове „из књижевног живота“, предмет наше пажње биће и Кишова отворена писма на књижевне теме (*Из преписке: и Appendix* (2005)), која су у ужој вези с његовим етичким и поетичким ставовима, као и са стваралаштвом. Овакав приступ оправдава чињеница да се Кишова отворена писма, за разлику од сведености приватне преписке, посредно или непосредно баве књижевним темама, имају аутопоетичке и есејистичке одлике, тј. „знају за ‘искушење стила’“, како истиче приређивач у кратком тексту на клапнама књиге.<sup>4</sup> Као сведочанство о преплитању живота и литературе, та писма потврђују и колико је често у свакодневном животу писац јавно устајао против књижевне цензуре, у одбрану забрањиваних аутора, књига, часописа и позоришних представа, у

---

<sup>3</sup> Осим разговора са домаћим новинарима, у ову књигу је ушло и неколико интервјуа по избору приређивача које је Киш дао страном штампи током свог једнодеценијског „дојсовског изгнанства“ (Миоџиновић 2007b: 359–361).

<sup>4</sup> Кишову преписку је одабрала М. Миоџиновић, поделивши је на четири целине. „Писма Данила Киша“ садрже неколико отворених писама у којима је изнео своје етичке ставове и погледе на списатељски морал, те ће о њима бити речи и у самом раду. У „Писмима читалаца“ и „Писмима савременика“, већином књижевника, махом налазимо подршку писцу у полемици. Критичку вредност имају само нека запажања Љубише Јоџића поводом *Гробнице*, која могу бити драгоцене у расправи о жанру ове књиге (*Из преписке*: 39–40). „Писма пријатеља“ такође су прилично сведена. Преписци је додат и *Appendix*, „заветни дарови“ пријатеља које су зближили и живот и литература – Кишов аналитички есеј „Изгнанство и краљевство Марије Чудине“ и песнички уздарје, „Чудовишни крематориј“ и „Пустињска лисица“.

одбрану слободе мисли и уметности. Стављена уз полемичке есеје, та врста Кишове преписке сведочи и о политичкој и личној позадини полемике око *Гробнице за Бориса Давидовича* и осветљава тадашњу књижевну и књижевно-политичку сцену и њене актере, што морамо имати у виду приликом синхронијских и дијахронијских пресека.

Проучавање есејистике Данила Киша у ствари је непосредно проучавање експлицитне, а посредно и имплицитне поетике пишчеве, што подразумева упућеност и у његово белетристичко дело и у различите облике његове поетичке, естетичке и етичке свести – схватање природе и функције књижевности, односа теорије и праксе, односа према књижевној традицији, итд. Премда те теме нећемо засебно издвајати,<sup>5</sup> поједини проблеми које је износио у есејистичким текстовима водиће нас до паралеле с његовом стваралачком праксом, небелетристичким *коментарима аутора* и различитим врстама и функцијама *ауторских коментара* расутих по његовом белетристичком делу – поетичких, аутопоетичких и метапоетичких, критичких и полемичких.<sup>6</sup> То значи да ћемо се кратко осврнути и на есејизацију белетристичких форми у којима је стварао, што може послужити као смер за даља истраживања.

Киш је у својим есејима и разговорима отворио бројне књижевне, естетичке и културолошке теме. Покушаћемо да издвојимо најважније, да укажемо на оне ставове који су били обележја само једне фазе у његовом стваралачком развоју, на оне који нису издржали пробу времена, као и на оне у којима је испољавао модерност што и данас задивљује, будући да је имао интуицију и инвенцију за многе књижевне појаве тада тек у повоју. Неки од тих проблема су веома стари и представљају мисаоне апорије, те више сведоче о противуречности у самим предметима него о мисаоној недоследности аутора. Управо у њима Киш се открива као велики есејиста који зна да се суштина не крије у одговору него у питању, као мајстор стила и избора детаља, који уме да уједини слику и идеју и да им дâ печат сопствене индивидуалности.

Проучавање Кишове есејистике омогућиће нам да остваримо бољи увид у литературу која је највише утицала на његово интелектуално формирање, чиме ћемо посредно осветлити и књижевну и културну климу тога доба.

Укратко ћемо изложити проблеме и претпоставке којима ћемо се бавити у раду.

---

<sup>5</sup> Њих је систематски проучио Ј. Делић у својим монографијама о Кишу (1995; 1997).

<sup>6</sup> О томе је писала Ивана Миливојевић у књизи *Фигуре аутора: Функције ауторског коментара у прози Данила Киша* (2001).

Есејизација свих форми у којима је писао показује да Киш не одваја строгом границом слику и појам ни у стварању ни у промишљању било које теме из света уметности и живота, чак и када је реч о теоријским проблемима. Његова широка индивидуална свест признаје и недисциплинарно знање, сматра га равноправним, а будући да је засновано на интуитивном колико и на интелектуалном искуству, често и надређеним дисциплинарном знању.

Премда је разликовао критику у ужем и критику у ширем смислу, Киш није писао научне реферате, расправе и студије, већ је о књижевним проблемима расправљао у есејистичкој форми. О њему као критичару може се говорити само условно, ако овај појам схватимо у ширем смислу, тј. ако њиме обухватимо свако критичко промишљање књижевности. Киш би једном о критици говорио као о креативној делатности у оном смислу који су јој дали најпре Херберт Рид у књизи *О природи поезије и природи критике* (Рид 1959: 151–179), а потом и Светозар Петровић у књизи *Критика и дјело* (прештампањој 1972. у књизи *Природа критике*), која је имала значајан одјек у доба Кишовог интелектуалног сазревања, али на коју се експлицитно не позива. Други пут он би од професионалног критичара захтевао не само доследну примену одабране методологије, већ и обавезно вредновање, занемарујући чињеницу да је важнији циљ књижевне критике интерпретација него суд. У сопственим текстовима он је увек давао предност проблемском над системским, тако да у његовом опусу нема критичких текстова који би се могли сматрати резултатом доследно спроведене методологије.<sup>7</sup> Такође је у дискурзивним изјавама са страшћу заступао антипозитивистичку побуну, док у сопственим критичким есејима најчешће није одвајао спољашње од унутрашњих приступа.

Иако је помно пратио најсавременију литературу са подручја проучавања књижевности и усвајао је њену терминологију, Киш је и теоријске теме промишљао несистематски, на есејистички начин, и то најчешће оне које би га опседале везано за практичне списатељске и/ли читалачке проблеме и који су у том тренутку били актуелни. Он је један од оних есејиста којима је теоријско знање проширило видике и омогућило да прецизније говори о конкретним проблемима књижевности, али му није одузело

---

<sup>7</sup> Изузетак је критика проза Д. Јеремића и Б. Шћепановића у *Часу анатомије*, као и фрагменти започете аутокритичке анализе извора *Гробнице* (Sk: 361–387).

индивидуални став. У есејима и интервјуима из различитих периода он се отворено противио „теоретизацији свести“.

Непрекидно промишљајући теоријске проблеме књижевности, Киш је показивао изузетну радозналост и инвентивност када су у питању нове књижевне појаве. Нарочито интересовање испољио је за две теоријске дисциплине: наратологију, која је у доба његове интелектуалне зрелости доживљавала експанзију, и за генологију, која је као теоријска дисциплина тада била тек у повоју.<sup>8</sup> Колики је значај он придавао генологији чак и кад би провоцирао одређени жанр, очигледно је већ у композицији, садржају, насловима или поднасловима књига (и есејистичких и белетристичких), који су код њега увек јаки „термини индикатори“.

Међу књижевним теоретичарима, оријентацијама у проучавању књижевности, филозофима и писцима, може се издвојити неколико усмерења и двадесетак појединаца с којима је Киш био у некој врсти сталног креативног и/ли полемичког дијалога: руски формализам, егзистенцијализам, француски и руски структурализам, постструктурализам; Шкловски, Ејхенбаум, Барт, Рикарду, Фуко, Ади, Бодлер, Ман, Џојс, Пруст, Сартр, Манделштам, Борхес, Шулц, Набоков, Крлежа, Андрић, Црњански и др.<sup>9</sup> Тенденција је савремене критике да компаративним приступом расветли односе према књижевној традицији коју је писац усвојио, односно према појединим писцима и мислиоцима из те традиције, било да их је сâм именовао или не.

Дакле, књижевна критика је указивала на модерност Кишовог дела и радикализацију поступака, али није занимаривала ни чињеницу да је оно једнако плод

---

<sup>8</sup> За дисциплину која проучава теорију „књижевних форми (родова, врста, жанрова) у најширем смислу речи“ почетком осамдесетих назив *генологија* није био укоренен ни у најсавременијим теоријским центрима, а у нашој науци о књижевности био је без икакве традиције. Будући да се генолошко истраживање стално креће између општег и појединачног, она се више не бави традиционалном класификацијом књижевних облика, већ питањем да ли је класификација уопште могућа (Pavličić 1983: 5–6).

<sup>9</sup> Ако се сложимо с Борхесом да „средити једну библиотеку значи неприметно спровести уметничку критику“ (Борхес 1996: 30), увид у књиге и имена аутора које је писац сачувао у својој библиотеци може нам бити драгоцен оријентир. У Кишовој библиотеци, која се чува у Легату Данила Киша у Библиотеци САНУ под ознаком ПБ 30, налази се велики број књига поменутих аутора (од неких и читави опуси), теоријских области, филозофских и естетичких усмерења, као и литературе посвећене миту, религији и уметности. Књиге су разврстане на антологије, опусе, белетристику (а даље по родовима и националним књижевностима), науку о књижевности и осталу литературу (по областима). Издвојено је и неколико тематских група: *Judaica*, *Ерос*, *Танатос*, *Логори XX века*, *Изгнанство*, *Централна Европа*, *Дидак Пир* и *Дубровник*, „*Живот, литература*“. Подвучени делови, штиклирања и понека маргиналија показују које је књиге Киш читао с нарочитом пажњом и којима се враћао. Поред наслова на српском, доминирају они на француском (посебно када је реч о књижевнотеоријској литератури), потом и на мађарском и руском језику. Пада у очи велики број енциклопедија, речника и лексикона – чак осамдесет.

раскошне књижевне традиције коју је његов радознали дух непрекидно усвајао различитим облицима „дијалога“, чак и негативним потврђивањем кроз форму пародије или „контракњига“ и перманентном побуном у есејима. На његов однос према тада актуелним школама, оријентацијама и приступима у проучавању књижевности, те према појединим писцима и мислиоцима осврнућемо се приликом анализе појединих есеја.

Сложен есејистички опус Д. Киша у сагласју је с његовим белетристичким делом – како у квалитативном тако и у квантитативном смислу, с тим да он обухвата шири круг тема. Да би се утврдила природа и функција њихове повезаности, неопходно је проучити естетску функцију два наизглед супротна процеса у Кишовом делу: *есејизацију нарације* и *наративизацију есејистичке прозе*. Коегзистенција уметничких и дискурзивних форми у њему може се објаснити управо есејизацијом, јер је есеј „интелектуална песма“ (Лукаћ 1973: 55) и „наджанровски систем“ (Епштејн 1997).

Премда се нико није систематично бавио овим проблемом, критика, као и сâм писац, већ су показивали да је он још од *Мансарде* есејизовао своју приповедну прозу. Нека његова белетристичка дела обележена су толиким упливом есеја, да стоје на самој жанровској граници. Њих одређујемо као уметничку прозу пре на основу контекста у коме се налазе него на основу структуре текста, пре уз помоћ релацијске него уз помоћ супстанцијалне теорије жанрова – према којима је Киш, видећемо, имао променљив однос.

Праћењем варирања неких Кишових опсесивних тема, идеја, мотива, форме, интертекстуалних особености (пре свега, цитатности и самоцитатности) – односно *генерирања поетских идеја и књижевног текста* – настојаћемо да покажемо да је он истовремено са есејизацијом белетристичких форми давао препознатљив печат свог приповедачког умећа критичким, полемичким и теоријским есејима. Киш је веровао „да за сваки садржај постоји и идеална форма негде у платонском свету идеја“ (*GTI*: 232), па је природа теме која би га опседала одређивала у којој ће форми говорити о њој, али је неретко своје опсесивне теме паралелно износио у више облика. А то су кључни показатељи његове оригиналности.

Праћењем генерирања књижевног текста и поетских идеја паралелно с појавом нових тема и поступака могуће је издвојити поетичке ставове и теме који су обележје само једног периода и установити поетичке и тематске константе, односно идеографска чворишта Кишовог целокупног дела, као и есејистике и белетристике посебно.



Захваљујући чињеници да есеј нема и не може имати прецизну дефиницију која би обухватила све његове облике, варијације и тематику – што је есеј „фантом са сто лица“ (Марић 1979: 12) – форма есеја је Кишу савршено одговарала и била му је главно средство за препознатљиву *провокацију жанра*. Он је и есејистику писао у складу са својом *поетиком сажимања*, испољавајући склоност ка афористичном изразу и правећи минијатуре у виду наративних пасажа и енциклопедијских одередница, исто као што је у белетристици грађу за биографије или романе умео да сажме до обима који одговара приповеци. Његови есејистички избори показују да је и у овом сегменту свог књижевног рада био изузетно самокритичан.

Без обзира на то што је га је сматрао „само детерминантом“ у односу на белетристику, Киш је есеј неговао једнако као и уметничку прозу. О томе сведочи и есејизација свих форми у којима је писао и чињеница да половину његових објављених дела чине есеји и разговори.

Кишово белетристичко дело сазревало је упоредо с његовом (ауто)по-етичком и критичком свешћу, са свешћу да је *сумња* предуслов модерности, а модерност „предуслов књижевног развоја“ (Ивановић 1994: 64). Најизразитији облик те свести, о којој нам је писац оставио сведочанство у раскошном поетичком опусу, несумњиво је *право писца на самотумачење*. За њега се енергично борио читавог живота. Критичка и теоријска промишљања сматрао је неком врстом нужне пратеће делатности сваког писца, али не и њихово систематично изношење у некој од уобичајених научних форми. Најчешће је бирао апоретичне теме и проблеме, којима је форма есеја посебно погодовала.

Кишу је била блиска „континентална есејистика“ – спој литерарности и књижевнотеоријске, односно филозофске учености, како је дефинише Сретен Марић<sup>10</sup> – посебно француска, коју карактерише полемичко „варничење“ снажног, индивидуалног духа и која је по својој природи између немачке строге тежње за системом (Лукач), односно апсолутног скептицизма (Адорно) и уздржане елегантне духовитости која карактерише енглеско схватање есеја, потекло из дуге традиције у часописима за разоноду

---

<sup>10</sup> „Могло би се можда рећи да је есејиста (онај континентални, заражен филозофијом) на истој страни са мистиком и филозофом: он је у области идеја. Али за разлику од мистика и филозофа, који знају бар неке одговоре, есејиста углавном зна само питања.“ (Марић 1979: 17)

образоване публике (В. Вулф). У том контексту Киш је био настављач и градитељ најбоље традиције српског и југословенског есеја, коју су стварали писци и критичари.<sup>11</sup>

Разговори, као посебан вид ауторске поетике, које је Киш сматрао неком врстом прелаза између есејистике и живота, у једном периоду заменили су код њега форму есеја, али су претходно и сами есејизовани. Као необавезни облик, у коме је могао да развија и продубљује, негује, експлицира и коригује своју поетичку, критичку и самокритичку мисао, и који му је пружао могућност да говори о најразличитијим темама – од (ауто)поетичких, преко етичких, естетичких и културолошких до идеолошких и политичких, они су постали његова стална духовна потреба.

Наглашена дијалогичност есеја је особина којом се у великој мери може објаснити зашто разговори као вид Кишове ауторске поетике заузимају око половину његовог небелетристичког опуса. Поред тога што је говорио о сопственој поетици, критиковао и тумачио своја дела, он је у њима је и тематски и стилски варирао идеје, ставове и проблеме изнете у есејима и/ли белетристичкој прози, критиковао одређене друштвене појаве, коментарисао теоријске проблеме и нова усмерења.

Извесна полемичност запажа се већ у Кишовим раним есејима – не само зато што је својствена самој форми, већ и зато што је била својствена темпераменту есејисте. Ипак, средиште тог дискурса у његовом опусу чини велика полемика око оригиналности *Гробнице за Бориса Давидовича*, која је имала идеолошку и субјективну позадину, и у коју се укључио велики број писаца, теоретичара и критичара. Као апологију сопственог дела Киш је написао жанровски хибридни књигу *Час анатомије*, где је применио поступак цитатности који брани, дајући му теоријску потпору „Малом хрестоматијом“. Књига представља практичну и теоријску одбрану цитатности још пре њеног „званичног“ конституисања. То је њено светлије и значајније лице. Друго, тамније, представља њен критички део, нарочито тенденциозна (мада не и неоснована) критика прозе Б. Шћепановића.

Услед Кишове стваралачке надмоћи и услед промене књижевне климе, књига главног Кишовог опонента Драгана М. Јеремића *Нарцис без лица* (Јерemić 1981) остала је без значајнијег одјека. Тек петнаестак година након њеног објављивања критика је почела

---

<sup>11</sup> Будући да наша наука о књижевности није правила дистинкцију између књижевне критике и есеја, најцеловитију слику о тој традицији пружа нам поменута едиција *Српска књижевна критика*, као и *Историја српске књижевне критике 1768–2007* Предрага Палавестре (2008).

отворено да указује да, ако се изузму крајњи циљ и тенденциозни закључци, Јеремић анализом Кишове документарне подлоге и самог текста приповедака, допринеси и њиховом бољем, објективнијем сагледавању.<sup>12</sup> На то је, видећемо, проницљиво скренуо пажњу и сâм Киш у *Часу анатомије*. Потребно је критички сучелити те две књиге са нове временске дистанце, одакле се од личних и идеолошких јасније могу разабрати књижевни аргументи и најважнији ставови опонената. Како, међутим, та полемика по обиму, броју учесника, проблемима које је покренула и савременим рефлексима далеко надмашује оквир ове теме и завређује посебну студију,<sup>13</sup> наша пажња ће бити усмерена на есејистичке делове књиге *Час анатомије* и на њену структуру.

Кишови зрели полемички текстови, којима је изборио право писца на критику и самокритику, значајно осветљавају не само његову поетику него и стање у књижевној критици на тлу тадашње Југославије. Будући да је књижевна критика и једна врста носиоца јавног мњења, они осликавају и књижевни и културни живот под стегом идеологије. То што у неким сегментима нису ослобођени субјективног става и искључивости, књижевних и ванкњижевних, мање нам говори о слабостима Киша као полемичара, а више сведочи о природи те полемике и о страсти с којом је писац бранио своје дело, схватајући га дословно као питање живота. Објективност Кишових критичких и аутокритичких судова није довољно испитана, као и могућност да је самотумачењем колико подстицао толико и кочио рецепцију сопственог дела.

Кишови есеји на ванкњижевне теме по естетској и (ауто)по-етичкој вредности не заостају за његовим есејима на књижевне теме и представљају значајан допринос општој естетици и културологији.

Етичка начела представљају значајан ослонац Кишове есејистике и ауторских коментара, у којима их је најчешће и износио. Она нису ослобођена искључивости, иако је неспорно да су антропоцентрична.

---

<sup>12</sup> Осим Делића, који је истакао да му је Јеремићева књига „скраћивала пут до многих информација“ (1995: 37; 2006: 63–64), њен значај у реконструкцији Кишове цитатне подлоге подвукло је још неколико критичара (Ахметагић 2007: 9; Микић 2014: 12) и др.

<sup>13</sup> Полемика око оригиналности *Гробнице* спада у најоштрије, по броју учесника и највеће, и најалост, „најпрљавије“ сукобе у историји југословенске литературе (чак је имала и судски епилог). Субјективни разлози, искључивости, баналности и „ниски ударци“ често су долазили на место полемичке речи. Од текстова из те полемике Боро Кривокапић је направио хрестоматију *Треба ли спалити Киша?* (Кривокапић 1980), која данас представља драгоцен зборник истраживачима и даје слику књижевне климе у Београду тога доба. Та полемика је била повод и за нове расправе око плагијата (и његове дефиниције), вођене у неколико наврата током последње деценије на страницама наше дневне штампе.

Паралелно с књигама, расправама и есејима који су својим оригиналним приступом и инвентивношћу осветљавали Кишово књижевно дело и чворна места његове по-етике, гомилали су се и радови очигледно ослоњени на секундарну литературу, пуни општих места, површних судова и неумерених похвала, у којима се без претходне анализе текстова или чињеницама упркос писац безрезервно уздиже у свакој области које се дотакла његова мисао. Не споримо да је и сâм, свесно или несвесно, томе допринео ауторитативним самотумачењима и ауторским коментарима. Појавиле су се и књиге засноване на подацима из богате и романескне пишчеве биографије, које мало доприносе разумевању Кишовог стваралаштва.

Кишова „канонизација“ – да се послужимо пишчевим речима – започета је још за његова живота, тако да је постхумно постао писац о коме се испредају митови.<sup>14</sup> Један од новијих и можда најбољих примера такве митологизације у последњих неколико година је популарна монографија *Извод из књиге рођених* М. Томпсона (Tompson 2014).<sup>15</sup> Тако је дошло до парадоксалне ситуације да су нам о Кишовом приповедачком умећу и есејистичком промишљању књижевних проблема понекад више говорили његови противници него његове присталице. Има неке судбоносне симболике у чињеници да прва монографија посвећена делу Д. Киша, која тежи да потпуно оспори не само једну његову књигу него и његов таленат, у ствари на њега указује. Уверени смо да појава некритичких радова о Кишу можда и више него негативна критика изневерава аутентичне вредности у његовом делу и пишчеве идеје о смислу књижевности и функцији књижевне критике.

---

<sup>14</sup> На то је указала Т. Росић у књизи *Мит о савршеној биографији* (Росић 2008). Насупрот њој, А. Јерков сматра да су и неумерене хвале боље од ниподаштавања какво је присутно у Васовићевим књигама (Јерков 2015: 547–577). Слично сматра и М. Пантић: „Прича о разлозима каснијег вишекратног оспоравања или некритичког прихватања Данила Киша у основи је такође политичка“ (Pantić 2011: 90). Сагласни смо да иза Кишовог оспоравања стоје политички разлози, али не и с тим да они морају бити у позадини мишљења о некритичком прихватању, будући да се оно може лако аргументовати.

<sup>15</sup> Књига представља неку врсту романсиране биографије (ослоњене на документе) – чему су посвећена тридесет три поглавља „белих“ страница и тумачења Кишових књига – седам „интерлудија“ малобројних „сивих“ страница. То је, у ствари, савремени потомак оних књига које су тежиле свеобухватности и носиле наслов „живот и дело...“. Аутор је био свестан одсуства критичке дистанце када је књигу одредио неутралним поднасловом „Прича о Данилу Кишу“. Он се ослања на Кишов документарни поступак – чувено *Писмо* с краја *Пешичаника* – само што је овде „Кратка аутобиографија“, такође у функцији глосе, на почетку књиге. С друге стране, не би се могло рећи да Томпсон не познаје Кишов живот и књижевни рад, коме су посвећени бољи одељци, као и друштвеноисторијском и геополитичком контексту, који је широко представљен, посебно историја средњоевропских Јевреја. Зато и збуњују неке произвољности, тенденциозна идеолошка тумачења и патетични описи Кишовог најинтимнијег приватног живота (што је вероватно чини популарном код „шире читалачке публике“).

Киш се читавог живота борио против одсуства *сумње* и баналности као последице тог одсуства. Сравњивање вредности и неумерене похвале засноване на општим местима сматрао је „богом баналности“ и „еколошким проблемом“. У интервјуу који је дао поводом доделе Андрићеве награде, прокоментарисао је да више воли да буде „писац оспораван него писац слављен“, јер је уистину модеран само „проблематичан“ писац (ŽL: 184). Полемичке (па чак и „полемичке“) књиге о Кишу могу оправдати своје постојање уколико нас изнова враћају пишевом изворном делу, јер оно се брани и само својом аутентичношћу.

Критичка анализа предстоји тек када прихватимо да постоје и другачија тумачења овог дела и разлучимо личне и идеолошке од књижевних аргумената који су довели до негативних оцена Киша као књижевника или критичара. Овде не мислимо само на монографије *Нарцис без лица* Д. Јеремића и две полемичке књиге Н. Васовића него и на монографију Т. Росић *Мит о савршеној биографији* (Росић 2008), која Кишово дело сагледава у ширем контексту доминације писца као мушке фигуре, приступајући том проблему са становишта рода – феминистички и психоаналитички, баш онако како Киш није желео да његово дело буде посматрано. Занимљиво је да и Слободанка Владив Гловер у два поглавља књиге *Постмодернизам од Киша до данас* Кишово дело тумачи са сличних постструктуралистичких позиција (у светлу фројдовског и деридијанског концепта, проблема Другог итд.), високо га вреднујући (2000: 11–71).<sup>16</sup>

Премда је Киш живот доживљавао трагично, а литературу сакрално, на књижевника се не би смело гледати као на свеца и мученика. Његов значај као писца, есејисте и културног делатника моћи ћемо да сагледамо на прави начин тек кад га посматрамо у његовој људској величини. Верујемо да су Кишова мерила светска у свим поменутих областима, јер ако се стварна вредност једног писца може мерити степеном остварености његове мисли у стваралачком опусу, као и присуством његових идеја у формирању књижевне климе и будућем развоју литературе, дијалектичка веза белетристике и есејистике Д. Киша и данас налази упориште и високо признање у тим јединим књижевним оквирима које је признавао.

---

<sup>16</sup> Росићева се не позива на ту књигу, премда развија и продубљује сличне ставове.

\*\*\*

Киш је добио прегледну и обухватну библиографију захваљујући Одељењу језика и књижевности САНУ. У оквиру зборника реферата са научног скупа поводом седамдесетогодишњице пишчева рођења, *Споменица Данила Киша*, штампана је „Библиографија Данила Киша“ коју је саставила Бранислава Стојановић (2005: 453–791 [3–338]), закључивши је 15. септембра 2005. године 3494. библиографском јединицом (без пишевог радио, телевизијског и позоришног представљања); даље је наставила да води електронску библиографију.<sup>17</sup> Она је подељена на примарну и секундарну литературу на нашем и на страним језицима. Секундарна литература је класификована на монографије, тематске зборнике научних радова и тематске бројеве стручних часописа, студије и чланке у монографским публикацијама, поглавља у књигама, предговоре, поговоре и пратеће коментаре уз пишево дело, огледе и реферате, текстове у историјама књижевности, одреднице у књижевним лексиконима, енциклопедијама, итд. Дат је и попис значајнијих научних скупова у земљи и иностранству. Литература о Данилу Кишу, коју данас чини педесетак монографских публикација, исто толико тематских зборника реферата и стручних часописа, више поглавља у монографијама и неколико хиљада радова у различитим публикацијама, данас представља једну солидну библиотеку.<sup>18</sup> Од тога је већина радова афирмативна, неки и без довољне аргументације високог вредносног суда које износе, у неколико има и негативних оцена појединих пишевих остварења или ставова, док три монографије потпуно оспоравају вредност Киша као писца и мислиоца. Последња (Васовић 2013) је чак и награђена.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> <http://www.danilokis.org/sh3.htm#r14>, приступљено 7. 6. 2016.

<sup>18</sup> Ако овоме додамо да су отворене и различите електронске адресе за проучаваоце и поштоваоце Кишовог дела, да његова проза данас чини обавезну лектуру у основношколским и средњошколским програмима, да његово име носе школе, библиотеке и улице, да је он прототип јунака у више романа и прича, да га и најпознатији светски писци сматрају модерним класиком, а неки чак стављају у сâм врх светске књижевности – можемо закључити да је Данило Киш поштован писац и у националној и у наднационалној књижевности. Чињеница је да Кишова осамдесета годишњица рођења у његовој отаџбини није обележена на достојан начин, изузев појединачних напора од стране његових најстраственијих поштовалаца, али је исто тако чињеница (ако не узимамо у обзир идеолошке разлоге) и да се књижевност и језик једног народа мењају, те да се критика не може четврт века бавити једним писцем истим интензитетом, нарочито не након толиког броја објављених радова. Кишово дело је и данас изузетно читано и оно само налази пут до својих читалаца. Упркос томе, у разговору с М. Томпсоном хрватска новинарка произвољно закључује да је Киш „данас готово потпуно заборављен“, а Томпсон то објашњава и чињеницом да је Киш „превише елитистичан“ и да „није за масовно тржиште“ (Tompson 2013).

<sup>19</sup> Реч је о награди лесковачке задужбине „Николај Тимченко“ за 2014. годину. (<http://knjizevnenagradezavetina.blogspot.rs/2014/12/blog-post.html>, приступљено 5. децембра 2014).

Поред бројних предности, овако обимна литература задаје критичарима и велике главобоље. Проблем представља и увид у литературу на страним језицима, поготово ако није електронски доступна и/ли ако није преведена на неки од светских језика.

Наша амбиција неће бити преглед литературе о Д. Кишу, не само зато што то захтева доста простора и зато што је то критика већ чинила (Делић 1995: 32–51),<sup>20</sup> већ и стога што је есејистици, ако изузмемо поменуто Делићеву монографију, посвећен мали број текстова.<sup>21</sup> О њој је најчешће писано приликом тумачења пишчеве по-етике, или успутно, приликом тумачења белетристичке прозе. То, међутим, не значи да није било изузетних запажања поводом појединих есеја.<sup>22</sup> Поред редакторског рада и залагања М. Миочиновић, чији је допринос у публикавању Кишових дела и заоставштине немерљив и на чије ћемо се напомене, запажања и класификације позивати, за нашу тему су вредна помена и два избора Кишових есеја, *Најлепши есеји Данила Киша* Иване Миливојевић са кратким предговором (Миливојевић 2003: 5–11) и *Последње прибежиште здравог разума* Гојка Божовића са кратким поговором (Воžовић 2012: 255–260). Критеријуми приређивача се донекле разликују и када је у питању избор текстова и када је у питању њихова класификација. Миочиновићева следи логику сабраних дела, настојећи да с њом усклади жанровски, тематски и хронолошки принцип, док остали приређивачи Кишове есеје класификују по тематским групама. На то упућује већ и сама реторика наслова њихових избора.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> Истраживач са том амбицијом имао би да допуни овај детаљни преглед новијом литературом.

<sup>21</sup> Од појединачних прилога, идвајамо реферат „Тешке игре писане речи“ Р. Ивановића, једини текст посвећен Кишовој раној есејистици који отвара и проблеме њене поделе и вредновања (Ивановић 1994: 57–77). На радове значајне за нашу тему освртаћемо се кад будемо говорили о појединим есејима или групама есеја, односно о конкретним проблемима.

<sup>22</sup> На пример, језгровита анализа „Ешеровог уврнутог ваљка“ у монографији Д. Бошковића *Иследник, сведок, прича* (Воšković 2004).

<sup>23</sup> Код избора И. Миливојевић остаје дискутабилна одредница „најлепши“, која, упркос свим оградама, може да упути једино на субјективну позицију приређивача.

## 2. ЕСЕЈ И ЊЕГОВА ФОРМА

Упркос бројним покушајима одређења и успостављања критеријума за класификовање есеја, овај облик током четири и по века свога постојања измиче свакој обухватној дефиницији: у себе укључује бројне жанрове и области писмености, непрестано се мења и обнавља, те постоје велике разлике од средине до средине, од аутора до аутора. Мењајући контекст, есеј мења и свој карактер, па и даље опстају бројна различита схватања овог појма. На то су указивали бројни теоретичари и есејисти који су расправљали о његовој природи, било експлицитно, било да су полемисали са својим претходницима или да су настојали да есеј одреде према сопственој пракси. Тако и сами огледи о есеју постају драматична попришта сукобљених мишљења, илуструјући његову природу. За једне је то „посебан уметнички род“ (Лукаш 1973: 33–56) односно „хибридни жанр“ и посебан „књижевни род“ (Аџић 1978; Марић 1979: 7–39), за друге „критичка форма par excellence“ (Adorno 1985: 17–36), за треће „наджанровски систем“ (Епштејн 1997), за четврте „нова репрезентативна врста нашег доба“ (Solar 1985: 192), за пете *литература* у најопштијем смислу и „пре свега стил“ (Томашевић 1989: 723–725), за шесте „шетајућа форма“ (Пантић 1994: 905), за седме и облик и „поступак мишљења“ (Радојчић 1994: 833) итд.

Премда у том контексту и сама синтагма „теорија есеја“ може деловати парадоксално, многи естетичари и теоретичари су сматрали да се може проучавати и форма која се не може прецизно одредити. Тако речници књижевних термина редовно истичу слободну форму и немогућност дефинисања као главну особину есеја, али ипак предлажу типологију и издвајају његова основна обележја: мањи обим, најразличитију садржину, слободну композицију, конкретну тему и ауторов субјективни однос према њој, тежњу истинитости, неметодичност, парадоксалност, критичност и полемичност, присуство ироније, оријентацију на говорни језик и сл.<sup>24</sup> Стандардна дефиниција есеја (фр. *essai* – покушај, оглед) је да је то краћи прозни напис у коме се износе ставови и утисци о

---

<sup>24</sup> „Е. је веома тешко дефинисати, и његово поље није јасно одређено“, стоји у *Речнику књижевних термина* који је уредио Драгиша Живковић (Puhalo 1992: 202), као и у *Dictionary of World Literary Terms, Forms, Technique, Criticism* (1970: 106). Новији речници и енциклопедије више наглашавају његову слободну форму (Popović 2010: 198–199; Baldick 2001: 87; Childs – Fowler 2006: 72–73; Quinn 2006: 146; Cuddon 2013: 251–252; <https://en.wikipedia.org/wiki/Essay>, <http://literarydevices.net/essay/> итд., приступљено 12. 8. 2014.).



неком питању живота, морала, уметности, науке. Најважније је да притом аутори не примењују научне методе него се ослањају на лично или општељудко искуство, обраћајући се образованом читаоцу. Постоји више критеријума по којима су теоретичари покушали да изврше класификацију есеја. На пример: филозофски, историјски, књижевнокритички, интимни (аутобиографски и/ли онај близак импресионистичкој критици). Суштина есеја је да се он не може свести ни на једну од ових области, а да припада свакој. Тако Д. Пухало, аутор одреднице „есеј“ у *Речнику књижевних термина* који је уредио Драгиша Живковић (1992), овај облик види између три области, „књижевности, новинарства и науке – приближавајући се каткад репортажи, каткад цртици, краткој причи или песми у прози, а каткад опет научном чланку или расправи“. Он сматра да тешкоћу у разврставању представља разликовање есеја у дневној критици од новинских врста (*репортаже, цртице, фелтона* или *козерије*) и од научне расправе, посебно од полемике у дневној штампи, која се такође одликује индивидуалном бојом и личним стилем учесника (Puhalo 1992: 202–203). У истом речнику *есејиста* је дефинисан као ерудита свестране културе и образовања, специфичног литерарног талента и препознатљивог стила, који се одликује и наглашеним субјективистичким ставом, снажним духом, смислом за хумор, иронију и нијансу, способношћу да чињеницу уздигне до појма и да појмовно оживи, да буде наклоњен медитацији и филозофији, посебно етици: „У врхунском *e.* манифестује се истовремено: научник, филозоф и уметник; критичар доба, људске природе, нарави, обичаја и критичар књижевности“ (Udovički 1997: 203).

Један летимичан поглед на дијахронију<sup>25</sup> већ указује на значај индивидуалних аутора у развоју есеја, почев од њеног зачетника и творца термина Мишела де Монтења (1533–1592), који је прву и другу књигу *Eceja (Essais)* објавио 1580, а трећу 1588. године. Нова форма је настала тако што је аутор својим белешкама поводом прочитаних књига придружио аутобиографско-психолошка размишљања о разним питањима (морала, уметности, друштва, осећања) и мајсторски их организовао у целине. Његови есеји, засновани на личном виђењу и анализи, као и на општељудском искуству, јесу дискусије

---

<sup>25</sup> За дијахронијски увид у ову проблематику ослањали смо се на приручнике и литературу на српском и на енглеском језику, односно на енглеске преводе, свесни чињенице да би та слика изгледала другачије да смо имали увид и у литературу на немачком, руском, пољском, чешком и др. језицима. Тај хендикеп настојали смо да ублажимо увидом у антологијске изборе.

са самим собом, с природом, античким филозофима, историчарима. Они су мешавина науке, приповедања и размишљања, односно бројних форми, жанрова и поджанрова: дневничких и мемоарских бележака, коментара уметничких слика и филозофских мисли, цитата латинских сентенција, практичних савета, физиолошких запажања, наравоученија и афористичких закључака. Посебну драж Монтењевих есеја чини његов широки поглед на живот, разумевање за човека и истовремено скептички став према животу. (Монтењ 2013; Puhalo 1992: 202)

Други најзначајнији ренесансни есејиста, који је допринео да се есеј толико одомаћи у Енглеској да је многи сматрају домовином есеја, јесте енглески државник, писац и филозоф Френсис Бејкон (1561–1626). Он је своје *Есеје или савете грађанске и моралне* објавио 1597. године и допуњавао их је све до 1625. (у том издању их је 58). Док су Монтењеви есеји неформални и интимни, понеки имају и више десетина страница, Бејконови су мање лични, дидактични, хладнијег су и свечанијег тона и ретко прелазе неколико стотина речи. За разлику од широког тематског распона Монтењевих текстова (обичај ношења одеће, васпитање деце, лажови, пријатељство, уметност разговора), Бејконове теме су практично-моралне, практично-политичке и естетичке (завист, богатство, преговарање, променљивост ствари). Он је сматрао да „реч касни, али ствар је прастара“, односно да есеј у ствари потиче из грчко-римске реторичке традиције (епистоле, дијатрибе, контроверзије, свазорије) и да он има претходнике још у Теофрастовим *Карактерима* из 3. века пре н. е., *Мислима* Марка Аурелија из 2. века и Сенекиним *Посланицама Луцилију* из 1. века. (Cuddon 2013: 251; Puhalo 1992: 202) Одатле је модерни есеј сачувао, макар имплицитно, обраћање читаоцу/ слушаоцу.

Дакле, још од самог почетка развијаће се две основне есејистичке традиције – једна слободнија и интимнија, субјективистичка, потекла од Монтења и француске књижевности, а друга уздржанија и мање лична, ослоњена на његовог млађег енглеског савременика Бејкона (Quinn 2006: 146; Baldick 2001: 87; Childs – Fowler 2006: 72–73; Cuddon 2013: 251–252).

Током друге половине 17. века у текстовима А. Каулија оживљава интимна традиција есеја, проткана стиховима, док Џ. Драјден негује књижевнокритички есеј. Између 1709. и 1713. год. у Енглеској се појавило чак 90 различитих часописа који су неговали ову форму, што означава почетак тзв. доба класичног енглеског есеја. Најпре Џ.

Адисон и Р. Стил развијају тзв. *периодични есеј* у својим часописима *Брбљивац* (*The Tatler*, 1709–1711) и *Посматрач* (*The Spectator*, 1711–1712), негујући и монтењевску и бејконовску традицију, док Д. Дефо у *Прегледу* (1704–1713) пише новинску критику и памфлет. Њихова необавезна форма, која је обухватала широку тематику и приступе (од дамских шешира и хумористичних цртица, преко сећања из детињства, скица карактера, разговора и репортажа о актуелним друштвеним темама до књижевнокритичких и естетичких расправа), просветитељски тон и једноставан, елегантно духовит речник, допринели су да овај жанр убрзо постане интернационални.<sup>26</sup> Током 18. века Свифт пише своје сатирично-ироничне есеје, Филдинг духовите и виспрене, Голдсмит доброћудно-хумористичке, С. Џонсон моралистичке и књижевнокритичке. Термин *есеј* тада се употребљава за обимне историјске и филозофске расправе (какве су Локов *Оглед о људском разумевању* или Волтеров *Оглед о наравима и духу народа*), за књижевнокритичке радове (Драјденов *Оглед о драмској поезији* или Поупов *Оглед о критици* у стиху из 1711. године), па чак и за Поупов дидактички спев *Оглед о човеку* (1733). Почетком 19. века развија се присни или интимни есеј (нека врста субјективног и духовитог ћаскања о свакодневном животу), што је најомиљенија варијанта есеја у Енглеској, из које потиче и импресионистичка критика (Ч. Лам, В. Хазлит, Де Квинси, Ч. В. Емерсон, Џ. Раскин, Т. Маколи, М. Арнолд, Е. Гос, О. Вајлд). Та традиција се наставља у 20. веку (Г. К. Честертон, М. Бирбом, Х. Белок). (Puhalo 1992: 202; Quinn 2006: 146; Cuddon 2013: 251)

У осталим европским књижевностима есеј је популарнији од почетка 19. века, премда је било појединачних есејистичких дела (на пример, код Волтера и енциклопедиста), да би крајем тог века постао уобичајени вид књижевне критике, у суштини импресионистичке. Највећу популарност и стилску бравуросност есеј је доживео

---

<sup>26</sup> Једна врста периодичног есеја, која се касније развила у *колумну* као елитну публицистичку форму која припада тзв. „чланцима мишљења“ и поверава се једном аутору, тзв. колумнисти, чија су основна својства језгровитост, интелектуалне претензије, ироничност и субјективност, у електронској ери је еволуирала у *блог* или *веблог* (енгл. *web log*, *blog* – привезати се, укључити се). Блог обично чини део неке званичне web адресе у оквиру које нека (обично позната) личност води отворени дневник или полемику на различите теме, којима се обраћа јавности. Блогови пружају могућност посетиоцима да се укључе у дијалог с ауторима и осталим посетиоцима на необавезан начин „ћаскања“, због чега су се и развили у широко распрострањен начин електронске комуникације; зато се најчешће и приближавају тривијалној култури и књижевности и изневеравају изворни елитистички дух есеја. Текстови се хронолошки уносе на веб-странице, а типови уноса су променљивог обима и формата (дакле, блог не мора бити вербални текст). (Popović 361–362, 96–97)

у Француској: Сент Бегова *Таскања понедељком* (1851–1862), Бодлерови есеји о књижевности и уметности, импресионистички есеји Жила Леметра, Е. Фагеа, А. Франса и др. (Они су директно утицали на наше критичаре и есејисте с почетка 20. века, Б. Поповића и М. Цара.) У Немачкој се есеј развија од 18. века као романтична исповест или неформална научна расправа (Шилер, браћа Шлегел, Жан Паул), да би код Хајнеа и осталих писаца Младе Немачке добио облик духовите, ироничне или пакосне козерије. (Puhalo 1992: 202–203)

Есеј 20. века је у свим европским земљама веома развијена форма с великом доминанцијом књижевнокритичког есеја, нарочито у импресионистичкој критици, од које га је често тешко разликовати. Као најважније примере модерних књижевних есеја Е. Квин издваја *Уметност фикције* (*The Art of Fiction*, 1894) Х. Џејмса, *Истраживања класичне америчке књижевности* (*Studies in Classic American Literature*, 1923) Д. Х. Лоренса, *Обичан читалац* (*The Common Reader*, 1925) В. Вулф и сабране есеје Т. С. Елиота. (Quinn 2006: 146) Чак и за овако летимичан осврт на историјски развој есеја, овом списку је нужно придружити велики број аутора који су дали значајан допринос развоју есеја (Леметра, Бодлера, Сартра, Барта, Хакслија, Мана, Адорна, Камија, Милоша, Кундеру, Крлежу, Цветајеву итд.) и то ако останемо у границама европског континента.

Током 20. века есеј се приближава академским формама, односно те форме се есејизују, па их је некада тешко разликовати. То посебно важи за књижевну критику и есејистику. На пример, *Сопствена соба* (*A Room of One's Own*, 1929) В. Вулф сматра се класичним делом феминистичке критике, а вредни су помена још и *Критички есеји* (*Critical Essays*, 1946) Џорџа Орвела, *Читајући себе и друге* (*Reading Myself and Others* 1975) Филипа Рота, *Наде и препреке* (*Hopes and Impediments*, 1989) Чинуа Ачебе (Cuddon 2013: 251). Х. Л. Борхес својим *Лавиринтима* (*Labyrinths*, 1962), а потом и Г. Девенпорт (*Татлин*, 1974) развијају приче-есеје, којима доводе у питање границе између чињеница и фикције (Quinn 2006: 146).

Есеј има богату традицију и у нашој књижевности, углавном у књижевној критици, у оквиру које се о њему најчешће расправљало; то, наравно, не значи да он припада само књижевности и књижевној критици.<sup>27</sup> Оснивач српског есеја је Доситеј Обрадовић,

---

<sup>27</sup> Ако томе додамо чињеницу да се и стручне расправе и реферати у јужнословенским књижевностима неретко називају есејима (нарочито у Хрватској), јасно је да се не ради само о појмовној

„учитељ народа“, премда му наша књижевност још увек није признала ту заслугу. О томе детаљније пише Јован Деретић у *Поетици српске књижевности* (1997: 172–177), са чијим смо ставовима о тој теми у потпуности сагласни и на које ћемо се овде и ослонити. Доситеј поучава читаоца „не помоћу басни него полазећи од басни“ – извлачећи из својих поучних прича моралне истине и тумачећи њихов смисао опсежним коментарима, „наравоученијима“ која, како запажа Деретић, умеју да неколико пута премаше обим саме басне, односно обим стварне приче из аутобиографије, живота или историје. У наравоученија улази све: наше народне пословице, цитати домаћих и страних писаца – старих и нових, цртице и анегдоте из пишчева живота или из историје, источњачке и митолошке приче, новозаветни цитати итд. У формалном, па и у садржинском смислу, Доситејева наравоученија су најближа изворном жанру есеја,<sup>28</sup> и то оној врсти „моралног есеја“ какав су неговали Е. Ротердамски и Ф. Бејкон, које је он најчешће и цитирао. Међутим, његови есеји блиски су и Монтењевим, тим пре што је у француској ренесансној књижевности, како запажа Пјер Виле, постојао и жанр популарне литературе, *leçons*, који је непосредно претходио есеју, а еквивалент је Доситејевим наравоученијима. Чак и епистоларне форме, какво је „Писмо Харалампиију“, неке расправе у *Совјетима здравог разума*, те писмо Јосифу путнику, код Доситеја су лични, аутобиографски есеји монтењевског типа, односно расправе есејистичког карактера. Читав први део *Живота и прикљученија* можемо схватити као аутобиографију-есеј. По повратку из Енглеске, есеј је његова главна форма, што показује *Собраненије*, збирка различитих текстова (од којих је већина слободна обрада енглеских есејиста) и збирка оригиналних есеја *Мезимац*, у којој је први текст посвећен српском књижевном језику. Занимљиво је пак да Доситеј за своје текстове није употребљавао реч *есеји*, премда их је писао по моделу европског (углавном енглеског) есеја, премда је познавао Монтењеве *Есеје* (које је превео: *Општи*) и премда су његову лектуру чинили највећи есејисти: Монтењ, Бејкон, Еразмо, Адисон, Џонсон. Дакле, све форме у којима је писао биле су есејистичке, било да су нагињале интимном

---

него и о терминолошкој збрци. Саша Радојчић подсећа да Монтењев есеј нема неких наглашених критичких амбиција, те да критичност есеја вероватно потиче „из просветитељског пројекта“ и истиче да они који есеју приписују методолошку усмереност заборављају историју овог облика (1994: 834).

<sup>28</sup> „Доситеј обично почиње тако што формулише главну мисао басне, поуку у ужем смислу, затим ту мисао илуструје примерима, из чега опет извлачи нове мисли и идеје, које илуструје новим примерима итд. Али уза сву ту тематску и композициону расутоност, наравоученија нису без унутрашњег јединства, у свакоме се може пронаћи основна мисао која повезује све те поуке и примере, тако да би се за сваки од тих текстова могао наћи адекватан наслов.“ (Деретић 1997: 173)

монтењевском или моралном енглеском есеју, па можемо закључити да се есеј јавља као једна од основних форми на почетку развоја наше нове књижевности. С друге стране, његов есеј представља континуитет и у односу на наша средњовековна „посланија“ и „поученија“, запажа Деретић, па се у том смислу овај облик уклопио и у традиционалне књижевне токове. (Деретић 1997: 172–177)

Доситејеви настављачи, међу којима се у поучном есеју помиње Јован Стејић, нису домашили дело свог претходника. У периоду романтизма најзначајнија и уједно најконтроверзнија је полемичко-есејистичка *Књига о Змају* Лазе Костића.<sup>29</sup> Интензивнији развој есеј доживљава крајем 19. века у књижевној критици, где естетичка и интелектуална питања прате и моралне теме (П. Поповић, Ј. Скерлић, Б. Поповић, Љ. Недић, М. Цар), док је Дучићева есејистика обележена препознатљивим артистичким тежњама. (Деретић 1997: 269)

Почетком 20. века, који Деретић назива „златним добом српске есејистике“, утемељена је традиција писаца-есејиста на високим критеријумима ерудиције, виртуозности, личног стила, способности синтетичког мишљења итд., што потврђује велики број врхунских писаца међу именима наших најбољих есејиста: Ј. Дучић, Р. Петровић, М. Црњански, С. Винавер, М. Настасијевић, Т. Манојловић, М. Кашанин, И. Секулић, А. Савић Ребац, И. Андрић, М. Ристић. Ипак је нужно издвојити И. Секулић, у чијем је делу есеј постао класични жанр српске књижевности. Деретић разликује два типа есеја на почетку 20. века – писце тзв. „војвођанског есеја“ (В. Петровић, М. Кашанин, М. Лесковац, А. С. Ребац), о којима пише и Палавистра (1972: 49) и есејисте/ критичаре „београдског стила“, чији су зачетници Љ. Недић и Б. Поповић, а највиши домети остварени су у историјској и научној прози С. Јовановића. (Деретић 1997: 270)

После Другог светског рата есеј је у српској књижевности био у сталном успону (за разлику од критике) и веома разнолик, што показују примери лежерних есеја Д. Матића, интелектуалних текстова М. Павловића и Р. Константиновића, различитих по стилу и сензибилитету; потом есеји Ј. Христића, ослоњеног на енглеску традицију и темпераментног „француског ђака“ С. Марића (Деретић 1997: 271; Рухало 1992: 203). Тим именима треба прикључити и З. Мишића, Љ. Симовића, Ј. Аћина, М. Панћића, Ј. Шалго и др. Дакле, есеј је у српској књижевности имао дугу и богату традицију и у том контексту

---

<sup>29</sup> О њој Киш и експлицитно говори као о полемичкој традицији *Часа анатомије* (ŽL: 203–204).

се може говорити и о Данилу Кишу као њеном настављачу. Или, како је сâм истицао поводом своје прозе у ауторским коментарима, да он није „сироче“, нити рођен „из морске пене“.

Током последње четвртине 20. века књижевни есеј не само да се још интензивније развио него је ушао у све поре савремене литературе, изазивајући у њој значајне промене. Есеј све више постаје „заједнички стил“, како је приметио Ј. Христић. Оно што је некада било изузетак – на пример, роман-есеј *Прољећа Ивана Галеба* В. Деснице или новела-есеј *Књига краљева и будала* Д. Киша – данас је сасвим уобичајена књижевна појава.<sup>30</sup> Природно је да се стога обogaђује и мења и сâм појам есеја.

У последњих неколико деценија есеј је код нас постао посебна тема књижевнонаучних расправа. То значи да постоји израженија свест о његовом значају у савременој књижевности, али досадашњи радови ни из далека нису довољни да представе развојну линију српског есеја и његову теоријску основу. У кратком одељку „Есеј – нови вид реторике“ своје књиге *Критичка књижевност. Алтернатива постмодернизма*, П. Палавестра је изнео запажање о некој врсти унутрашње кризе овог облика, али је и наслутио да ће због своје комуникативности, прилагодљивости и дискурзивне основе погодне за изношење разноврсне тематике, есеј постати доминантни вид реторике. Међутим, код Палавестре је есеј синоним за добру књижевну критику (Палавестра 1983: 77–79), што ће показати и рад на поменутом пројекту о српској књижевној критици и његова *Историја српске књижевне критике 1768–2007*. Уосталом, то је схватање и већине наших аутора који су се бавили овом проблематиком.<sup>31</sup> Ј. Деретић је у својој *Поетици српске књижевности* један одељак насловио са „Успон српског есеја“, али ту није наговештен смер његовог развоја у последњој четвртини 20. века, нити има помена неког млађег аутора (1997: 269–271).

Поред радова појединих аутора (углавном есејиста), интересантну слику о развоју и кретању савременог есеја и његовим специфичностима у националној књижевности понудили су тематски број часописа *Дело* (1976), тематски блокови *Летописа Матице*

---

<sup>30</sup> Деретић с правом запажа да есејизам, као главно обележје европског романа с почетка 20. века, код нас остаје периферна појава и да је тек у другој половини века романијерски есејизам изражен код В. Деснице и Д. Киша. Додуше, за Десницу додаје да се као писац формирао у оквиру хрватског књижевног миљеа, коме су својствене управо есејистичке тежње у роману, и то у оној мери у којој су поетске биле својствене српском (Деретић 1997: 268).

<sup>31</sup> То показује анкета коју је часопис *Књижевност* спровео 1999. године (1999/ 8–9: 1444–1449).

српске – „Есеј на измаку века – превласт или расипање“ (1994: 832–913), *Речи* – „Есеји и поводом есеја“ (1996: 57–93), *Зборника Петнаестих књижевних сусрета* „Савремена српска проза“ – „Есејистичко у савременој прози“ (1999: 49–90).

У информативном тексту „Есеј у савременој српској и другим јужнословенским књижевностима – ново поимање жанра“, Весна Цидилко пише да је есеј у јужнословенским књижевностима од осамдесетих „поново откривена књижевна врста“, и то са тематским тежиштем у политици и идеологији, односно у њиховој критици, те у културном и националном идентитету и сл. – што су теме које ће отворити Кишова есејистика и интервјуи из последњих година живота. „При томе се ради о развојној линији која је ситуирана изнад и изван личног (књижевног и литерарног) развоја појединца (књижевника, аутора) и која обухвата многе области јавности и интелектуалног живота“, односно о политизацији свих видова живота. За нас је најбитније ауторкино запажање да такву врсту есеја, нарочито по избијању грађанског рата у СФРЈ, пишу не само књижевници него и други интелектуалци, најчешће изван националистичких кругова и критикујући националне бардове, те поставља реторско питање: „Није ли за ту групу интелектуалаца есеј као критичка и у самој својој бити критична форма *par excellence*, како га је разумевао Адорно, био једини могући израз који је могао постати језиком њихових схватања и тежњи“? Наводећи имена и књиге које сматра најзначајнијим у јужнословенској есејистици после 1980. године (у српској есејистици, коју карактерише и појава жена-аутора, то су: С. Слапшак, Б. Богдановић, Ф. Давид, Р. Петковић, Љ. Симовић, М. Пантић, Б. Ћосић, Д. Великић, М. Беланчић, С. Церовић, Љ. Ђурђић, Љ. Шоп), Цидилкова оправдано истиче да је „један од кључних задатака жанровске поетике јужнословенских књижевности на почетку 21. века истраживање структуре, дефиниције и распрострањености есеја“ и да овом простору недостаје „један теоретски фундиран оглед, једна културолошка односно културно-историјска студија о есеју“ (Cidilko 2003).<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Ауторка указује да је стање у руској књижевности потпуно другачије. Она се позива на Б. Менцела, који истиче да је есеј у Совјетском Савезу од тридесетих до осамдесетих био један од најмање коришћених жанрова, да би од тада ‘доживео нову ренесансу, проширио се у књижевној критици и публицистици, уз рефлексију његове књижевно-историјске и теоретске димензије’ (Cidilko 2003). У Европи су установљене и значајне награде за есеј, на пример, „Европска награда за есеј Charles Veillon“, награда Берлинске Академије уметности „Хајнрих Ман“ итд.



У последњој деценији ситуација се нешто поправила на плану општег проучавања есеја,<sup>33</sup> али још увек не постоји нека обимнија студија или пројекат посвећен српском есеју. Наш циљ је да дамо допринос једној таквој студији тако што ћемо указати на природу овог облика и на његова виталистичка својства, истичући Кишово схватање есеја.<sup>34</sup> Стога ћемо настојати да ову форму сагледамо кроз супстанцијалну и релацијску теорију, усмеравајући пажњу и на оне облике по чијим се границама најчешће креће и прекорачује их, било да се ради о другим дискурзивним или белетристичким формама. Прецизније речено, бавићемо се и појавом, неким видовима испољавања и функцијом *есејизације* у Кишовом делу, с тим да ћемо на есејизацију белетристичких форми направити само кратак осврт. Вртоглави развој модерног есеја, коме је Киш дао значајан допринос, посматраћемо у контексту ширег културног феномена – *есејизма*, којим је маркантно обележено читаво његово дело.

Већ стотину година свака озбиљнија расправа о есеју, ако и није иницирана или цела посвећена полемичком тумачењу Лукачевог текста „О суштини и облику есеја. Писмо Леу Поперу“ (1910), оно бар садржи полемички рефлекс према њему. По значају и одјеку можда би му се могао придружити још само пола века млађи „Есеј као облик“ Т. Адорна. Полазећи од њихових ставова о есеју као споју различитости, М. Епштејн овај облик види „на раскршћу слике и појма“, ван свих жанрова, истичући да он својом неухватљивошћу одражава својеврсну концепцију човека, јер само човек успева да одржи у јединству толики број противуречности (Епштејн 1997: 7–8).

У „Пропланцима есеја“ и С. Марић, једини наш есејиста који је писао *искључиво* есеје, задржава се на општим проблемима из есејистичке праксе<sup>35</sup> и издваја неколико

---

<sup>33</sup> Проучавање есеја постаје обавезан предмет на основним и изборни предмет на мастер и докторским студијама филологије на факултетима у Србији, а праве се и антологијски избори есеја из европских књижевности. На пример, *Службени гласник* је у елегантној едицији објавио низ таквих антологија, за које је избор и поговор поверио еминентним стручњацима: *Антологију пољског есеја* Бисерки Рајчић, која је текстове и превела (2008), *Антологију немачког есеја* Драгану Стојановићу, који је и превео већину текстова (2009), *Антологију француског есеја* Милану Комненићу (2010), а најављена је и антологија мађарског есеја у избору Саве Бабића, коју он, нажалост, није стигао да састави.

<sup>34</sup> Сам преглед есејистичких збирки које су се у појавиле у Србији у последњих неколико деценија представља обиман посао и завређује засебну студију, па ту тему овом приликом нећемо ни начињати.

<sup>35</sup> „Целог живота – то сам најзад схватио пред белим листом – ја у ствари пишем есеје, скоро само есеје, то јест краће расправе са некаквом књижевном, историјском, ликовном, философском или друштвеном проблематиком, трудећи се да се о њој што савесније обавестим, али не запостављајући ни субјективни моменат схватања ствари. Теме о којима и пишем, јер ме пасионирају. То је, чини ми се, и школска дефиниција есеја. [...] Дакле, имате право, ја сам типичан есејиста: пишем на двадесет до педесет страна о оном што ме у датом тренутку подстиче, нешто што није наука у правом смислу, јер је сувише са

основних особина ове форме: актуелност теме од општег интереса и афинитет есејисте према теми; солидно познавање литературе; спонтаност форме; методолошку недоследност; разговорни тон; немогућност дефинисања; фрагментарност; бригу о рецепцији; јасност, занимљивост и духовитост излагања, тако да у стилу и изразу постаје препознатљив „лични печат“ есејисте. Он је сматрао да есеј мора остварити „живу везу између тела и духа“, између слике и идеје, живота и литературе. Све ово могу бити и захтеви добре критике, тим пре што је Марић веровао да и есеј и критика имају протејску природу (Марић: 1979).<sup>36</sup>

За разлику од форме савремене академске критике (реферата, расправе, студије), која инсистира на доследно примењеној методологији, а неретко и на вредновању, есеј уважава субјективност и литерарни дар аутора и одликује се „комуникативношћу“ – мањом дистанцом и према предмету и према рецептору, што обезбеђује живост и непосредност казивања. У том контексту есеј је показао своја виталистичка својства и у дигиталној ери, где се модернизовао, али и задржао свој првобитни вид „културног мисионарства“ и постао један од виртуелних жанрова (Gordić Petković 2004: 148).

## 2.1. СУПСТАНЦИЈАЛНА ТЕОРИЈА ЕСЕЈА И КИШ КАО ЕСЕЈИСТ

Есеј као форма дефинише се тек у релацијским односима према врстама или жанровима књижевности и њеног проучавања, као и према другим дисциплинама. Премда је немогуће дати чисто супстанцијално одређење есеја, за оперативне потребе може се издвојити неколико кључних особина, које би представљале полазишта за његову дистинкцију од осталих облика. Видећемо да већ оне указују зашто је есејистичка форма савршено одговарала темпераменту и поетичким склоностима Данила Киша.

---

личним печатом, а није ни литература у правом смислу, јер је и сувише учено и дискурсивно, хибрид који се зове есеј.“ (1979: 7)

<sup>36</sup> Могла би се повући интересантна паралела између есејиста Д. Киша и С. Марића, тим пре што се оба аутора ослањају на француску есејистичку традицију, а постоји сличност и у тематским интересовањима (Сервантес, Пруст, Сартр итд.).

Есеј је једна од ретких форми која има индивидуалног творца, ренесансног мислиоца Мишела де Монтења, што је умногоме одредило његове особености. Главном обележје есеја било је и остало везаност за субјект, *самодоказивање индивидуалности*, истицање човековог „ја“ које је несводиво на образац, на норму, на било шта објективно (Епштејн 1997: 8).

За свој предмет есеј бира оно што је *појединачно* и променљиво, уздижући га на ниво општости. Адорно истиче да се ни о чему не може промишљати без појма, нити се најчистији појам може мислити без везе с чињеницом.<sup>37</sup> Онај значај који теорије дају категоријама, есеј придаје *личној искуству*, које му је најбољи водич у трагању за истином и у коме су слика и појам, чињеница и хипотеза недељиви. Зато есеј и зависи од циљева есејисте.<sup>38</sup>

Киш је следбеник управо такве традиције, где је индивидуални дух у средишту пажње. Није случајно његово често позивање на Монтења као на свог претка, за кога је лично искуство било основ свих доказа и који је овај жанр обележио *сталним колебањем између знања и сумње*. За Киша је присуство *сумње* било најзначајнији „компас“ појединачне слободе – трагачке слободе духа, као и демократске слободе једног друштва. *Сумња* је једна од кључних речи његове поетике и о њој би се могао написати и засебан рад.

Есејист с резервом узима закључке које изводи систем, дајући веће поверење логичком мишљењу и интуитивном сазнању. За разлику од дисциплинарног знања, мишљење је свесно сопствене релативности и оставља простор *сумњи*. Зато се есеј најчешће и развија у условима културне рашчлањености, где аутор слободно усваја и опозитна мишљења у виду сумње и ограде. „Сумња је као савест мишљења“, истиче Епштејн. У том простору могућности налази се есејистичка истина, свесна да се објективност „не постиже одбацивањем субјективности него пуним признавањем и испољавањем субјективности као такве“ и да се до правога знања долази „кроз признавање његове непотпуности, кроз мишљење којем се додаје сумња“ (Епштејн 1997: 35). Кишу је одговарала природа есеја за израз једног богатог, личног духовног искуства, пониклог на

---

<sup>37</sup> „Есеј, наима, не жели наћи оно вјечито у пролазноме и издестилirati га, прије жели овјековјечити пролазно.“ (Adorno 1985: 24)

<sup>38</sup> „Есеј – торба у коју свак гура своју робу – оно је што од њега учини есејиста.“ (Марић 1979: 21)

образовању колико и на непрекидном интуитивном сазнавању света и инсистирању на појединачном.

Главни парадокс есејистичког мишљења је то што индивидуалност коју треба да докаже доказује – самим собом, подвлачи Епштејн. Мисао полази од себе и долази к себи, али крећући се у границама сопственог *растућег* искуства, она надраста себе из тачке поласка. *Саморазвој личности* у есеју подразумева њену „неисцрпивост“, а тиме и неодредивост (као и у разговору), што чини легитимним њено *право на промену става*. Личност је та која прихвата и разуме бројне различитости, без које би се есеј претворио у фрагменте коментара, извода и цитата. „А ко себе гледа изблиза готово никад себе двапут не нађе у истом стању. [...] Ако говорим о себи различито, то је стога што себе гледам различито. Све супротности се у мени налазе, и како се кад окренем и на који начин“; „Никада два човека неће истоветно судити о истој ствари, и немогуће је видети два мишљења потпуно једнака, не само код различитих људи него и код истог човека у разним тренуцима“, писао је Монтењ (Montenј 1990: 80, 197).

Дакле, есејисту прати *свест о субјективности и релативности сопствених сазнања*. Ове особине остају главни дистинктивни фактор у односу есеја и науке, односно дисциплина које теже научности (о чему ће бити више речи у одељцима посвећеним релацијском одређењу есеја). Разноврсност мишљења, идеја и погледа на свет, плурализам приступа, једном речју, демократија и отпор преовлађујућим догмама, јесу ситуације које погодују развоју есеја. То значи да есеј није само дијалогска већ и полилошка форма, која настоји да у себе укључи што више противуречних ставова и зато уноси *сумњу* у свако знање, односно у свако свезнање.

Киш је одувек критиковао оне који знају коначне одговоре на сва могућа, па и на вечна питања и залагао се за право мислиоца на кориговање или промену става у складу с новим сазнањима (на пример, у есејима „Питање перспективе“, „Отпори и догма“, у „Прологу“ књиге есеја *Ното poeticus*, где је скренуо пажњу читаоцу на сопствене заблуде и неке анахроничне ставове).

У свом *Речнику књижевних термина* Т. Поповић подвлачи да је есеј због својих особина, посебно због своје *полемичности* и необавезне форме у оквиру које је могао да третира и етичка и друштвена питања, био значајно средство у обликовању јавног мњења (Роровић 2010: 198–199). Близак полемци и разговору, есеј пружа могућност за активније

и непосредније ауторово ангажовање у одбрани својих ставова у односу на белетристичке врсте и жанрове, као и у односу на научну расправу. Али и више од тога: ако је борбеност у његовој природи и једна од његових функција и ако је дискурс „моћ коју треба задобити“ (Фуко 2007: 9), модерни есеј постао је *средство борбе* и моћно „оружје“ и ван граница дискурса.<sup>39</sup>

Киш је својом есејистиком значајно утицао на културну климу свога доба. Према се противио идеолошком и политичком ангажовању писца и књижевности, веровао је да модерни интелектуалац нема право да остане нем пред догађајима своје епохе. Тако су, поред поетике, његове опсесивне теме биле идеологија и политика. Чувен је Кишов есеј о националисти и национализму, који је укључио у полемичку књигу *Час анатомије*, као и оштри ставови према свим покушајима оправдања концентрационих логора, фашистичких и стаљинистичких, које је износио у својим есејистичким текстовима.

Важна обележја есејистичке теме јесу њена *конкретност* и *актуелност*, те афинитет есејисте према теми. Чак и оне теме које су „опште“ (апстрактне), у есеју су схваћене као посебне, где „губе свеопштост, добијају конкретност самом вољом жанра која ће их учинити детаљима на фону тог свеобухватног ‘ја’, које образује бескрајно широк хоризонт есејистичког мишљења“, истиче Епштејн. Он примећује да предмет есеја, најчешће у локативу, служи аутору као изговор за развијање мисли и за заклањање правог, недефинитивног и неограниченог предмета есеја – самог аутора. Зато есејиста редовно *прекорачује тему*. (Епштејн 1997: 12–13)

Есеј се разликује од других форми чије је обележје самоспознање (аутобиографије, дневника и исповести) по томе што се ауторско „ја“ не поставља директно као предмет описивања/приповедања, као непрекидна тема, него као „фрагменти у приповедању“: „његово присуство се открива ‘иза кадра’, у ћудљивој смени тачака гледишта, у изненадном скакању с предмета на предмет [...], оно не може бити обухваћено као целина, управо зато што оно само све обухвата и приближава себи.“ (Епштејн 1997: 14)

Кишови есеји и есејистички разговори су оличење ових тврдњи: најчешће посвећени најактуелнијим темама из света књижевности или културе уопште, они

---

<sup>39</sup> У теоријској равни реферата „Дискурс као средство у борби за рedefинисање културе“, Мирјана Бојанић Ћирковић као једну од битних особина есеја истиче супротстављање догми, због чега је есеј и постао ефикасно средство борбе постколонијалних аутора за рedefинисање сопствене културе и нације (Бојанић Ћирковић 2015: 77).

подривају границе теме и истовремено представљају и аутопоетичке коментаре. Зато и они текстови који развијају теоријске теме не прерастају у књижевнотеоријске расправе.

Есеј је облик који се открива као „минус-форма“ у односу на канонизоване врсте и жанрове (Епштејн 1997: 15). По дијалогичности, односно „комуникативности“, он је најближи разговору,<sup>40</sup> што објашњава зашто је Киш с једнаком страшћу неговао обе ове форме.

Есеј преузима обележја многих жанрова, али ниједан од њих не сме бити апсолутизован. Динамично смењивање и повезивање различитих начина сазнања света, прелажење из сликовног у појмовни, из апстрактног у реалистички ред одржава есеј као целину, док га доминација *једног* руши и претвара у један од његових саставних делова, истиче Епштејн. Он се не укључује у неку од „дисциплина“ људског духа, јер он није унутардисциплинарни жанр, него интегрише „оруђа“ и начине тих дисциплина, тј. њихових жанрова (на пример, сликовност) и постаје „наддисциплинарни жанр“: „И зато је есејистици страна свака спецификација која дели створено, као завршен предмет, од његовог ствараоца. Есеј може да буде филозофски, белетристички, критички, историјски, аутобиографски... – али, суштина је у томе да он, као по правилу, бива све одједном“ (Епштејн 1997: 17). Дакле, обележје есеја је *жанровска поливалентност*, блиска интердисциплинарности.

Есејиста *пише експериментишући* и у томе је основна разлика између есеја и расправе. Испитујући предмет с различитих аспеката, он својим духовним погледом обједињује резултате тог испитивања. Упркос свести о сопственој погрешивости и релативности, есеј је „оглед“, *покушај* да се изабраним потезом, фрагментом ослика тоталност (Adorno 1985: 30). То је „тоталност“ личности есејисте, јединство његовог сложеног животног, литерарног и научног искуства, а не тоталитет знања.

Једначећи критику и есејистику, Лукач је тврдио да је есеј „суд, али оно битно и за одређивање вредности пресудно у њему (као у систему) није пресуда, него је то процес суђења“ (Лукач 1973: 54) – што су превиђали многи који су овом естетичару замерали због заокрета ка систему. Бранећи став да је књижевна критика креативна активност, С. Петровић исти закључак изводи за критику – да је у њој кључна интерпретација и

---

<sup>40</sup> „Можда је са есејом слично као и са речи, са говором, чија је он непосредна манифестација: не можеш о њему говорити а да ти се не измигољи“, истиче Марић (1979: 10).

контекст у који критичар смешта дело, а не суд (Petrović 2003: 46, 124–125). Пошто резултати припадају будућности, а проживљено искуство прошлости, оглед подразумева „проширену“, „вечиту садашњост“, у којој постоји једино сам процес, а не и „резултати“, истиче Епштејн (1997: 21–22). Ту важност „процеса суђења“ потврђује и Кишова есејистика. Многи проблеми о којима је он писао и полемисао нису више актуелни, али из његових текстова зрачи огромна концентрација латентне и интелектуалне енергије, која их чини привлачним савременом читаоцу.

Дакле, есеј је по *стилу* сродан белетристици, по тежњи за *истинитошћу* сродан је науци, док су *спонтаност форме*, а самим тим и *неметодичност*, суштинска обележја есеја, која га одвајају и од белетристичких и од научних форми.<sup>41</sup>

Епштејн сматра да есејиста не мора да буде ни тако сјајан и маштовит проповедач, ни темељан филозоф, ни искрен саговорник: „За есејисту је најважнија органска веза свих тих способности, та културна вишестраност која би му дозволила да у свом личном искуству центрира све разноврсне сфере знања, да их изводи из професионално завршених и затворених светова у реалност коју непосредно доживљава и посматра“ (Епштејн 1997: 25). Не бисмо се, међутим, могли сложити да „добар есејист није потпуно искрен човек, није врло доследан мислилац и сасвим је просечан казивач, с оскудном маштом“ (Епштејн 1997: 76). Есејистичка пракса, у којој су се највећи филозофи, теоретичари и писци редовно потврђивали, демантовала је то мишљење. Ми ћемо то показати на примеру Кишове есејистике.

Кишови есеји одлично илуструју Адорнова запажања да есеј развија мисли другачије у односу на дискурзивну логику и противуречи „конвенцији разумљивости“, трећем картезијанском правилу да мисао треба развијати од најједноставнијих предмета ка све сложенијем, јер одгађање често спутава спознају. Улазећи у тему *in medias res*, у најкомплексније, он од почетка промишља предмет у свој његовој многослојности. Тек целина његовог садржаја може се мерити логичким критеријумима: он ослобађа латентне

---

<sup>41</sup> „Док ми то други нису нагласили, ни помислио нисам да сам ‘есејиста’. У овом веку освешћења свега и свих, чини ми се да је есејиста последњи свестан свог заната. То вам је, у литератури, некаква подврста Господина Журдена. Песник мора да мисли о *сонету* као таквом, о рими, о ритму, о свом занату; романисијер зна да пише *роман*; есејиста никад не мисли: е, сад ћу да пишем *есеј*. Он пише о нечем, пише као што би разговарао или настављајући разговор. А разговор није никакав књижевни род. Мислећи искључиво о оном што има да каже, код есејисте се облик потпуно поклапа са садржином, док се код песника садржина мора да уклопи у облик.“ (Марић 1979: 8)

снаге језика, тежећи да појмовима откључа оно непојмовно; он одбацује дефиниције, али сâм не може без појмова. (Adorno 1985: 26–35)

Есеј није исцрпан већ *фрагментаран*, као и сама стварност и иманентно му је релативизовање сопствене форме. Противан је и четвртом картезијанском правилу о континуираном вођењу мисли – исцрпном набрајању пре општег прегледа; он се не понаша тако као да је свој предмет до краја проучио, већ као да се у сваком тренутку може наставити (Adorno 1985: 29–30). „Есејисти нема друге, он мора увек да зажмури, да скочи *in medias res*, па шта ухвати“, истиче Марић (1979: 31). То обележје је истицао и Монтењ: „Ја узимам прву тему коју ми случај пружа. Све су ми подједнако добре. И никад ми није намера да их потпуно расветлим, јер ја сам не видим ни једну ствар у целости. А не чине то ни они који обећавају да ће нам је тако приказати“ (Montenј 1990: 73).

Као творац отвореног облика, „есејист је комбинатор, неуморни произвођач конфигурација одређеног предмета“ (Benze 1976: 26), али је и контекстуализатор, коме је својствено цитирање, парафразирање, премашивање граница. Аћин је изнео став о двојакој функцији цитата у есеју: да потисне ауторску субјективност у корист гласа других субјективности, и да, с друге стране, ту субјективност потврди (Аћин 1978). Будући да упориште углавном налази у дијалогу са већ створеним текстовима – што су наглашавали сви истраживачи почев од Лукача – „есеј је само једна парадигма бескрајно отворене енергије писања која се, најчешће, ослања на друго писање и чијом бити управља ‘графика недопуњивости’“; „*Есеј је парадигма интертекстуалности*“ (Томашевић 1989: 724, 730; Курзив М. Б.).

Још је Лукач запазио да порекло *хумора и (само)ироније*, којима влада сваки велики есејиста почев од Платона, потичу од његове блискости с животом. Есеји нису писани само да би објаснили неко уметничко дело, већ пре као израз доживљаја есејисте поводом тог дела. Отуда и иронија, што „се чини као да је сваки есеј у највећој могућој удаљености од живота, а раздвојеност изгледа утолико већа уколико је жешћа и болније осетна стварна блискост њихове истинске бити“. Лукач претпоставља да је то приметио и Монтењ када је својим списима дао упечатљив и иронично скроман назив *Eseji* (Лукаћ 1973: 43–44). Ако је иронија – основ свих уметности (Петровић 2000: 206; Gilbert – Kun 1969: 376) – уједно и једно од најбитнијих својстава есеја, онда не чуди што је Лукач есеј сматрао „специфичним уметничким родом“. Иронија сваког доброг есеја првенствено је



усмерена на самог есејисту, тврди Марић, „она је нека врста његовог метафизичког црног хумора, свести о немоћи, свести да не види далеко, јер гледа без Адорну мрског ‘метода’“ (Марић 1979: 29–30). Њоме је снажно обележена и белетристика и есејистика Д. Киша.

Поменуте особине есеја показују да је за Кишов темперамент и широка интересовања есеј био идеална форма, која је могла да задовољи његову стваралачку, аутопо-етичку и научну потребу истовремено – да каже „извесне ствари“ и да их каже „на извесан начин“. Стваралачко искуство умногоме је одредило карактер његове есејистичке мисли, док тематски она обухвата теоријска, естетичка и етичка питања, књижевне анализе и портрете писаца, односно проблеме књижевности, уметности и културе.

## 2.2. ЕСЕЈИЗАЦИЈА КАО ИНТЕГРАТИВНИ ПРОЦЕС У КЊИЖЕВНОМ ДЕЛУ ДАНИЛА КИША<sup>42</sup> (Прилог релацијској теорији есеја)

Бројни тумачи дела Данила Киша истицали су жанровску хибридноост његових књига, јер се у свом опусу писац стално кретао „по границама“ врста и жанрова, свесно их проблематизујући. У критици је било речи и о утицају есеја на његову белетристичку прозу, али есејизација није сагледана као широк, интегративни процес у култури који је захватио књижевност, филозофију и науку, а нарочито у том контексту није посматрано Кишово дело. Оно је пак маркантно обележено есејизацијом свих прозних форми у којима је писао, било да је реч о белетристици или различитим видовима промишљања књижевних и ванкњижевних питања. Ми ћемо указати на појаву, неке видове испољавања и функцију есејизације и есејизма у романима, приповеткама и циклизованом збиркама приповедака, критици, текстовима посвећеним теоријским проблемима, разговорима и коментарима. Притом ћемо се, нужно, најпре осврнути на овај процес и појаву. Пошто смо остварили увид у Кишово схватање есеја и његове супстанцијалне особине, указаћемо и на природу есеја као облика у релацијским односима према овим формама.

---

<sup>42</sup> Рад под овим насловом смо у нешто сажетијем виду саопштили на Међународном научном скупу *Данило Киш (1935–1989) – осамдесет година од рођења* у организацији ЦАНУ, одржаном 15. и 16. октобра 2015. год. у Подгорици. Зборник радова је у штампи.

### 2.2.1. Кишова похвала врсти. Есеј и по-етика

Кишов рани текст „Уводна белешка о есеју“ (1959), као својеврсна „похвала врсти“, пружа нам увид у његово схватање ове форме у раној есејистичкој фази. Он се може тумачити и као рана аутопо-етичка слутња о функцији есејизације у целокупном будућем стваралаштву и његовом промишљању:

„У свеопштој књижевној политици наших дана есеј заузима оно место које је некад заузимала по[езија]...<sup>43</sup> Ова се тврдња може тим пре одржати што и модерни роман показује добрим делом исту експлицитну полемичност (имајмо на уму Мана, Хакслија, Сартра, Крлежу), а ако поменемо још и чињеницу да и савремена поезија, добрим делом нужно херметична и солипсистички усамљена, учаурена и некомуникативна, да дакле и поезија комуницира и ишчаурује се кроз реч и слово есеја, биће нам сасвим јасно да есеј данас носи ону рационалистичку језгру, сав онај свесни терет који се у белетристици скрива, сав онај мисаони концентрат који модерни роман и поезија носе у себи у мутном раствору речи и израза“ (Va: 564).

Киш је по свој прилици познавао Лукачев текст о есеју кад је правио паралелу поезија – есеј, али је до ње могао доћи и сâм, тим пре што је у овом периоду поезија била у средишту његовог интересовања. Као и Лукач, он је пошао од чињенице да је есеј од свог настанка остао везан за схватање субјекта и да се у свим књижевностима јављао заједно са уметничком прозом. Међутим, док марксистички филозоф истиче да је есеј „уметнички род“ чија је улога да буде предигра систему, великој Естетици, Киш наглашава његов задатак да „крчи путеве савременом књижевном изразу“, било као претходница, било као његов коментар. Он сматра да је савремена потреба за есејем условљена херметичношћу поезије („поезија“ је у Кишовој поетици метонимија за белетристику, па и за читаву уметност) и да је есеј за модерног песника „велика шанса комуницирања“. То доказује примерима Елиотових, Камијевих, Сартрових, а код нас Крлежених и Ристићевих есеја, који „нису заправо ништа друго него полемички одраз и мисаоне варијације оних идеја и

---

<sup>43</sup> Због испуштеног пасуса Миочиновићева цитира овај текст у „Поговору“ *Варије*, претпостављајући да слова која недостају творе реч „поезија“ (Миоџиновић 2007а: 564). То би се могло оправдати другим делом реченице, „која заокупљају најшире читалачке кругове и креативну интелигенцију подједнако“ (Киш 1959: 31). Иначе би та реч могла бити и „поетика“.

поставки које њихове прозе имплицитно и у форми лепе књижевности заоденуто скривају“ (Va: 565).

Дакле, Киш је есеј схватао као „научни, филозофски, етички и естетички коментар“ белетристике, као форму погодну и за експликацију (ауто)по-етичких начела, која тако врши улогу посредника између белетристике и читалаца. Премда истиче да је то облик који „остаје само детерминанта – у односу на поетски концентрат“, он подвлачи да многи ствараоци у есеју „дају најбољи део свога талента“ и предвиђа му све важнију улогу у комуникацији с читаоцем, односно у савременој култури (Varia: 565). Већ у овом раном тексту Киш запажа да есеј није исцрпан већ фрагментаран, као и сама стварност за коју остаје трајно везан, да му је иманентно релативизовање сопствене форме, да је полемичан и одређен личношћу аутора – што су одлике које су издвојили многи теоретичари.

Кишово схватање појма есеја суштински се неће променити и убрзо ће се јавити тежња за есејизацијом других врста и жанрова, чак и разговора. Иако тема његове есејистике најчешће остаје уметност и промишљање уметности, у њој се осећа јединство уметности, науке, етике и живота, односно она животна позадина која је снажила Платонове, потом и Монтењеве есеје, а коју је модерни есеј, како је тврдио Лукач, изгубио (Лукач 1973: 48). Такву тежњу имало је и последње дело које је Киш писао.

С друге стране, већ у прве Кишове есеје продире наративна, па многи од њих остају на граници с наративном прозом. Наративизација есеја представља неку врсту противтеже есејизацији већ првог романа, *Мансарде*, у којој се одвија интересантна жанровска игра (Огњеновић 1993: 15–19; Делић 1997 б: 119–120). Генолошке дилеме, на које је посебно обратила пажњу Татаренко (Tatarenko 2008: 27–90), додатно усложњава то што Киш у есеје и интервјуе уноси (само)иронију, својство којим је, да поновимо, „потписао“ своју есејистичку и белетристичку прозу. Ово ћемо објашњење употпунити запажањем Михајла Пантића, које, нажалост, он није даље развијао: „Но, премда у основи рационална, Кишова поетика увек је помало и поезија“ (Пантић 2000: 8–9).

### 2.2.2. Есеј и мит. Есема

У Лукачевом запажању да истина есеја није „натуралистичка“ истина свакидашњице, већ истина мита, хиљадама година присутна кроз различите форме писања

и стварања (Лукач 1973: 47), Епштејн је могао наћи полазиште за своју тезу о митском пореклу есеја, коју је потом развио и продубио: „Есејистичка тежња целовитости, обједињавању и повезивању различитих културних низова, настала је на месту оне тенденције централизовања, која је раније била својствена митолошкој свести. Синтетичност есеја је препород, на хуманистичкој и личностној основи, оног синкретизма који се у старини ослањао на нерашчлањеност првобитне заједнице и имао је колективистичку, космичку или теистичку оријентацију.“ (Епштејн 1997: 77)

Есеј чува далеки ехо оног јединства живота, мисли и слике што се у синкретичкој форми налази у основи мита. Велики парадокс есеја је што се истицањем индивидуалности и рефлексивности он сада супротставља миту и митологизму (духу колективизма), као што то чине филозофија и науке које су из њега потекле. На место „више реалности“ колектива долази реалност личног искуства аутора, који је свестан његових ограничења. Тако је есеј наизглед антимиолошки, али он у духу новог доба преузима обједињујућу функцију древне митологије. Епштејн уочава структуралну сличност између есеја и мита, која се огледа у *спајању опште идеје и чулне слике*. Међутим, док се у миту оне потпуно подударују, стапају, у есеју се мисао не персонификује сликом, већ се слика и идеја слободно спајају тако што се једним својим деловима међусобно везују, а другим остају отворене за нова прикопчавања, за откривање својих непознатих страна. Мисли се преламају кроз слике, слике се тумаче појмовима, садржина се непрестано претаче из апстрактности у конкретност. По том динамичном кретању, по том саморазвоју и сталној „непотпуности“ (пошто захтева увек нове „показатеље“ од стране слике и увек нове „доказе“ од стране појма), есејистичка мисао-слика се разликује од митолошке. (Епштејн 1997: 29–33)

Тако есеј не представља јединство мисли, слике и бића (филозофског, уметничког и историјског), већ покушај њиховог уравнотежења. „Вага на чији је један тас положена чињеница а на други – идеја, налази се у сталном колебању – стабилна као основа полуге остаје једино сумња. Сама француска реч ‘есеј’ потиче од латинског *exagium*, што значи ‘одмеравање’. Покретна равнотежа саставних делова улази не само у срж него и у назив жанра“ (Епштејн 1997: 35). Сродно значење има и *examen* – игла, језичак на ваги, помно испитивање, као и рој пчела, јато птица. Есеј је у исти мах и помно проучавање и,

метафорично, „вербални рој у замаху свог узлета“ (Божић 2005: 227). Есеј ће задржати дате карактеристике током читавог свог развоја.

Есеј и мит су блиски и по парадигматичном начину организације исказа, указује Епштејн. Мит не захтева само хоризонтално читање, већ и вертикално, где се догађајни низ открива као варијација неког инваријантног смисла; делови текста (варијанте) повезани су темом (инваријантним смислом). За разлику од мита, где је парадигматична структура несвесна, у есеју она постаје „метод“ стварања. „По својој првобитној структури есеј је, у суштини – каталог, попис разноврсних судова који се односе на једну чињеницу, или на разноврсне чињенице које потврђују један суд“ (Епштејн 1997: 37).

Функционисање есејистичке целовитости показаћемо на примеру Кишовог есеја-некролога Варламу Шаламову, примењујући Епштејнову методологију при анализи есеја-успомене на Максимилијана Волошина „Живо о живом“ Марине Цветајеве (Епштејн 1997: 44–45), односно компаративним увидом у ове текстове. Они показују структуралну сличност, а није искључено ни да је Киш познавао есеј М. Цветајеве, јер је њено дело преводио и изузетно ценио.<sup>44</sup> О томе сведоче неки цитати и синтагме које је Киш увео у своју поетику (најпознатија је „удео чуда и труда“).

У оба есеја податак о смрти саопштен је протоколарно, али се његово значење кроз варијанте слика постепено уопштава, не губећи притом своју конкретну емпиријску подлогу: постаје слика-појам. Категорија *смрти* у њима није схваћена као тренутак, догађај, већ означава и духовно умирање које је дошло много раније. Отуда равнодушност: умро је човек који је већ одавно био мртав. Кишов Шаламов претворио се у равнодушност/смрт, баш као што се код Цветајеве и сâм Волошин са својим стваралаштвом претворио у подне (логичка, „митолошка“ крајност). Тако је ова структура истовремено и уопштавајућа (појмовна) и конкретна (сликовна).

То је нови тип слике, која није чисто уметничка, јер је једном својом страном ослоњена на емпиријску чињеницу (у њеној позадини је биографска, историјска реалност), док другом страном досеже до појма (смрт). Међу традиционалним жанровским одредбама најближа је асоцијација на мит, али је и она непрецизна за овакав тип мисао-

---

<sup>44</sup> О томе сведочи књига стихова Марине Цветајеве *Земаљска обележја*, коју су превели Киш и Олга Влатковић, а избор и предговор је урадила Милица Николић (1973). Поред ове, у Кишовој приватној библиотеци налази се још једна књига Цветајеве, *Неовдашње вече: приповетке и сећања*, у избору и преводу Петра Вујичића (1977).

сlike. Она истовремено јесте и није мит, јер нема колективистичку природу, указује Епштејн. Термин *митологема*, који је употребљаван за такав отворен тип квазимитолошке мисао-сlike, чест у савременој књижевности, не разликује структурну јединицу изворне, синкретичке митологије од структурне јединице есејистике, те он предлаже термин *есема*<sup>45</sup> по аналогiji са моделима и јединицама других структурних нивоа:

„Таква мисао-сlike, чији се саставни делови налазе у покретној равнотежи, делом припадају једно другом, делом су отворени за нова качења, улазе у самосталне мисаоне и сликовне низове, могла би се назвати *есемом*, по аналогiji са *митологемом* чији су саставни делови повезани синкретички, нерашчлањено. Као јединица есејистичког мишљења, есема представља слободан спој конкретне сlike и идеје коју та сlike уопштава. При том чињеница остаје чињеница, идеја – идеја, оне су спојене, не обавезном нити једином сликом него личношћу онога који их повезује у огледу самосвести“ (Епштејн 1997: 34).

Есема је обележена индивидуалном, отвореном и стваралачком свешћу, која огољује и сâм делатни процес. Процес настанка есејистичке мисао-сlike илуструје обрнутим редом процес цепања мита на сlike и појам, који је започео метафоризацијом, потом и алегоризацијом мита, када је његово значење почело да се откида од предметности и да се креће ка апстрактно-појмовном:

„Може се рећи да је есема – метафора која је превазишла своју властиту условност и фигуративност, која је поново апсорбовала, с једне стране чињеницу, са друге стране – појам који се некад издвојио из мита.

Ако је митологема – далека прошлост метафоре, онда је есема – њена могућна будућност“ (Епштејн 1997: 48).

### 2.2.3. Есејизација културе и есејизам као културна појава. „Нулта дисциплина“

Будући да је основни принцип *есеја* као форме да „пресеца“ границе других форми, а да притом сâм остаје ван свих жанровских система, он се самодефинише тек у релацијским односима према другим облицима. Есеј пружа могућност креативној и

---

<sup>45</sup> Литература познаје и термин *поетема* (Ivanović 2007).

широко образованој индивидуи каква је Киш да изађе из оквира једног жанра и да се слободно размахне ван граница дисциплинарног стварања и мишљења, па је очекивана његова тежња да исте принципе примени и на друге облике. Ширење есејистичког принципа мишљења на књижевне, филозофске и научне дисциплине Епштејн назива *есејизацијом*, а њен производ *есејизмом*.<sup>46</sup> Овај културни феномен је резултат реакције на растуће специјализације, односно на недовољно широке уметничке и појмовно-логичке форме за индивидуалну свест ствараоца-мислиоца 20. и 21. века (Епштејн 1997: 64–65).

Премда је захватила све области писмености, чак и науку, есејизација је најкомплетније обухватила филологију и филозофију, чији се главни, најбогатији токови уливају у корито есејизма: код Пруста се есејизује епопеја, код Мана и Џојса роман, код Кафке и Борхеса прича, код Шоа драма, код Елиота поезија, код Ничеа и егзистенцијалиста филозофија (Епштејн 1997: 78). То се може објаснити природом њиховог медија: „Књижевни есеј је жанр књижевног писма и зато је књижевни есеј најближи (сасвим близу) писму, много ближе него што је филмски есеј, ликовни есеј, позоришни есеј“ (Шуваковић 1994: 850).

Способан и за анализу и за синтезу, есејизам „није ни уметнички, ни филозофски, ни научни него управо *општекултурни* феномен“, па есејистичка дела не припадају ниједној од ових области, већ настају на периферији, у процепу између жанрова – „у *жанру саме културе*“. Најшире схваћен, „есејизам је унутрашњи покретач културе новог доба, обележје њене скривене основе, тајна њене непрекидне иновације.“ (Епштејн 1997: 72–74)

Есејизација је интегративни процес разноврсних форми културе, поновно зближавање мисли, слике и бића, који су у миту представљали једно, ка некој новој синтези, у којој се њихове границе не бришу већ заштравају, наглашава Епштејн. То је синтеза разноврсних форми културе помоћу свести индивидуе, која држи равнотежу међу периферним деловима тог отвореног система, али поштује њихову разноврсност. Зато он есејизам назива „хуманистичком митологијом“, где је најважније присуство слободне личности која *мисли* и *сумња*, која у себи проналази надлично и ванлично и осваја право

---

<sup>46</sup> Музил је у *Човеку без својстава* први увео термин „есејизам“ за посебан, експериментални вид усвајања стварности, равноправан науци и белетристици.

на стварање индивидуалног мита. Али, за разлику од митологија заснованих на ауторитету – „есејизам је митологија заснована на ауторству“ (Епштејн 1997: 65–67, 80).

Занимљиво је да тему ауторског митотворења начиње и Киш говорећи поводом Борхеса о писцу који се јавља „као збир искустава, емотивних и интелектуалних – и где је искуство литературе, логоса, нужан и нераздвојан део писца-митотворца“: „Борхес, заправо, покушава да створи и дајдесте митова, дакако индивидуалних, но свестан да су ти дајдести, да је то упркос свему, само узалудан покушај стварања резимеа свеукупне људске историје и свих митова, чије извориште није више у колективној свести, јер је колективна свест разорена, него у писаним споменицима те колективне свести“. Тај резиме, међутим, могућ је само као субјективно виђење света: „Одатле тај борхесовски хибрид полуприча-полueseј, одатле та *лажна библиографија* која указује не толико на ‘изворе’ колико на немогућност успостављања извора“ (ЏА: 123). Уосталом, и сâм Борхес је био убеђен да „на почетку књижевности стоји мит, исто као и на крају“ (Borhes 1985d: 30).

Есејистичко мишљење је везано за свакидашњи језик, који чине „непоновљиве појединачности“ (Бахтин), за разноврсност појединачних ствари. Оно се непосредно обраћа предмету и зато не може имати унапред утврђен метод; сâм предмет посматрања оно претвара у метод, из објекта у субјект. „Есејисту не интересује како бивствује језик, или јабука, или мастионица, или папуча, него како језик језикује, јабука јабукује, папуча папучи а мастионица мастионичи“, пише духовито Епштејн. Полазећи од посебних својстава предмета, која унапређује у појмове да би разматрао њихове међусобне односе, односе с другим појмовима, као и своју јединственост, есејист би могао да напише трактат на било коју тему (Епштејн 1997: 92). Таква је, на пример, „текстуализација“ предмета у ироничном „Трактату о кромпиру“ у *Пешчанику*. То својство есеја одлично је илустровано речима Јудите Шалго да је есеј „примењена уметност, примењена књижевност“ (Шалго 1994: 885).

Парадокс есејистичког мишљења је што с једне стране тежи да потпуно овлада својим предметом, а с друге инсистира на његовој појединачности, тј. „немисливости“. Одатле потиче и епистемиолошка иронија у есејистици, од тог сталног присуства сумње у све, па и у сопствено мишљење.



Место тог мишљења које није дисциплинарно (филозофско, филолошко, уметничко, научно) и чија се методологија мења од предмета до предмета тек треба означити у кругу хуманистичких наука, сматра Епштејн. „Нулта дисциплинарност“ или вандисциплинарно мишљење не треба једначити с мултидисциплинарношћу која тражи универзалан метод, ни са међудисциплинарношћу (дисциплинама које се умећу у међупросторе постојећих дисциплина), нити са наддисциплинарношћу и недисциплинарношћу; то је „онај празни простор мишљења који омогућава стварање бесконачног мноштва дисциплина у складу са бесконачним мноштвом њихових могућних предмета“. Док наука признаје само формирано, дисциплинарно знање, „које оштром цртом ‘научности – ненаучности’ дели себе од незнања“ и од других сфера знања, нулта дисциплина означава могућности знања, потенцијално знање. „Методологија“ нулте дисциплине се састоји у томе да „методологију проучавања сваког предмета изводи из њега самог, ма колико он био делимичан, локални, појединачан“. (Епштејн 1997: 105–110)

О томе је слично писао и М. Солар. О есеју се ништа важно не може рећи у оквиру традиционалне поетичке расправе о књижевним врстама из простог разлога што есеј тај оквир прекорачује, сматра он, јер се његова природа може разумети само у контексту развијене културе, где је цењен као књижевна врста. Равноправност есеја и постојећих врста у систему изражавања може се доказати чињеницама да је есеј по генези савременик романа и великих филозофских система, као и збирке циклизованог новела (што је посебно интересантно када је реч о Кишовом делу), да су се оне одржале од ренесансе до данас и да у свим епохама свога развоја *задовољавају различите потребе*: „Структура есеја овиси о његовој функцији, а његова се функција не може разабрати изван система међусобних односа неколико доминантних прозних врста: *есеј функционира као самостална књижевна врста једино зато што његова структура омогућаје исказивање неких искустава која се другачијом књижевном структуром не би могла одговарајуће, или се не би могла уопће, на задовољавајући начин исказати*“ (Solar 1985: 20–21).<sup>47</sup> Имајући у виду савремене промене у принципима научног рада, односно есејизацију

---

<sup>47</sup> Лукач је такође писао да есеј изражава доживљаје које „никакав гест не би могао да изрази, а који ипак чезну за изразом. [...] То је интелектуалност, појмовност, као сентиментални доживљај, као непосредна стварност, као спонтано начело постојања; схватање света у његовој неувијеној чистоти као душевни догађај, као покретачка снага живота. Непосредно постављено питање: шта је живот, шта човек и судбина?“ (Лукач 1973: 39–40)

науке, Солар наглашава да „есеј данас припада подједнако тако знаности и филозофији као што припада тзв. умјетничкој књижевности“ (Solar 1985: 26).

#### 2.2.4. Есејизација романа

Есеј је близак жанру романа, који своју савремену форму такође дугује ренесансној оријентацији на личност. Њихови путеви се разилазе у оној тачки где есеј прекорачује границе условности која дели стварни и створени свет. Док роман води у идеално преображену стварност и развија тенденцију ка илузионизму присутну у свим уметничким формама, есеј је чврсто у садашњој стварности. Премда су и роману својствене неуметничке, нарочито документарне форме, којима прекорачује границе књижевне уметности, он се њима *служи* потчињавајући их својој уметничкој специфичности; есеј *постоји* у тим формама „као у испољавањима властите суштине“. Оно што овај спој чини необичним је чињеница да је роман „осуђен да ‘завршава’“, док је есеј осуђен на незавршеност. (Епштејн 1997: 19–20)

Међутим, ни савремени роман најчешће више не настоји да „завршава“ него постаје „све више књига проблема, рационални коментар“ аналитичког духа, што изискује и промену типа говора (Петриновић 1994: 875). О том свету који је „разбијен у парампарчад“, па је и „време фиксног штафелаја заувек прошло“, Киш ће писати у есејистичком запису „Идиоти и марири“ (1980) (*HP*: 21).

У есеју „Романи на длану“ (1976) Киш говори о тзв. „порوماњивању“ књижевних форми у периоду доминације романа (од средине 18. века), на које је указао Бахтин: „Роман је постао, рекосмо, неком врстом јединственог и свеобухватног жанра, ‘утоком свих жанрова’, он интегрише све остале родове и врсте, у смелом продирању у пределе поезије, драме и, изнад свега, есеја“ (*HP*: 97). Изгледа да је Киш имао на уму и други процес, есејизацију књижевних форми, на првом месту самог романа, која је позната још од Сервантеса, а доживљава експанзију у 18. веку, у периоду његове „кризе“. Коментаришући тада актуелни проблем „кризе“ савременог романа, он у разговору „Доба сумње“ (1973) истиче процес његове есејизације: „Роман је пребродило своју кризу и доживео свој климакс, и ако умире, умире бар славно, не као звезда која гасне неприметно

у гутенберговској галаксији, него као Халејева комета која вуче по небу свој блистави есејистички реп“ (HP: 233–234).

О томе пише и Епштејн, који есејизацију такође види као продубљивање процеса „порوماњивања“ књижевних врста, јер „најважније својство романа, које Бахтин сматра за основу његове жанровске експанзије – ‘жив контакт са недовршеном, текућом савременошћу’ – најдоследније и најсврхисходније се остварује у есеју и, у суштини, представља есејистичку зону унутар самог романа – зону његовог контакта са нероманеским светом“. Својом везаношћу за стварност есеј превазилази роман и открива му стваралачку перспективу, изводећи га „у простор оне стварности у којој живе аутор и његови читаоци“ (Епштејн 1997: 50). И још нешто: показује му пут сажимања, који је сликовито представљен мишљу Беле Хамваша да есејист пише историју света на три странице. То је разлог што осавремењивање књижевности доследним развојем иде ка есејизацији.<sup>48</sup>

Киш је био свестан да је есејизација романа условљена његовом потребом да изађе у сусрет стварности, а не спољним утицајем есеја, што је у пракси испољавао метанаративним коментарима, увођењем докумената и сопственог биографског искуства, уносећи с њима и ону стварност коју је фикција створила. Да је за такве појаве био обдарен невероватном интуицијом, потврђује и његово стално инсистирање на „фантастичној стварности“ и на предметности прозе. У есејистичком фрагменту „Pot-au-feu“ (1983) он ће као „идеалну метафору романа“ представити *лонац* у коме се кува „много зелени живота (evergreen), добар комад стварности (са сломљеном коском), *cum grano salis* наравно, пет-шест кромпира с кором, много поврћа по избору сезона“, потом „зера шећера од трске (никако сахарина), добра доза зачина званог *eironea* (која може да замени ловор!)“ (HP: 41).

---

<sup>48</sup> Друга страна интегративних процеса у култури 20. века о којој пише Епштејн (1997: 58–63) је есејизација науке, првенствено филозофије. Као што уметност тежи појмовности, филозофска мисао сада тежи сликовности, па највећи модерни филозофи више не пишу систематичне прегледе, расправе и затворене студије већ отворене и незавршене, фрагментарне књижевно-метафизичке есеје с провокативним закључцима. Као што Кјеркегорови *Дон Жуан* и *Аврам*, те Ничеови *Дионис* и *Заратустра* нису ни књижевноуметничке слике ни логички појмови, већ појмови-слике, тако су и Камујев *Сизиф*, Маркузеов *Орфеј*, Манов *Чаробни брег* и *Др Фаустус*, Кафкини *Замак* и *Процес*, Сент-Егзиперијева *Цитадела* својеврсне мисао-слике, *есеме*. У делима егзистенцијалиста, којима је Киш био изузетно наклоњен у једном периоду, есејизација филозофије је најдоследније остварена. Сартр, Ками, позни Хајдегер, Унамуно, С. де Бовоар – пре су мислиоци-писци него филозофи у класичном симислу речи.

У Кишовим романима могуће је издвојити три основне функције есејизма, додајући Епштејновој теорији (1997: 52–53) и комбиновани тип: аналитичку, синтетичку и аналитичко-синтетичку.

1. Код *аналитичке функције* есејизам демитологизује сликовност романа и води до животних извора те сликовности, тј. до вануметничке реалности. За овај тип есејизације, који је присутан у свим Кишовим делима, карактеристична је рефлексивност. Препознатљив је по отвореној комуникацији с читаоцем о догађајима, приповедној инстанци, фокализацији, приступима проучавању књижевности и сл. – једном речју, по метанаративним коментарима. О томе је критика већ писала (Миливојевић 2001).

2. Најбољи пример уопштавања, универзализације уметничке сликовности – што је *синтетичка функција* есејизма – представља роман *Пешчаник*. При есејизацији синтетичког типа есејистички и белетристички принципи некада могу да се међусобно тумаче, па се дела која је традиција сврставала у уметничку књижевност с готово једнаким правом могу називати и белетризованим есејима (*Човек без својстава* Р. Музила, *Чаробни брег* Т. Мана, *Уликс* Ц. Џојса, *Игра стаклених перли* Х. Хесеа, а код нас најпре *Прољећа Ивана Галеба* В. Деснице<sup>49</sup> итд.). У необјављеном интервјуу „О роману“ Киш истиче: „*Пешчаник* је за мене есеј који тумачи једно писмо. То је у извесној мери и есеј о роману. Дакле метароман. Питам се, уосталом, да ли сам икад писао приповетке у класичном смислу речи. Мој је темперамент тако начињен, и ја не могу другачије да пишем. То добија форму есеја који се у тексту подразумева или отворено помиње. Док пишем износим сумњу у оно што стварам“ (*GTI*: 277). Ман је такође први том тетралогije *Јосиф и његова браћа*, *Приче Јаковљеве*, назвао „фантастичним есејем“.

Поменуте особине својствене су многим значајним делима књижевности 20. века, која стоје на граници између белетризованих есеја и есејизованих романа или прича. Да је у њима неретко потпунија управо садржина неоптерећена белетристичком формом (Епштејн 1997: 58), има убедљивих примера и у Кишовој прози. С друге стране, есејистичка дела нису сиромашнија уметничком сликовитошћу од белетристичких, само што она не прелази у чисту сликовност (као у белетристици), већ остаје на граници слике,

---

<sup>49</sup> Димитрије Машановић први повлачи паралелу Кишове поетике с Десничиним романом-есејем, који критика није одмах препознала, и чији је аутор, као и Киш, сматрао да је ‘књижевност теоријска делатност’ и да ‘Свако уметничко дјело вриједи тачно онолико колико поетског садржи у себи’ (Машановић 1994: 97)

идеје и чињенице. Важно је да ту више није реч о стварању *митема*, у којима се слика и појам потпуно стапају, већ о стварању слика-појмова, *есема*. Постоји низ сцена у *Пешчанику* које представљају својеврсну „ејдетику“ – где се мисаоне схеме приказују као конкретне слике, а карактеристичне су оне у којима Е. С. размишља о смрти (на пример, 66. поглавље). У настојању да прекорачи границе условности која дели стварни и створени свет, *Пешчаник* се придружује оним романима који синтетизују различите области људског духа, стварајући од књижевности „нову митологију“.

3. Две поменуте функције есејизма – тежња ка вануметничкој реалности која је фикцију створила и њена универзализација – у *Мансарди* се парадоксално смењују, па се може говорити и о *аналитичко-синтетичком* типу есејизације у Кишовом делу.<sup>50</sup>

#### 2.2.5. Есејизација новеле и циклизоване збирке прича

Неки Кишови есеји богатији су уметничком сликовношћу од његових новела, па је нужно расправљати о критеријумима по којима, на пример, „Књигу краљева и будала“ сматрамо новелом,<sup>51</sup> а „Космозофијску екскурзију“, три рана текста о господину Маку, потом текстове „Сведок оптужбе Карло Штајнер“, „О Маркизу де Саду“, „Набоков или носталгија“ итд. есејима.

Упркос привидној једноставности, новелу и есеј, као и њихов однос, веома је тешко дефинисати. У расправи „Новела и есеј“ Миливој Солар запажа да је проблем у томе што се научност есеја „може доказивати једино с обзиром на ‘технику закључивања’, а есеј ипак тежи управо умјетничким ефектима“. С друге стране, за новелу није карактеристична само нарација, па се разлика између есеја и новеле пре претпоставља на основу општих теза о науци и уметности него што то произилази из анализе самих текстова. Ту се можемо сложити с теоретичарем да се књижевне врсте не могу одредити супстанцијално – набрајањем особина (по аналогiji са животињским врстама): „њихова се структура мора подредити њиховој функцији, а њихове се функције могу разабрати једино у њиховим узајамним односима“ (Solar 1985: 186–187).

---

<sup>50</sup> Он би се могао одлично представити анализом лика Лаутана, који је најчешће и субјект фокализације. Било би занимљиво пратити и његове бројне метаморфозе у Кишовој прози све до приповетке „Лаута и ожилци“.

<sup>51</sup> То питање „проблематизује“ и Н. Васовић у својој полемичкој књизи (Васовић 2013: 299–349).

Дакле, мање је важно да ли се „Књига краљева и будала“ уклапа у супстанцијално одређење новеле као жанра и колико се по структури разликује од осталих новела у збирци од чињенице да она обавља исту функцију – функцију структурног елемента веће нарративне целине, жанра циклизоване збирке новела. Она у *Енциклопедији мртвих* функционише као новела-есеј и тако се мора и вредновати, а ван збирке могло би се разматрати и питање колико је у њој домишљеног и да ли је можемо сматрати новелизованим есејем. Слично се може рећи за још неке Кишове приче са епилошким завршецима, које се позивају на „другачија мишљења“ или „другу верзију“ (што је карактеристично и за есеј и за расправу).

Ово питање упућује на однос структуре и функције, који Солар сматра једним од најбитнијих генолошких проблема. Уколико су књижевне врсте нека средства комуникације – чиме их је и Киш још од ране фазе сматрао – њихове особине функционишу унутар одређених односа, где је систем односа, функција, важнији и стабилнији од својстава објеката, тј. структурних одређења (Solar 1985: 124–125). На поменути однос Киш је указивао како сопственом праксом, тако и у полемици око оригиналности *Гробнице*. Есејизација *Пешчаника* остварена је укључивањем елемената научне расправе, филозофије, религије, историјских чињеница и докумената – на шта је аутор скренуо пажњу тврдњом да је то *есеј*. Наравно, реч је о метафори; његове вредности и новине процењују се у односу на роман, а не у односу на есеј, научну или филозофску расправу, јер су документи потчињени уметничкој специфичности целине. Исто важи и за приче из *Гробнице*.

Киш је врло добро знао да је жанр важан чинилац приликом вредновања, да је оригиналност и вредност једног дела видљива тек у оквирима жанра, као и то да се оригиналност вреднује различито у разним жанровима – што су начела која су књижевни генолози наследили од руског формализма (Pavličić 1983: 116). Усавршавајући новелу-есеј по угледу на Борхеса и Кафку (који је често гради као извештај или саопштење), Киш практично, можда и са директном намером скреће пажњу на неке генолошке проблеме и појаве. На први поглед, реч је о шокантном споју, јер се поменуте врсте формирају на међусобним разликама: искуство које преноси новела припада фикцији, а искуство које

преноси есеј припада знању, па је есеј „закључивање *contra* приповиједању“.<sup>52</sup> То, наравно, не значи да у новели нема тежње ка знању, нити да је есеј ослобођен тежње ка фикцији – он је једна „интерпретативна фикција“ (Томашевић 1989: 730). Есеј подиже на одређени степен уопштавања примере из свакодневице које казује новела, а који се не могу уопштити техником закључивања и у том смислу есеј је *савет* читаоцу (Solar 1985: 20–21). Тако у први план избија његова педагошка функција, о којој је Киш говорио у својим ауторским коментарима.<sup>53</sup>

Када је реч о сличностима, есеј је близак новели по обиму, сажимању, фрагментарности, *отворености*, по чему он представља опозицију тоталној елаборацији људског искуства које заговарају „велики облици“. Да бисмо схватили шта повезује новелу и есеј, треба обратити пажњу и на значење њихове *кратке форме* у систему књижевне комуникације, сматра Солар: обе функционишу у опозицији према нечему – новела према роману, а есеј према (филозофском) систему. Међутим, као „осамостаљени“ део романа, новела „потврђује“ роман, док есеј, као „осамостаљени“ фрагмент несинтетизованог знања, преузима уметничку форму и њоме оспорава (филозофски) систем. Есеј тако у ‘закључивању без закључка’ разрешава прастару опозицију романа и филозофије. Као и Епштејн, Солар сматра да „баш зато, можда, есеј постаје новом репрезентативном врстом нашег доба, а новела ‘изнутра’ разара структуру романа до мјере у којој, данас, нека врста ‘новелистике’ преузима оне функције које до недавно бијаху својствене искључиво роману“ (Solar 1985: 192).

Новина Кишове новеле-есеја је у томе што она тежи да оствари управо тај „тоталитет искуства“, да се у том смислу претвори у „сажет роман“ – што остварује уношењем документарног знања, есејизацијом. У самој причи „Књига краљева и будала“ аутор је скренуо пажњу на ту појаву, која може објаснити како његов неуобичајен развој од романа ка новели, који је најпре уочио Делић (1995: 29), тако и све већу склоност ка отвореним облицима какви су есеј, новела, разговор и коментар.<sup>54</sup> Есеј „постаје дио, или

---

<sup>52</sup> „Изражајна је моћ облика есеја тако управо у томе што је он опрека систему, али таква опрека која задржава знање као своје основно начело; есеј није приповиједање о животу, него је спознаја; у његовом темељу не налази се прича, него се налази идеја“ (Solar 1985: 22). Постављајући питање да ли суштину есеја чини баш та његова литерарна компонента, слично је сматрао и Иван Фоxt у тексту „Есеј као протутежа филозофском систему“ (Foht 1976: 31).

<sup>53</sup> На њу је у Кишовом делу указала Т. Росић у не баш позитивном контексту (Росић 2008).

<sup>54</sup> Реч је о добро познатом метанаративном коментару: „То трагање за праизворима Завере представља посебно поглавље једног фантастичног и заплетеног романа. (Реч роман појављује се овде по

вид, једне приповједачке стратегије, једне поетике која свјесно хоће да буде поетика сажетости“, јер „новела у Киша врло често, најчешће, није ‘исјечак из живота’, већ живот у малом, сажета биографија, модерно житије“ (Делић 1994г: 902).

Киш се противи ставу да се роман повлачи пред формама које су кадре да боље искажу фрагментарност савременог света из простог разлога што је и сâм модерни роман фрагментаран. Дакле, роман се мења и развија заједно са друштвеним променама, у позитивном или негативном контексту. У интервјуу „Савест једне непознате Европе“ (1986) он тврди „да роман не само да не ишчезава, већ да се размножава, да постоји нека врста ‘канцера’ романескног жанра. Нема ни најмање смисла говорити о кризи! Што се мене тиче: ја, такође, себе не бих називао романсијером, због структуре (мрзим ту реч) онога што пишем. Назовимо то неким другим именом“ (GTI: 218).

#### 2.2.6. Есеј и систем: есејизација критике и теоријског промишљања књижевности

*„Критичар мора имати своје фикције  
ако жели да продре до песникових фикција.“*

Мари Кригер

Киш је био писац изузетно развијене критичке свести. У интервјуу из 1965. Године он наглашава да је књижевно сазревао пишући не само есеје, већ и рецензије и чланке књижевнокритичког карактера: „све у мање-више јасној намери: да изучим занат списатељски“ (Va: 492). То значи да је изучавање критичарског „заната“ сматрао корисним за једног писца, али да се већ тада дистанцирао од критичарских амбиција, будући да је позив критичара схватао као професију, а позив писца као нужност. Миоциновићева сведочи да су многи од тих текстова, писани за дневне новине „као део књижевног шегртовања, пре служили преживљавању, но учењу заната. Јер једно је сигурно, Киш никада није имао критичарских амбиција“ (Миоциновић 2007а: 566). Природа његове књижевнокритичке делатности суштински је садржана у схватању књижевне

---

други пут, са пуном свешћу о значењу и тежини те речи. Само начело економичности спречава ову повест која је само парабола о злу, да се развије до чудесних размера романа“. У „*Post scriptum*“-у писац додаје да је „Књига краљева и будала“ најпре била замишљена као *есеј*, а да је *прича* почела да се развија тамо где су подаци били непознати (*Enciklopedija mrtvih*: 142, 176–177).



критике као креативне активности, премда је понекад критичаре својих књига спутавао у тој креативности.

Киш је разлику између есеја и критике у ужем смислу видео у неметодичности есеја и дистанци – есејиста је ближи предмету о коме пише, што значи да је његова реч непосреднија и делотворнија од речи стручне критике. Његов белетристички дар, стална глад за књигама и потреба да промишља прочитано изванредно су се испољавали у форми есеја, чега је и сâм био свестан. Научном језику он није желео да жртвује живост и непосредност казивања, који су одговарали његовој дијалогској природи. То је сигурно један од разлога што се дистанцирао од професионалне критике (осим у поменутом случају у *Часу анатомије*), премда је поседовао и инвентивност и стручно знање као нужне предуслове за тај посао.

С друге стране, кад год би полемисао са стварним или замишљеним опонентима, Киш се вешто служио критичком апаратом, оштро нападајући општа места, редукционизме и друге негативне појаве у домаћој и страној критици.<sup>55</sup> Премда је у критици критике умео да буде искључив и неоправдано незадовољан компаративним проучавањима наших критичара (поготову када су у питању његове књиге), примером високостручног и самокритичног писца-есејисте Киш је будио је из духовне учмалости, захтевајући виши ниво теоријског и општег образовања и од писаца и од критичара. У томе је његов велики допринос нашој критици и књижевности уопште, већи него у појединачним судовима и оценама, будући да степен његове критичке објективности није увек био на истом нивоу. Најбољи пример за то је тенденциозна, али не и неоснована критика проза Д. Јеремића и Б. Шћепановића.<sup>56</sup>

У зависности од прилике, контекста и својих тренутних мисаоних и теоријских опсесија, али и суочаван с идеолошким тумачењима и непознавањем савремених токова у проучавању књижевности од стране домаће критике, Киш је с једне стране бранио теоријско знање, а с друге је нападао методологију и систем. Пратио је савремена теоријска проучавања књижевности и посебно се ослањао на достигнућа наратологије и

---

<sup>55</sup> О томе Палавистра пише: „Киш није био критичар нити је волео критичаре мада се сам служио критичким поступком и критичким алатом. Кад год је нешто одређеније имао да каже и докаже, да нешто одбрани или оспори, прихватао се критичког алата и критичке реченице. [...] Реторика критике и дискурзивна критичка мисао били су важни ослонци његове књижевне мисли“ (Палавистра 2008: 606).

<sup>56</sup> Н. Васовић је покушао да на сличан начин тумачи дело Д. Киша, али су код њега циљеви далеко надмашили критичку свест (Васовић 2004; Васовић 2013).

генологије, о чему сведоче ставови које је износио у есејима и разговорима (поред *Часа анатомије*, најцеловитије у есеју „Романи на длану“ и интервјуу „О роману“), чак их је и тематизовао у својој уметничкој прози (Делић 1994а: 25–45; 1997а: 7). Иако се није систематично бавио тим проблемом и није се укључио у тада актуелну расправу о природи критике коју су у Југославији водили М. Солар и С. Петровић, он је у својим дискурзивним и белетристичким текстовима говорио о природи и функцији модерне критике,<sup>57</sup> којој није спорио, али ни експлицитно потврђивао научни карактер. Киш је најчешће промишљао проблеме који су њега у датом тренутку интересовали, тј. који су произишавали из његове стваралачке праксе. „Писац, најчешће, није човјек система да би своје књижевне ставове изложио као један чврст књижевнотеоријски систем и да би их применио на своје дјело“, истиче Делић (1995: 119).

Још у раној есејистици Киш је показивао свест „да се о естетичком тешко може говорити неестетички“ (Adorno 1985: 19) – да се критика и есејистика остварују и интуитивним а не само рационалним процесом, да се оне темеље на естетском, субјективном суду и да не могу задовољити неопходну „чињеничност“ и „проверљивост“ (Petrović 2003: 49–51; Solar 1977: 824) – што су у суштини Кантови принципи. У есејистичком осврту на *Рокове поезије* М. Павловића, „Мир у вредностима“ (1959), Киш најпре критикује аутора што „не узима на себе ту опасну одговорност да суди“ него, по угледу на И. Секулић, остаје на нивоу интерпретатора-саствараоца, тј. есејисте. У истом тексту он му замера због хладног тона, специјализованих термина, логичности и рационалности „која на махове спушта температуру есеја до тачке мржњења, где се уметнички доживљај претвара у леденообјективна факта науке“ и претвара га у „документ једне логичке анализе“ – једном речју, због тежње ка научној објективности приликом тумачења поезије, што сматра противним њеној природи (Va: 370–373). Јасно је да аутор разликује критику у ужем смислу („мртву“, академску) и критику као креативну активност, и залаже се за ову другу, тј. за есејизацију критике.

Киш се и у зрелој стваралачкој фази противио слепој вери у моћ теорија. Свестан да се стваралачки поступак у једном књижевном делу може реконструисати до детаља, али да и тада измиче онај „вишак значења“ због кога га називамо *уметничким*, он ће у интервјуу „Баналност је неуништива као пластична боца“ (1976), као и у есеју „Париз,

---

<sup>57</sup> О томе је детаљније писао Делић (1995: 225–252).

велика кухиња идеја“ (1982), говорити о „‘метафизичком’ зрачењу литературе пред којим стоје беспомоћно све аналитичке теорије“ и негативно ће оценити „структуралистичка књижевна квазинаучна мудровања, тај племенит и узалудан напор да се мисао сведе на ајнштајновску формулу“ (HP: 298, 156–157). Исти став према научно заснованој критици Киш ће заузети и у есеју „Зашто Величковићеви Тркачи немају главу“ (1983), узимајући за мото цитат Бодлера: ‘Искрено верујем да је најбоља она критика која је забавна и поетична’ (HP: 143). Његов најжешћи отпор теоретизацији свести налазимо у есеју „Радомир Рељић“ (1975), где је уметничким теоријама супротставио интуитивно стечено искуство да се у делу препозна „печат стваралачке нужности“ (ŽL: 129–131). Као прави потомак Монтења, он у личном искуству проналази своју последњу инстанцу.

С друге стране, Киш је главно упориште против произвољних тумачења налазио у формализму и структурализму (који су највише допринели научном заснивању критике), чак је у жару своје антипозитивистичке побуне сугерисао критици да његово дело тумачи у том кључу (HP: 248–249; 201). Премда многе критике „иманентних аналитичара“ на које се позивао више личе на теоријске него на критичке расправе, а поготово више него на есеје, сâм је у аналитичкој равни тумачења давао предност интуитивном, појединачном, есејистичком сазнању над методолошким. Тако је у незавршеном есеју „Серената Милоша Црњанског“ пошао од Јакобсона, а завршио у смелим есејистичким претпоставкама (Sk:123–136).

Адорно је уздизао есеј као форму која радикално критикује систем и сумња у искључиво право методе да руководи мишљењем, опомињући да се наука и уметност јесу одвојиле, али да оне нису супротности и осуђујући насиље над језиком које међусобно врше слика и појам у научним дисциплинама (Adorno 1985: 23). Оно што је Лукач истакао као ману есеја – неметодичност, одсуство система, Адорно је сматрао његовом највећом вредношћу, дајући му предност над свим другим облицима израза. Есеј је слобода духа, *игра*, истиче Адорно (Adorno 1985: 17–18, 28) и управо га тај лудични елемент приближава уметности. Али то је „игра на конопцу, без подастрте мреже“, додаје иронично Марић (1979: 30). Уметник и научник се препуштају законима одабраног жанра, односно система, који им у томе постају савезници и учитељи, а есејист је одабрао сурови „закон слободе“, чија је цена подложност заблудама. Није случајно то што се есеј одређује тек у односу на систем, од ког често позајмљује мерила вредности (Aćin 1978: 229;

Радојчић 1994: 838–841): есеј није само „предтеоријски“ и „посттеоријски“ него и „паратеоријски“ говор (Шуваковић 1994: 851), или „форма ничије земље“ (Пантић 1994: 905).

Знајући да су му једни дискурзивни текстови ближи књижевној критици у ужем смислу, други чланку, трећи полемици, четврти наративној прози и да у њима нема система, Киш их је у уводу својих по-етичких књига објединио термином *есеји*, уз примедбу да је то уопштен назив за „сваковрсно дискурзивно штиво“ (*HP*: 9). Чак и оне радове који су природно тежили да се развију у теоријске прилоге или обимније књижевнокритичке студије („Романи на длану“, „О симболизму“), он је завршавао, као прави есејиста, чим би изнео оно важно за дати тренутак. То што се пред крај живота Киш вратио есеју у ужем смислу и у тој форми написао неке од својих најлепших текстова, можемо схватити и као један од његових имплицитних видова противљења „терору“ теорије. Тако он својом есејистиком енегично брани и теоријско образовање и уверење да биће није сводљиво само на логичко мишљење, на појмове, те да се његова битна својства откривају и интуицијом. Значај тог наизглед парадоксалног става много је јаснији данас, у доба „*после теорије*“, када сводимо рачуне различитих „заводљивих“ и „лукавих“ „демона“ теорије, односно теорија, како истиче Компањон (2001) али заједно са методолошким границама тумачења уметничког дела увиђамо и странпутице на које наводи чиста интуиција.<sup>58</sup>

О таштини и вредности теорије на сличан начин је писао Мари Кригер. Истичући с једне стране нужност признавања ограничених домета теорија и наметања система у сусрету с разноликошћу литерарних доживљаја, а с друге немогућност да се теорије ослободимо приликом сваког сусрета с књижевним делом, он закључује да „никако не можемо ни са њом ни без ње“ (Kriger 1982: 40).

Кретањем ка отвореним облицима и доследном есејизацијом, Киш се открива не као теоретичар и критичар у ужем смислу, већ као противник система. Многи неспоразуми настају отуда што они који у њему траже теоретичара и критичара налазе

---

<sup>58</sup> Довољно је погледати наслове десетак утицајних теоријских дела, страних и домаћих, у последњих неколико деценија, да бисмо наслутили противуречне ставове: Х. Г. Гадамер, *Истина и метода* (1978) према П. Фајерабенд *Против методе* (1987); *Отворено дело* (1962) према *Границама тумачења* (1990) У. Ека; Х. Г. Гадамер, *Похвала теорији* (1996) наспрам А. Компањон, *Демон теорије* (1998); Б. Томашевић, *Коначна теорија књижевности. Теорија књижевности за и против књижевне теорије. Једна постмодернистичка перспектива* (2001) и М. Шутић, *Трагање за методом* (2010) итд.

методолошку недоследност есејисте, који се не чува ни противуречности мишљења и „за свој афинитет спрема отвореног духовног искуства мора платити недостатком сигурности, оним чега се норма етаблираног мишљења боји као смрти“ (Adorno 1985: 27). Односно, Киш је био исувише есејист да би писао затворене теоријске студије и расправе. Они који су утицали на формирање његове критичке и аутокритичке свести пре се налазе међу писцима-есејистима него међу критичарима.<sup>59</sup>

Приликом разматрања односа есејистике и критике важно је прецизирати и опсег појма који је Киш означавао термином *критика*, а самим тим и њену природу и функцију. Термин *критика* он је схватао и употребљавао и у најужем, универзитетском смислу – за професионалну научну делатност, једну од три гране науке о књижевности која има утврђен систем, облик и доследно спроведену методологију, те искључује слободније форме попут есеја и новинске критике; и у најширем – као композитни појам за свако критичко промишљање књижевности, при чему је есејистику сматрао једном од критичких и (ауто)по-етичких форми.<sup>60</sup> То се, на срећу, прилично јасно може ишчитати из контекста. Важно је да се он залагао за теоријско знање као потпору не само професионалне критике него сваког критичког промишљања књижевности, при чему је био свестан да „никаква књижевна теорија није кадра никога од нас да начини добрим критичарем“ (Kriger 1982: 36).

Борећи се за право писца на самотумачење, Киш у разговору „Не усуђујем се да измишљам“ истиче заједнички задатак писца, критичара и читаоца да „*свако на свој начин*“ учествује у расветљавању система и света књижевноуметничког дела. Није важно колико се та тумачења међусобно разликују – свако је прихватљиво ако је „сувисло“, тј. ако има упориште у самом тексту (*HP*: 201). Дакле, он сматра да не постоји само једна „исправна“ интерпретација књижевног дела, при чему есејистику као неметодично и недисциплинарно мишљење очигледно намењује писцу и ставља је у равноправан положај с дисциплинарним знањем критике. По томе би се могло закључити да је Киш књижевну

---

<sup>59</sup> Увид у антологијске есеје француских мислилаца-писаца, тј. оних који су деловали у окриљу француске литературе, показује колико им је Киш био близак по духу, сензибилитету и темама (*Antologija francuskog eseja* 2010).

<sup>60</sup> Додатна последица термилошке неусклађености је то што у англосаксонским земљама термин *критика*, односно *literary criticism* означава проучавање књижевности уопште, укључујући и теорију, док се код нас и у Немачкој оно назива *науком*. Кригер у својој *Теорији критике* наглашава „да израз ‘теорија критике’ представља бољу замену за ‘теорију књижевности’“, јер свака књижевна теорија имплицитно подразумева и теорију критике (Kriger 1982: 41).

критику схватао блиско С. Петровићу, као вид креативне активности којом се дело доводи у контекст критичарева искуства и чији је најважнији задатак интерпретација, а не вредновање (Petrović 2003: 319, 345). Видећемо, међутим, да је Киш умео да инсистира и на објективности критике и на вредновању.<sup>61</sup>

Кишов есејистички опус илуструје да је есеј заиста „критички облик *par excellence*“ у оквиру најшире схваћеног појма критике, онако како га је пре више од пола века дефинисао Адорно (Adorno 1985: 31), а пре њега и Лукач, у можда најбољим „есејима“ о есеју икада написаним. У пракси је тешко, често и немогуће направити разлику између есеја и тако широко схваћене критике,<sup>62</sup> јер обе залазе у гранична подручја хуманистичких делатности која још нису нашла своје место у постојећем кругу дисциплина – онолико широко и дубоко колико им то дозвољава знање, радозналост и систематични дух аутора.

### 2.2.7. Есејизација разговора

Дијалогичност је у есеју наглашенија него у другим облицима. То је форма која има самопокретачку способност, као и разговор. У њему је нарушена систематичност зарад живог, неусиљеног разговорног тона који извире из личности „говорника“ и у коме једна тема може прекидати другу. Кишова есејистика потврђује да есеј не мора бити

---

<sup>61</sup> „Објективна критика – тај трагични књижевнотеоретски *perpetuum mobile* – постала је тако идеал критичара и идеални критериј којим испитивачи критике вреднују њен развој“, истиче Петровић (Petrović 2003: 121). Павао Павличић такође истиче да се критичка интерпретација и вредновање обављају инструментима који „нису непосредно изведени из неке теорије књижевности, па критика постоји прије свега по начину на који образлаже своје аргументе, а не по њиховој апсолутној или опћепризнатој вриједности“. Критика употребљава као аргументе податке које је прикупила у интерпретацији, премда је јасно да то не могу бити сигурни докази, јер постоје и другачије интерпретације. Вредновање следи из интерпретације, али садржи и неке аспекте који се не изводе из ње, што је главни парадокс критике (Pavličić 1983: 98–100). М. Пантић истиче да је савремена српска књижевна критика у последњих неколико деценија „незнано зашто пропустила безброј изгледних есејистичких шанси“, и износи став о субјективној природи критике: „И после свих бракова са теоријом, критика је остала оно што је одувек била – једна субјективна духовна дисциплина *sui generis*. То је, несумњиво, требало да погодује есеју као критичкој форми, али је пракса, генерално узев, отишла у другом правцу; поништавају улогу и значај критичког субјекта на уштрб недосегнуте егзактне ‘објективности’“ (Пантић 1994: 905). Т. Росић пак, испитујући видове „постмодернистичке критике“ у *Историји српске књижевности* П. Палавестре, истиче њену есејизацију (Росић 2009: 203–214).

<sup>62</sup> С. Марић је покушао да дефинише разлику између есеја, као непосреднијег и критике, као посреднијег облика. Он је види у томе што за „есеј, за тај други ступањ мишљења после живе речи, после дијалога, потреба за спољним подстицајем је интензивнија, друге природе. [...] Отуд есеј личи на критику, али је суштински различит. Критичар ‘говори о...’ есејиста разговара са... Обично производ кризних периода, оних који све стављају у питање не налазећи одговоре, док су велики периоди критике они где се полази од опште прихваћених начела, па се мни да је могуће судити. Отуд је у позадини добре критике увек бар имплицитан систем, у есеју свест о његовој недостатности.“ (1979: 23–24)

ослобођен специјализоване (научне) терминологије, јер есејиста претпоставља вискообразовану публику, која дели његове склоности и интересовања – тзв. „идеалног читаоца“. Есеј је, дакле, „дијалoшки“ облик у коме је *читалац* у ствари *слушалац*, односно сабеседник, као што је то и у разговору.<sup>63</sup> У том контексту је јасно зашто половину Кишовог небелетристичког опуса чине разговори, зашто је у њима понављао и/ли варирао поједине формулације и пасусе из других есејистичких текстова (на пример, више од половине беседе поводом доделе Андрићеве награде укључио је у интервју „Писање као терапија“, док је есеј о национализму, објављен најпре у циклусу „Челни судар“, а касније и у *Часу анатомије*, у ствари одговор на једно од питања из интервјуа „Доба сумње“) и зашто је у једном периоду форму есеја заменио разговором.

Постоје и неки општији разлози. Као што се интервју као публицистичка форма прилагођавао различитим типовима књижевног говора, тако се књижевност прилагођавала духу времена и новим медијима. Интервју „све више постаје књижевни жанр“, или још ближе, „еминентно поетички жанр“, „поетички каталог“ – како је М. Пантић одредио књигу интервјуа Б. Пекића *Време речи*. У њему се, „боље него иначе, јасно уочава да је у протеклом столећу мисао о књижевности постала исто толико важна колико и сама књижевност, штавише, да је књижевност постала немогућа без мисаоног слоја поетичке (само)артикулације“. Аутопоетички ставови писаца изнесени у интервјуима за критичаре постају и „неопходни путокази“ и „кушајуће варке“ (Пантић 1999: 31–32).

Киш није ни први ни једини међу нашим писцима који је своје аутопоетичке и поетичке ставове износио у тој форми (књига *Десет писаца – десет разговора* Бранимира Ћосића објављена је још 1931. године, што је један од светлијих примера када је наша књижевност хватала корак с европским и светским токовима), али његове књиге разговора несумњиво иду у ред најзначајнијих. У знаменитој едицији БИГЗ-а, СКЗ-а и Народне књиге *Разговори с писцима*, објављен је и избор из Кишових интервјуа *Горки талог искуства* (1990), који је приредила М. Миочиновић. Књига је потом нашла своје природно место и у Кишовим *Сабраним делима*.

---

<sup>63</sup> „Као да је есеј некакав прелазни облик између дискусије на агори или при ‘гозбама’ и писменог стварања. Он као да подразумева разговор и по томе што не сме бити предугачак, не дужи но што то подноси оквир једног разговора, и није случајно што је први есејиста, Платон, онај који је морао да се склони са агоре и што су његови есеји писани у облику *дијалога*“, примећује Марић (1979: 22). Видети и претходну фусноту.

За боље разумевање сродности између Кишових есеја и разговора значајно је и опште запажање да је есеј по свом односу према читаоцу/слушаоцу историјски сродан реторици, коју је научно усмерење готово укинуло свдећи је на науку комуникације. Есеј се и разликује од научног реферата по настојању да сачува аутономију приказивања, трагове комуникацијског (Adorno 1985: 33–34). Говорећи о есеју као виталистичком облику који је превладао своју тренутну кризу, Палавистра закључује да је „есеј – нови вид реторике“ (1983: 77–79). На дијалошку природу есеја скреће пажњу и Делић, истичући да „интервјуи, ако су добри, јесу есеји“ (Делић 1994г: 903). Гојко Божовић такође примећује да „као што су Кишови разговори, заправо, есеји у дијалошкој форми, тако су и његови есеји у класичном облику истинске поетичке расправе, искушавања и самопреиспитивања, полемике и дијалози“ (Воžović 2012: 256).

Од првих интервјуа (1965) па до краја живота Киш не престаје да води јавне разговоре у ТВ емисијама, дневној штампи, анкетама и сл. Временом аргументација ставова постаје све страснија, одговори на поједина питања све дужи, стилски обликовани и претварају се у праве есејистичке медаљоне. Притом он као по правилу скреће с теме, није увек толерантан, а често је искључив саговорник, коме су питања само повод да говори о проблемима који њега у том моменту опседају и које изузетно дубоко промишља. Киш у разговорима неретко варира и форму из есеја и белетристичке прозе, тако да се може пратити генерирање идеје и поетског текста независно од књижевног облика, области, односно подручја у ком би их износио, све до извесног клишеа који се запажа у неким интервјуима датим страној штампи у последњим годинама, вероватно у моментима кад није био расположен за разговор.

Има неке судбинске симболике у чињеници да је последње дело на коме је Киш радио „миг Платону“, како је и сâм истицао, односно „највећем есејисти који је икад живео и писао“ (Лукаћ 1973: 48). Тридесетак страница које је аутор стигао да уобличи откривају да је *Живот, литература* замишљена као жанровски специфична књига. Она би спојила скоро све области и жанрове у којима је Киш стварао: дијалог у класичном смислу, у коме се аутопоетичка, биографска и есејистичка размишљања о књижевним проблемима смењују са наративним сегментима о аутобиографским догађајима који нису нашли место ни у једном његовом делу, односно на теме које нису доживеле „милост уобличења“. Она не припада ниједном од постојећих жанрова, врста, родова, ни



дисциплина, већ „жанру“ саме културе, као и есејистика у најширем смислу. Ту су сједињени живот (биће), уметност (слика) и мишљење (појам) на начин који наговештава да би ту можда Киш коначно нашао своју Форму.<sup>64</sup>

\*\*\*

Спонтаност есејистичке форме стоји насупрот белетристичком промишљању форме. Ако је писац „човек који размишља о Форми“ – како децидирано изјављује Киш у разговору „Доба сумње“ (HP: 247), есејист је несумњиво вођен самим пером, њему је својствено релативизовање сопствене форме. Можда је Киш есејизацијом, поред осталог, давао одушка својој опседнутости „том фамозном Формом“ и/ли је у белетристичким формама, као нужној конвенцији, правио пукотину за потпуну слободу духа која му је била потребна да искаже своју неутаживу жеђ за знањем, непрекидно промишљање уметности и живота и дубоку загладаност у сопствено биће. Запажање да је есеј „унутарња критика идеје да је мишљење безоблично, баш као што је и критика идеје да умјетност нема никаква посла с мишљењем“ (Solar 1985: 29) суштински објашњава есејизацију као интегративни процес у књижевном делу Д. Киша. Есеј јесте носилац оних искустава која се другачијом структуром не би могла исказати (Solar 1985: 21). А то су искуства једне „нове митологије“.

### 3. ПЕРИОДИЗАЦИЈА ЕСЕЈИСТИКЕ ДАНИЛА КИША

Премда начелно разликујемо „есеј у ужем смислу“ и есејизоване текстове који стоје на граници с другим жанровима, сâм тај термин је „термин индикатор“ (Грдинић 2005: 101–111), па ћемо га у том смислу и употребљавати. Уз то, највећи број Кишових дискурзивних текстова има есејистичке одлике и јасан субјективни и аутопоетички став. Ако их све назовемо *есејистичким* у најширем смислу речи, даље поделе се могу вршити према разноврсним критеријумима – од стваралачких фаза и периода које је могуће

---

<sup>64</sup> „Тачно је: есеј тежи истини, али као Саул што је тежио да тражи очеве магарице, а нашао краљевство, тако ће есејист, ако је кадар да заиста тражи истину на крају свог пута досегнути нетражену мету, живот.“ (Лукаћ 1973: 47)

уочити (што пружа могућност да паралелно пратимо развој истих „опсесивних“ тема и у белетристици), преко дисциплине чије теме одређена скупина есеја обрађује, до формалних (поджанровских) особености и хронологије. На пример, да ли есеј обрађује књижевне или ванкњижевне теме (ликовне, естетичке, културолошке итд.), да ли есеји посвећени књижевности обрађују опште или посебне проблеме, а потом и да ли су ти проблеми теоријске, критичке, историјске или методолошке природе; да ли они проучавају проблеме поезије, прозе или драме; да ли су у питању „есеји у ужем смислу“ или есејизоване форме које стоје на граничним подручјима жанра итд.

Једна од највећих дилема проучавалаца Кишове есејистике несумњиво је она којим критеријумима приликом њене класификације се најмање жртвује – тематским, формалним, или хронолошким. Ми ћемо комбиновати поменуте принципе, што сматрамо најпримеренијим природи самих текстова. Како би нас тежња за минуциозном класификацијом одвела до тога да готово сваки текст одређујемо вишечланим одредницама и да га детаљније разматрамо у више одељака (што би још више усложило композициони и методолошки проблем рада), настојаћемо да избегнемо превише уситњене поделе.

По ширини захвата и обрађеној грађи, најобухватније студије о поетици и књижевном стваралаштву Д. Киша представљају две монографије Јована Делића, *Књижевни погледи Данила Киша. Ка поетици Кишове прозе* (1995) и *Кроз прозу Данила Киша. Ка поетици Кишове прозе II* (1997). Методолошки различите, оне настоје да систематизују Кишову прозну уметност и да формулишу његову поетику. За нашу тему је значајнија прва, у којој аутор Кишовом делу приступа тематски, настојећи да дефинише његов однос према појединим дисциплинама људског духа, према културолошким појавама, традицији, књижевним жанровима и критици, да сагледа Киша као критичара и аутокритичара, анализирајући и најзначајније есеје, односно поједине ставове у њима. Ту је дата и аргументована периодизација Кишовог стваралаштва, разликујући две линије (есејистичку и белетристичку) и три фазе, које се поклапају тематски, жанровски и стилски: 1. „фаза кратких романа“, која обухвата романе *Мансарду* и *Псалам 44* и траје до њиховог објављивања 1962. Њу прати *По-етика* (1972), иако је објављена касније; 2. „фаза породичног циклуса“ (*Башта, пепео* (1965), *Рани јади* (1969) и *Пешчаник* (1972)), коју прати књига разговора, *По-етика, књига друга* (1974); 3. „новелистичка фаза“ (*Гробница*

за Бориса Давидовича (1976) и Енциклопедија мртвих (1983)), коју прате две књиге поетичког карактера: *Час анатомије* (1978) и *Ното poeticus* (1983); писањем поезије и превођењем Киш се бавио, као и есејистиком, у свим овим фазама (Делић 1995: 27–32). Сагласни смо с аутором да периодизација Кишовог стваралаштва не представља проблем када је у питању проза, али да је тешко „ускладити тематски принцип систематизовања Кишових експлицитних начела с хронолошким принципом“ (Делић 1995: 24). Тако, на пример, у *По-етици* (1972), која прати „фазу кратких романа“, само пет од десет текстова и хронолошки припада тој фази. Наведена подела може послужити као добар оријентир када је у средишту истраживачког интересовања есејистика, али је у оквиру ње нужна другачија и даља класификација. Најпре предлажемо поделу на рану и на зrelu есејистику.

1. Рана есејистика (1957–1971) би се условно могла назвати и „раном фазом“ – јер је највећи број текстова настао у првој деценији Кишовог књижевног рада, или метафорично „одбраном поезије“ – јер је већина текстова посвећена поезији. Премда је већи број тих радова настао до средине седме деценије 20. века, као граничну смо узели годину пишчеве редакције текстова за прву књигу *По-етике*, објављену наредне године (1972). На овај поступак нас је навела и чињеница да је Киш у другој половини седме деценије објавио мали број есејистичких текстова, и то као поговоре и предговоре песничким преводима светске поезије које је у то доба и приређивао, односно као краће варијанте раније објављених есеја. Поред текстова који су се нашли у *По-етици*, у оквиру целине посвећене овој фази анализираћемо и радове који нису ушли у тај први Кишов избор есеја, а од којих је већина објављена постхумно у књизи *Varia* захваљујући приређивачу М. Миочиновић.

2. Зрела есејистика, којој би одговарао метафоричан наслов „одбрана прозе“, обухватила би текстове из два периода: 1971–1983 и 1983–1989. У првом доминирају поетика и етика, а у другом се тим тематско-идејним преокупацијама придружују политика и културолошке теме. Други период се већим делом поклапа с пишчевим животом у Паризу (од октобра 1979. до октобра 1989), па се условно може назвати и „париским периодом“. Ипак смо као граничну узели годину објављивања књиге *Ното poeticus* у оквиру *Дјела Данила Киша* у десет књига, на чијој је припреми сâм радио.

Већи број ових текстова се налази у књигама *По-етика, књига друга* (1974) и *Ното poeticus* (1983), те постхумно објављеним *Живот, литература, Складиште* и *Горки талог искуства*. Ту припадају и неки предговори, поговори и интервјуи који су остали ван ових публикација. *Час анатомије* (1978) захтева посебно разматрање, што само указује на условност овакве, односно сваке периодизације у оквиру опуса једног писца.

С обзиром на то да књига *Ното poeticus* обухвата велики број текстова из Кишове прве и друге по-етичке књиге, а да је објављена 1983, може се посматрати и мимо поменуте периодизације, као пише строг избор дисперзивних текстова, обједињених по-етичким индикативом у наслову.

У последњи период уврстили смо текстове настале после објављивања избора *Ното poeticus*. Тада је настало десетак врхунских есеја и више десетина интервјуа, међу којима Киш није стигао да направи селекцију, а неке рукописе ни да редигује. Објављивани су постхумно, захваљујући труду М. Миочиновић. Ту улази и рад на пројекту *Живот, литература*, од кога је уобличено само тридесетак страница.

Датуми објављивања појединих есеја показују да интензитет којим се Киш бавио есејистиком варира у зависности од периода и да она у погледу тематских интересовања прати белетристику, с тим да обухвата шири круг тема; нарочито у разговорима, где је писац био спреман да расправља о свим могућим питањима. Његово интересовање за књижевнотеоријске и естетичке проблеме широко је и константно током читавог стваралачког развоја.

## II РАНА ЕСЕЈИСТИКА (1957–1971)

У рану есејистику Данила Киша можемо уврстити текстове настајале између 1957. и 1971. године, до објављивања првог поетичког избора *По-етика* (1972). Одатле ћемо изузети два текста настала 1971, „Отпори и догма“ и „Ми певамо у пустињи“, јер они јасно показују формираног есејисту и у полемичком тону отварају проблеме који ће обележити његову зрелу есејистику. Њима Киш започиње своју „одбрану“ прозе, те и тематски и формално припадају том периоду.

У ствари, највећи број есејистичких текстова, рачунајући и оне који су по намени и карактеру чланци, рецензије и прикази, Киш је написао у првој деценији свог књижевног рада, до 1964. године. После тога је, изгледа, интензивнији рад на роману заокупио пишчеву пажњу, задовољивши уједно и његову есејистичку потребу. Као граничну годину нисмо узели 1964, јер је до објављивања *По-етике* Киш у оквиру свог редакторског и преводилачког рада написао (или прерадио) неколико значајних есеја о мађарским и француским песницима, које је објављивао као поговоре или предговоре својим изборима из те лирике. Они се тематски и проблемски настављају на ране есеје посвећене „одбрани поезије“.

Из тог периода писац је само једанаест есеја унео у прву књигу *По-етике*, а одатле још ригорознијим одабиром само три текста у *Homo Poeticus*. Бројни есејистички текстови расути по новинама и часописима, „све што није прошло кроз густо сито Кишове селекције у часу када је припремао своја *Дјела у десет томова*“ (Миоџиновић 2007а: 559), сакупљени су постхумно у књигу *Varia* (2007) захваљујући М. Миоџиновић. Идући за логиком сабраних дела, она нам је уштедела време и олакшала да пратимо пишчево сазревање у „годинама учења“, да реконструиремо слојеве и варијанте (чиме је оправдала наслов који је дала књизи): генерирање идеја и поетског текста не само у есејистици него и у читавом Кишовом опусу, да установимо шта је од тога постало константа његове етике и поетике, које је ставове кориговао, које је „књижевне грешке“ исправљао, као и да јачим снопом осветлимо везу између есеја и интервјуа с једне, и есејистике и белетристике с друге стране.

Чињенице да после 1964. године есеје све чешће замењују интервјуи и да одговори на поједина питања у њима постају најпре есејистички фрагменти, а потом све више личе на сажете есеје, показују да је Киш есеје и интервјуе схватао донекле комплементарним, погодним за експлицирање ставова које из различитих разлога није могао да изнесе у белетристичкој прози. Они одлично илуструју став да поједине теме траже своју форму, у овом случају есејистичку, односно есејистички „начин мишљења“. Ти текстови неретко и у жанровском погледу двосмерно варирају у неколико праваца: есеј – интервју, есеј – белетристика, интервју – белетристика.

Већина Кишових раних есеја посвећена је књижевним проблемима, уз неизбежно уплитање естетичких и културолошких тема. Такође је несразмерно више текстова који тематизују проблеме поезије него проблеме прозе, што значи да је есеј био привилегован у периоду када је још писао поезију, у фази „кратких романа“ (Делић 1995: 27–32). У критици је већ примећено да упадљиво велики број текстова посвећених поезији у овом периоду нису само плод младалачког заноса него зрело наслућивање да поезија скрива тајну свеукупне белетристике (Миоџиновић 2007а: 562), „да су *проблеми поезије* не само *актуелнији* него истовремено и изазовнији и *примеренији* трагању за *есенцијом* поетског говора. Истовремено, она је примеренија *природи* есеја, јер типу есејисте какав је Киш непосредно омогућава примену литераризације и поетизације (нарочито видним у есејистичкој прози)“ (Ивановић 1994: 72). Миоџиновићева запажа да „оно пак што га је одвојило од поезије (осим питања дара, разумљиво) у његовим је раним есејима управо предмет одбране: њена нејасност и њено интуитивно деловање, у првом реду“ (Миоџиновић 2007а: 562–563). О томе је и сâм писац говорио. У једном од својих првих интервјуа он признаје: „Целог свог живота припремао сам се да будем песник; али схватио сам одједном да сам се преварио. Готово сви наши млади песници данас певају боље од мене и поред свих мојих припрема и духовних напора, из једноставног разлога што су бољи песници од мене. [...] Ипак, сматрам да, ако хоћеш нешто конкретно да кажеш, не можеш остати на нивоу поезије. Поезија је оно што се не казује, оно што се не може рећи. Ни о себи ни о другима. *То могу евентуално да кажу проза и есеј*“ (Va: 485; Курзив М. Б.). У једном од последњих интервјуа Киш такође истиче да му је јака рационалност сметала да постане песник: „Треба имати неку маргину нејасног у изражавању и мислима. То заправо

јесте поезија, то тражење звука и смисла који се негде допуњују, а који нису ни сасвим звук, ни сасвим смисао. Е то нисам успео да нађем, ту равнотежу“ (*ŽL*: 188).

Ово нису једина Кишова „признања“ да је у његовом стваралаштву постојала нека врста болног „раскида“ с поезијом, коју је наставио да „живи“ као преводацац (ако изузмемо једну веома успелу, незавршену сатиричну поему и неколико песама из последњих година живота). Разлог томе је што се Киш гнушао осредњости. Он је био један од ретких стваралаца који су тај проблем озбиљно промишљали и имали храбрости да самокритички сагледају своје дело, о чему сведочи већ рани есеј „Похвала спаљивању“.

Кишова белетристичка и есејистичка проза ипак су сачувале нешто од тог „поетског концентрата“ и онда када је аутор имао другачија настојања. У њима се могу уочити лирска сажетост, мелодичност, стил, ритам, чак и рефрен, а најдрагоценије што је писац извукао из песничког искуства јесте свест о важности *форме*, коју је схватао као *структуру односа*, блиско новокритичарима (Кољевић 1967: 73). Неки његови огледи, поготово рани, ближи су поетској прози него дискурзивним текстовима (што ће се касније у неколико есеја из зреле фазе променити у корист критике и теорије, али ће лирска сажетост постати још доминантнија). То значи да је Кишово опредељење за „питијски транс“ у белетристици само наизглед опречно његовом залагању за „картезијанску јасност“ у есејистици и разговорима; тежећи да умањи или разреши мисаоне апорије, он их је понекад само увећавао (Ивановић 1994: 68–69). Његови есеји, па чак и ауторски коментари понекад захтевају тумачење као и његова проза: наслућивање онога на шта је алудирао, као и онога што је можда прећутао. Оно што Кишову рану есејистику чини привлачном данашњем читаоцу и када су ставови у њој одавно анахрони, јесте непосредност у којој нема одвајања „спољашњих“ и „унутрашњих“ приступа теми, сукоб различитих ставова, ослањање на сопствено искуство, енергичност и убедљивост субјективне визије и изнад свега стил – што су особине које је наследио од свог великог претходника Монтења.

Кишова визија света и стваралачка визија од почетка су *антропоцентричне*, јер писац тежи да споји биће света са бићем поезије, запажа Ивановић (1994: 63). Још од првих текстова он показује тежњу да споји естетички и етички императив, да оствари неку врсту јединства уметнички лепог и доброг/истинитог, чије је порекло у старогрчком појму *калокагатије*. На то указују наслови његових (ауто)поетичких књига: *По-етика*, *По-*

етика, књига друга, *Ното poeticus*, *Час анатомије*, као и недовршен пројекат *Живот, литература*. Будући да је литерарне ставове формирао и одмеравао сопственим животним и стваралачким искуством, писцу су биле једнако важне *поетика* и *етика* у литератури. По томе ће он остати много ближи Платону и хришћанској естетици него постмодерним поетикама (Јелушић 1990: 34).

У овом периоду Киш се позива на водеће естетичаре и теоретичаре, есејисте и критичаре модерног приступа, што је препознатљиво по цитатима и ставовима које брани: Херберт Рид, Рене Гил, Валериј Брјусов, Андреј Бели, Жан Пол Сартр, Томас Стерн Елиот, Ролан Барт, Пол Валери, Марсел Рејмон, Морис Бланшо, Ив Берже, Жан Рикарду, Хуго Фридрих, Умберто Еко итд. Из домаће есејистичке традиције писац се ослања на текстове Исидоре Секулић, Иве Андрића, Сретена Марића, Миодрага Павловића, Мирослава Крлеже, Марка Ристића итд. Поменути аутори били су му сродни и по негованом есејистичком стилу.

Рана есејистика одаје и Кишово страсно интересовање за симболизам, које ће кулминирати у есеју-студији „О симболизму“, посвећеном упоредном сагледавању француског и руског симболизма. Помало изненађује чињеница да је само неколико есеја он посветио ликовним уметностима, и то у периоду када су ликовни смисао за детаљ и пејзаж упадљиво присутни у његовој прози.<sup>65</sup>

У поговору *Варије* М. Миочиновић је истакла да Кишови рани есеји јесу плод *студија* из којих је понео сазнања што ће трајно обележити његову поезику (Миочиновић 2007а: 562). *Студија* овде означава и доба студирања и начин „учења“ (студиозни приступ проблему у смислу ширине захвата, критичког односа према литератури и вредности закључака), а не научну форму с исцрпно проученом литературом и доследно примењеном методологијом. То показује неодлучност у неким закључцима или искључивост у неким другим, што је карактеристично за интелектуално сазревање. У најбољим текстовима та ће неодлучност, ношена пре снагом талента него искуства и свесне намере, прерасти у елегантно есејистичко колебање између полова неког стваралачког проблема или предмета који је сâм по себи апорија.

---

<sup>65</sup> Киш је положио пријемни испит за цетињску Умјетничку школу. Чланови комисије и професори те школе (као и њени оснивачи) су били сликари Мило Милуновић, сетан „медитерански импресиониста“ – како га је сâм окарактерисао једном приликом, и Петар Лубарда, експериментатор монументалног епског замаха и суздраног патоса. Школа се, међутим, након неколико месеци преселила у Херцег Нови, а Киш је постао ђак цетињске гимназије.



„Есејима у ужем смислу“ можемо сматрати двадесетак есеја и неколико поговора или предговора уз Кишове песничке изборе и преводе. Највећи број тих текстова, чак једанаест, посвећен је проблемима поезије, проблемима прозе (романа) два, проблемима есеја<sup>66</sup> и драме по један (и једна пропратна белешка уз препев *Електре*), општим књижевним и естетичким проблемима четири и другим уметностима два есеја. Из овог периода потиче и тридесетак есејизованих форми, из којих ће само есејистички сегменти и важни поетички ставови бити предмет нашег интересовања.

Текстови су подељени на: аутопоетичке и аутобиографске есеје (које карактерише изразита нарративизација, односно поетизација), есеје посвећене поезији, есеје посвећене прози, есеје посвећене по-етичким и културолошким темама, есеје посвећене драми, есеје посвећене ликовним уметностима, есејизоване форме: приказе, рецензије и чланке, те два интервјуа из 1965. године. С обзиром на то да се наши циљеви разликују и од циљева пишчевих избора и од циљева приређивача сабраних дела, текстове смо распоредили мало другачије. Могућа је и уситњенија или другачија подела, као што су могући и другачији принципи поделе; на пример, према томе да ли су посвећени општим или посебним проблемима поезије, односно прозе.

На композицију и критеријуме одабира текстова за есејистичке, односно за поетичке књиге и изборе Данила Киша, како оне које је сâм правио тако и оне који су други приређивали, направимо кратак осврт у закључним разматрањима.

---

<sup>66</sup> Текст „Уводна белешка о есеју“ (1959) смо анализирали у уводној целини, те на овом месту о њему нећемо говорити.

## 1. ЕСЕЈИ АУТОБИОГРАФСКОГ И АУТОПОЕТИЧКОГ КАРАКТЕРА

„... јер ја оног који пише о себи и ја што га описује  
нису и јесу исто лице.“

Данило Киш

Премда је основна одлика есеја као жанра усмереност на личност самога аутора, који, скривен „из кадра“, увек остаје прави предмет есеја (Епштејн 1997: 14), наша пажња у овом одељку биће усмерена на текстове изразитог аутопоетичког и аутобиографског карактера. Сви су настали у периоду 1957–1960: „Похвала спаљивању“ (1957), „Космософијска екскурзија“ (1957), „Путовати – значи живети“ (1958), „О инспирацији“ (1958), „Једна шетња господина Мака“ (1959), „Господин Мак се забавља“ (1959), „Нојев ковчег (Из бележнице господина Мака)“ (1959), „Ритам ротације“ (1960) и есејистичко-дневнички текст „Излет у Париз“ (1959). Неки су и писани у првом лицу једнине, са елементима исповести, нарративизације и поетизације, у неким има и дидактичких пасажа, те по много чему следе изворни жанр есеја у Монтењевом смислу. У њима аутор и сâм улази у „кадар“ као директни предмет/тема, а да његова есејистичка личност ипак не прелази у друге форме самопознања. То, дакле, није право аутобиографско „ја“ које припада аспекту прошлости (као у аутобиографији), ни аспекту садашњости (као у дневнику), нити пак будућности (као исповест). Есејистичко „прво лице“ сабира сва та времена у једну „вечиту садашњост“ и зато се самостално не може издвојити из појмова који су њиме осмисливи. Оно се разликује од оног „ја“ из тачке поласка, будући да се пролама кроз ту предметност (Епштејн 1997: 13–14).

Досадашња критика је поклањала мало пажње овим текстовима, једино је М. Миочиновић истакла да они „имају својства манифеста“ (Миочиновић 2007а: 560). Чак и када су композиционо слабији, у њима је могуће запазити заметке важних по-етичких особина и опсесивне теме будућег великог писца и есејисте: прометејске идеје, опсесију самоубиством, „другим ја“, ахасферском судбином и вечним питањима о смислу постојања и стварања, страст за путовањима, самокритичност, немилосрдно сажимање рукописа, „селекцију асоцијација“ и смисао за детаљ, отпор осредњости, трагање за

„материјалним доказима“, набрајање итд. Такође је уочљива генеза неких мотива, описа, пејзажа и формулација, који се, обасјани „милошћу уобличења“, препознају у његовој каснијој белетристичкој и есејистичкој прози.

Ове есеје је могуће груписати у неколико целина. Општим проблемима стварања су посвећени текстови „Похвала спаљивању“ и „О инспирацији“, који представљају неку врсту есејистичког диптихона. Њима ћемо придружити и два слабија наротивизована и поетизована есеја, „Космософијска екскурзија“ и „Ритам ротације“.

Есеј „Похвала спаљивању“ проблематизује древни проблем стварања – „спаљивање“ сопствених дела као највиши вид самокритичности. У Кишу је дубоко одјекнула Малроова мисао да је умирање пасивност, а самоубиство дело, тј., манифестација слободне воље. Идеја да је некада смрт величанствена афирмација живота, баш као што сваки живот носи у себи клицу смрти, од тада ће се развијати или провлачити кроз његову прозу, било да је промишљају и/ли остварују његови ликови (Е. С., Новски, Јуриј Голец), било да је наслућујемо на нивоу смисла читавог дела, било да је тек планирао да је тематизује.<sup>67</sup> Аутор то овде преноси у другу раван тумачења, на дијалектику стваралаштва, истичући да је спаљивање рукописа афирмација стваралачке самосвести. „Ломаче духа“ постају моменти највише инспирације, „раскршћа, обрачуни са собом и са светом“, јер „после спаљене песме написаће се боља, или се неће уопште написати“ (Va: 8–9).

Киш налази потврду овог става у поезији Адија, у прози Гогоља, Достојевског, Џојса, Кафке, Камија, ликовних уметника, да би га крунисао цитатом енглеског сликара, песника и историчара уметности Џона Раскина, који и сâм назива открићењем: *‘Ако све није добро, онда ту уопште нема доброга’* (Va: 10). Та мисао се може исписати као мото Кишовог стваралаштва и естетичких погледа. До богоборства води само још један корак.

По-етичко начело о нужности „самоспаљивања“ есејист даље конкретизује поукама Флобера и Андрића („Белешке за писца“) – да рукопису треба прићи ‘без слепе

---

<sup>67</sup> Премда је у есеју реч о самоубиству као метафори, Киш је био опседнут и стварним чином самоубиства. Он је у „Складишту“ забележио једну „тему за роман“ (самоубиство уметника), коју је означио „шифром“ „Пол Лафарг“. Њено разрешење налазимо у интервјуу „Савест једне непознате Европе“, где писац, наводећи пример самоубиства Пола Лафарга и његове супруге у седамдесетој години како би избегли понижавајуће последице старости, оправдава овај чин као људски избор: „Ако није могућно изабрати тренутак доласка на свет, банално али истинито, сматрам да изабрати тренутак изласка из њега јесте људски чин“ (GTI: 211). О Кишовој опсесији самоубиством, „Окрутним Богом“, писао је Божо Копривица (1996: 199).

родитељске љубави, хладно и неумољиво строго, не жалећи ни њега ни себе, не штедећи ни снаге ни времена' (Va: 11). Ту треба тражити корене Кишове ригорозне самокритичности и „поетике сажимања“, иза којих остају бројне верзије и на стотине одбачених страница рукописа. У једном од првих интервјуа он и сâм истиче да је за *Башту*, *пепео* исписао „две-три верзије и седам-осам стотина разних отпадака“ (Va: 493). Његови савременици и пријатељи сведоче да је Киш из својих рукописа више изацивао него што је остављао, а најбољу потврду за то налазимо у његовој заоставштини: од првобитно замишљеног романа „Легенда о спавачима“ остала је само приповетка.<sup>68</sup>

Поред Борхеса, кога ће упознати касније, Андрић је извршио велики утицај на Кишову „поетику сажимања“ у раном периоду. Киш га је признавао као свог „учитеља енергије“ у оном смислу у коме су за Андрића то били Вук и Његош, поштовао га као мајстора стила, самодисциплине и самокритике и одавао му је признање у више махова – имплицитно, кроз белетристику (можда најупечатљивије приповетком „Дуг“ занимљиве композиције, коју је сматрао незавршеном и коју налазимо у његовој заоставштини),<sup>69</sup> потом у многобројним есејима, дискурзивним аутопоетичким напоменама, као и у свечаној беседи приликом пријема Андрићеве награде.

Други пол „спаљивања“ је инспирација. Есеј „О инспирацији“ тематски је близак текстовима посвећеним *одбрани поезије* из прве књиге *По-етике* (1972), док наративни одељци подсећају на одбачене или истргнуте странице *Мансарде*. Цитати и аутоцитати стихова имају функцију гласа „Другог Ја“.<sup>70</sup>

У првом делу текста, писаном у првом лицу једнине, дакле експлицитно аутопоетичком, Киш најпре износи своје за инспирацију као покретача уметничког стварања и те аргументе поткрепљује примерима из историје књижевности и естетике од античких мислилаца до својих савременика. Потом се окреће сумњи у инспирацију, налазећи и за то *против* примере и потврде у дијахронији. Оно што привлачи пажњу је да сâм није могао да се определи ни за компромис ни за одговор, час истичући да

---

<sup>68</sup> Будући да приповетка има другачија начела обликовања, под овим подразумевамо сажимања на нивоу грађе. Рукопис незавршеног романа „Легенда о спавачима“ постхумно је објављен у *Складишту* на преко сто тридесет страница. Миоџиновићева сведочи да је Киш приповетку писао по сећању, у тренутку када није могао имати увид у рукопис романа (Миоџиновић 2006d: 394).

<sup>69</sup> Сличну композицију – свођење животног биланса као „дугова“ налазимо у мемоарима Е. Јонеска, објављеним деценију касније. На то је скренула пажњу М. Миоџиновић (Миоџиновић 2006d: 422).

<sup>70</sup> Есеј се завршава песмом „Залазак сунца“ (*Pesme, Elektra*: 17–18), први пут објављеном у *Сусретима* 1957.

инспирација долази и кад је не призивамо, час указујући на варљивост онога што није пропуштено кроз филтер свести.<sup>71</sup> Више година касније нашао је и одговор и формулацију у синтагми М. Цветајеве, коју ће трајно усвојити: *удео труда и чуда*.

С друге стране, Киш је већ у овом периоду био уверен да „разум треба да држи емоцију на узди“ и противио се наивном уверењу да уметник сме да изражава осећања. Он то овде поткрепљује дужим цитатом из „новеле“ (тј. повести) „Тонио Крегер“ Т. Мана о фактографски хладном приказивању трагичних ситуација: најефектнији „зачин“ ствараоцу је иронија, јер ‘свршено је са уметником чим постане човек и почне да осећа’ (Va: 27–29).<sup>72</sup> Део тог цитата Киш ће поновити и у есеју „Парадокси Ivana Fochta“, што потврђује да је на њега деловао као поука мајстора. „Интелектуални лиризам“ или ироничну дистанцу као један од видова *трагичке* ироније наш писац је успео да усвоји након неколико неуспелих или мање-више успешних покушаја, да би их и сâм мајсторски применио описујући страдања у *Пешчанику*. То је један од најкомпликованијих, али не и једини вид ироније коју Киш примењује, па је, на пример, једнако успешна и његова *романтична, презрива, сократовска* иронија. Дакле, Киш је учио од највећег мајстора ироније у читавој модерној прози. Отуда је разумљиво да она далеко превазилази оквире једног реторичког „стилског средства“ и постаје мудрост којом се супротставља фанатизму путем „стварања искуства трошности смисла уопште“ (Стојановић 2003: 284).

Изненађује чињеница да је још у овом раном есеју Киш имао формиран став о чину писања као избору „или–или“, што је показатељ колико је дубоко, трагично свесно, промишљао уметност. То ће интуитивно сазнање он касније и искуствено потврдити у интервјуу „Књиге ипак нечему служе“ (1973), развијајући га у сјајну алегорију о смислу писања уопште, насупрот бесмислу писања *данас и овде* (HP: 220).

Питањима смисла човека, света и писања данас посвећен је и есеј „Космософијска екскурзија“. У наративизованим сегментима смењују се идеје о човековим прометејским тежњама и његовој немоћи, о односу „човека загледианог у небо“ и научних достигнућа – што је лајтмотив који неколико пута варира и текст оптерећује „лирским баластом“, како је сâм писац умео да критикује неке своје младалачке грешке. Ако се овде још увек колеба

---

<sup>71</sup> То колебање присутно је и у кратком фрагментарном тексту „Излет на светионик“, објављеном 1958. у „Видицима“ као есеј, али који је по својим жанровским карактеристикама пре поетска проза (Kiš 1990: 23–24).

<sup>72</sup> Поредиши песника с катализатором, Елиот истиче да „уколико је уметник савршенији, утолико ће у њему радикалније бити раздвојен човек који пати од духа који ствара“ (Eliot 1991: 472).

између наде и безнађа, нагињући овом другом, у интервјуу „*Пешчаник* је савршена пукотина“, датом петнаестак година касније, као и у последњем интервјуу, „Не верујем у пишчеву фантазију“, његов одговор на иста питања о укрштању путева научног, филозофског и поетског искуства биће много ближи духу гностицизма (*HP* 213–215; *GTI*: 347–348). Премда га сматрамо једним од композиционо слабијих Кишових текстова, ту су зачете пишчева „вечна упитаност“ и неколико варијаната формулације о малом-великом човеку загледаном у звезде (што ће изнедрити неколико изванредно успешних слика у његовој породичној трилогији – оних у којима је се тим питањима бави његов јунак Е. С., непревазиђени филозоф, *јоги*, „звездоносац“ и читач звезда).

Фрагментарни афористички запис „Ритам ротације“ интересантан је као жанровски експеримент. То је, у ствари, језичка игра и игра асоцијација и асоцијацијама, у којој аутор показује склоност ка набрајању, каламбуру и сажетом, интелектуалном афористичком изразу, поготову кад износи своје програмске ставове. На пример: „Новине су као и књиге – резиме“; „Дијалог – то је монолог два лица која говоре наизменично“; малармеански став да „све на свету постоји само зато да се напише једна књига“ (Киш овде духовито додаје: „ИЛИ ЈЕДАН ОГЛАС“), који ће до краја остати његова поетичка опсесија (*Va*: 48).

Премда објављена засебно током 1959. године у *Видицима*, три текста о г. Маку чине занимљиву целину: „Једна шетња господина Мака“, „Господин Мак се забавља“ и „Нојев ковчег (Из бележнице господина Мака)“. С једнаким правом они се могу сматрати и наротивизованим есејима и есејизованом наротивном прозом.<sup>73</sup> Сва три текста као подтекст имају Џојсовог *Уликса*, писца и дело што су у овом раном периоду оставили снажан утисак на Киша, утисак који ће превазићи тек „откровење“ приликом сусрета с Борхесом.<sup>74</sup> У једном од својих најзначајнијих интервјуа, „Доба сумње“, Киш ће изразити

---

<sup>73</sup> У Кишовој рукописној заоставштини М. Миочиновић је испод општег наслова (трећег) циклуса песама, „Ћубриште“, у другој верзији евидентирала посвету: „*Ту лежи / цвеће трулежи*“ (Е. Мак); и испод наслова „Постање“ налази се „мото“, тј. псеудоцитат чији је „аутор“ Е. Мак (Миоџиновић 2007е: 167).

<sup>74</sup> За Кишово стваралаштво (и теоријско образовање) исто тако значајан био је и сусрет с Прустом, али је тек Борхес поново уздрмао његову читалачку и стваралачку свест. Џојсовом „утицају“ на Киша до сада је највише пажње посветио Томпсон, аутор који је заокружио Кишову митологизацију и у светским оквирима, експлицитно издвајајући личне афинитете, биографске (чињеничне), књижевне и културолошке паралеле (Tompson 2014: 69–81).

Настојећи да демитологизује „мит о савршеној биографији“ писца, Т. Росић Кишов „непрекидни дијалог с Џојсовим *Уликсом*“ тумачи као ослонац у тражењу очинске ауторитативне фигуре, чијим ће се тестаментарним наследником и сâм прогласити, односно ослонац у тражењу свог места у великом наративу очинства – „као да би хтео да аутоироничном сликом нарцистичке одисејске фигуре писца релативизује мит

дивљење за писца кога је *сумња* одвела у трагање за апсолутном формом: „Сви смо *ми модерни* изашли не из Џојсовог шињела, него из Џојсовског кошмара, из џојсовског величанственог пораза!“ (HP: 238–239). Мотиву џојсовског „величанственог пораза“ (што је синтагма коју је позајмио од В. Вулф), схваћеном као још једним у низу човекових прометејских побуна, Киш ће се често враћати.

У овим текстовима доминира полемичан и пародичан однос према Џојсу, при чему нам делује прихватљиво објашњење М. Миочиновић да је увођење *г. Мака* лишавало „поетичку рефлексију претенциозности и привидно умањивало оштрину противстављања тако крупном ауторитету какав је Џоје“ (Миоџиновић 2007а: 560–561), али има и алузија на заједничко (јеврејско) порекло и духовну сродност.<sup>75</sup> Сва три текста неодољиво подсећају на истргнуте странице из *Мансарде* или на одбачене „старије верзије“, јер *г. Мак* је пишево „Друго Ја“ у оној мери у којој је Јарац Мудријаш из *Мансарде* Лаутаново „Друго Ја“. Тема двојника од тада није напустила Кишово стваралаштво (Томпсон 2014: 195–219).

У првом тексту Киш се поиграва приповедном инстанцом – његов алтер его у једном тренутку посматра самога себе и наратере, којима се обраћа монтењевски: „пријатељи“. Поједине поуке и критике прерастају у аутопоетичке коментаре, попут оних које из своје лектире извлачи јунак *Мансарде* Лаутан: „Вама је, мислим, јасно да се нећу упуштати у џојсовске анализе своје (под)свести, *нећу вам описивати само стања, већ више факта*“ (Va: 32; Курзив М. Б.).

Најинтересантнији су есејистички одељци у којима пишев двојник размишља о стваралаштву. Када *г. Мак* заступа став да је задатак уметника да препозна само оне асоцијативне низове који у себи садрже и остале низове и да је *уметничка* баш та снага избора – он поставља темељ Кишове „поетике сажимања“:

„Уметност је пре свега селекција асоцијација, смелост уништења мисли још у заметку. [...] Треба пропустити само оне асоцијације које су функционалне већ а *priori*, још пре текста. Функционалне за следећи низ асоцијација у првом реду, а

---

о савршеној биографији статичне херојске фигуре писца“, која одговара савременом потрошачком друштву (Росић 2008: 75–76, 183–184).

<sup>75</sup> У есеју стоји да је „спорни објект духа прхнуо попут вампира из једва прозирне таме Џојсовог *Уликса*“; „Јер познато је да постоје / извесне генетичке коинциденције / између господина Мака /и господина Блума“ (Va: 39). Те „генетичке коинциденције“ ће Киш подвући и у *Пешчанику* и у тексту „Кратка аутобиографија. Извод из књиге рођених“ (Киш 1990: 12–13), чиме ће свесно скренути пажњу на преплитање чињеница из живота и литературе у својој и у Џојсовој биографији (Томпсон 2014: 57), као и на значај овог писца за сопствено интелектуално формирање.

уједно (наравно) и за текст. Универзум, то су три јабуке на Сезановом столу. [...] Не мислите ваљда да би број могао битно да утиче на ширину тог универзума?“ (Va: 33–34).

Есеј „Господин Мак се забавља“ већ реториком наслова наглашава лудички елемент стваралаштва, као што га илуструје и сâм текст. Он почиње „песмом“ у духу дидаскалије и цео представља неку врсту метанаративног, полемичког и пародијског коментара *Уликса*, који есејист сматра „божанственом комедијом Новог доба“. Јер та је књига „пародија на све. На роман (без романа), на *Уликса*, на живот, на смрт, на уметност, на филозофију, метемпсихозу, процес писања, Дедалуса, Даблин, аријевце, Јевреје, Ирце, Енглеze, на Свест, на Подсвест, на секс, на текст, на полиглотију, на кулу вавилонску, на копно, на море, на човека, на жену, на Кирку, на мене, тебе, њега, нас, вас, пародија на Све и на Ништа./ Пародија на пародију. На томе се држи цела ствар“ (Va: 42). Дакле, Кишов идеал је књига која представља апсолутну пародију, што значи и самопародију. То ће он настојати да оствари у *Мансарди*, али ће постићи тек у *Пешчанику*. Због тога ће, поред осталих разлога, тај зрели роман назвати „савршеном пукотином“ (HP: 216).

Г. Мак полемише не само с реалистичком парадигмом окренутом спољашњем свету и њеном најзначајнијом конвенцијом – свезнајућим приповедачем, већ и с оном радикално супротном, која признаје само „субјективна струјања свести“, с романом тока свести.<sup>76</sup> Психолошка, као и непсихолошка реалност, само су „један од видова реалности“ (Va: 40) и зато ће се сâм писац ослонити на *факта*, а не на *стања*. Поигравање на границама жанрова одвија се смењивањем есејистичких и полемичко-пародичних запажања о пародији и о *Уликсу*, и то у песничкој форми цојсовског дијалога/катехизиса:

„Шта има у *Уликсу* сувише?

Сувише форме.

И чега још?

Сувише језика. Сувише подсвести, струјања свести, што се све може свести на напор свести.

Чега има у *Уликсу* још сувише?

Исувише подтекста. Исувише секса. Исувише текста. Исувише теста (Као што се види из текста, страна секста, страна сикста, страна икста.)“ (Va: 40–41).

---

<sup>76</sup> Та искуства Киш је користио пишући *Псалм 44* (Ахметагић 2007: 14).



Каламбур, језичка игра (само у овом кратком тексту базирана на мноштву фигура понављања: анафори, епифори, симплохи, параномазији, асонанци и алитерацији), која је била саставни део Кишовог живота и један од начина комуникације, нигде није тако експлицитно изражена као у овим раним есејима.<sup>77</sup> У дискретнијем виду сусрешћемо је и у његовој зрелој наративној прози, посебно у игри етимологијом имена. П. Чудић сведочи да је то остала омиљена пишчева игра духа и у последњим годинама живота, називајући га „мајстором буфонерија“ (Ћудић 1996: 26–30).

У овом тексту Киш је изнео још један од својих најзначајнијих по-етичких принципа – не досађивати читаоцу, односно противљење општим местима као „богу баналности“: „Ако не бих имао да вам кажем ништа што и ви сами не бисте запазили или осетили, не бих желео да вас замарам“ (Va: 37).<sup>78</sup>

Посматран самостално, трећи текст о г. Маку пре је есејизована нарација него есеј, али у релацијским односима према претходним текстовима, као и према *Мансарди* коју је у то доба писао, долазе до изражаја његова есејистичка својства. Критичка дистанца према Џојсу се смањује. „Нојев ковчег“ постаје Кишова метафора за онај најинтимнији простор личности за који је В. Вулф употребила метафору „сопствена соба“ (Vulf 2000), а који је предмет романа тока свести; отуда и поднаслов „Из бележнице г. Мака“. *Соба* је место где се човек састаје и суочава „са самим собом, са својим алтер егом, са својим Двојником“, истиче аутор, „на собу се треба навикавати као што се навикава на живот. Најтеже је онима који нису навикавани на зидове и огледала, који знају да буду сами једино у гомили“, али постоји и „човек без себе“ (тј. себе), који се плаши да остане сâм са самим собом (Va: 44, 46). Након суочавања овог џојсовског психологизирања и реалистичке оријентације на спољни свет, Кишов монтењевски савет „пријатељима“ да своје собе загреју пријатељством и „топлим очима жене“ делује сасвим сувишно.

---

<sup>77</sup> О томе је остала једна дневничко-аутопоетичка забелешка у „Складишту“ (1974–1986): „Некад, давно-давно, покушао сам да водим дневник. Био сам замислио да записујем, заправо, сентенце (читај: квинтесенце). Нешто као надреалистичке пословице. Имао сам наслов: *Крила тице* (крилатице). Сензације, које блесну као ‘крила тице’. Имао сам, дакле, наслов. И једну једину ‘сентенцу’: *Не нагињи се кроз зоре.*“ Следи опис догађаја који га је довео до те сентенце и један интересантан *post scriptum*: „Био сам болестан од неизлечиве младости“ (Sk: 162). Ту идеју о сентенцама писац је тематизовао у *Мансарди*, где јунак цитира и притом исправља одређене латинске сентенце, правећи од њих „квинтесенце“ сопственог искуства.

У „Складишту“ је сачуван и каламбур под насловом „*Експлозија Складишта*“, који би се могао наћи и међу Кишовим песмама (Sk: 162–163).

<sup>78</sup> Томпсон је први скренуо пажњу на значај овог места у есеју (Tompson 2014: 70–71).

Метафора „Нојев ковчег“, односно „Нојева барка“ заузима значајно место у Кишовој поезици. Поред традиционалне старозаветне симболике барке спаса од Поптопа/смрти (као у *Башти*, *пепелу* и *Раним јадима*), односно од смрти као коначног ништавила (у *Пешчанику*), ова метафора код Киша има и значење „поетике сажимања“ (Јелушић 1994: 78–79; Делић 1996: 92).<sup>79</sup> Већ у овом есеју налази се генеза претпоследњег, 66. поглавља *Пешчаника*, које не само да представља најсугестивније странице које је Киш написао, него иде у ред и најлепших страница српске модерне књижевности. Цитираћемо паралелно два пасуса:

„Соба је сада тек звучна шкољка која тихо одјекује, која те попут Нојевог ковчега носи кроз потоп који пустоши, ти си очевидац, сведок и учесник тог апокалиптичког уништења, после кога ће бити спрано све са лица земље, но ти можеш да живиш ове ноћи у лепоти разорења света, јер у твом ковчегу певају птице, у њему је сачувано за велико буђење, за сутра, семе из кога ће се родити – зором – један нови свет ...“ (*Va*: 47)

„Мој леш ће бити моја корабља, а моја смрт дуго плутаће по таласима вечности. Ништа у ништавилу. И шта сам могао да супротставим ништавилу до то, ту своју корабљу у коју сам желео да сакупим све што ми бејаше блиско, људе, птице, звери и биље, све оно што носим у свом оку и у свом срцу, у троспратној лађи свога тела и своје душе. Желео сам све то да имам крај себе, у смрти, као фараони у величанственом миру својих гробница, желео сам да буде све онако као што бејаше и пре тога: да ми у вечности певају птице. [...] Желео сам, дакле, и још увек желим, да одем из живота са специменима људи, флоре, фауне, да све то сместим у своје срце као у корабљу, да их затворим под своје капке када се они последњи пут спусте. Желео сам да прокријумчарим у ништавило ту чисту апстракцију која ће бити у стању да се у тајности пренесе кроз врата једне друге апстракције, ништавне у својој неизмерности: кроз врата ништавила. Требало је, дакле, покушати згуснути ту апстракцију, згуснути је снагом воље, вере, интелигенције, лудила и љубави (самољубља), згуснути је у толикој мери и под

---

<sup>79</sup> Нашавши се у сновима/мислима „у дубоким митским пределима смрти, у стравичној долини оностраног“, луди-луцидни јунак *Пешчаника* покушава да отме „сурогат неке речи“. Писање је акција којом се супротставља смрти духа као коначном ништавилу, којом се Харонова барка замењује оном Нојевом, корабљом спаса. У њој има места само за најбоље *семе*, што је симболика и „поетике сажимања“.

таквим притиском да задобије специфичну тежину која ће нас подићи увис, као балон, и изнети је ван домашаја мрака и заорава“ (*Peščanik*: 265–266).

Међу есеје аутобиографског и аутопоетичког карактера уврстили смо и рад за који је Киш позајмио наслов од Андерсена, „Путовати – значи живети“. Због тематске сродности и исповедног карактера, тумачићемо га уз есејистичко-дневничко-путописни текст „Излет у Париз“. Изразито субјективан, писан у првом лицу једнине, овај есеј делује као анахронизам у стилу Монтења и припада групи Кишових слабијих текстова. Најбољи су наративни сегменти, који наговештавају неке теме, мотиве, чак и конкретне странице будућег приповедача: „Одувек смо становали негде крај станице, ту и тамо, ахасверски, увек крај шина“; возови „већ и не значе превозно средство, него су они као каква монструозна, циновска Прустова ‘мадлена’ која вуче за собом, која тегли цео товар прошлости“; „И тај ветар, и ти телефонски стубови што у магновењу пресецају сасвим узалудно слику пејзажа – ти се стубови додирују у крајњој линији, у консеквенци (везани везом чвршћом него што је та руковат бакарних жица), додирују се с оним стубовима који су прелетали приликом сваког ранијег путовања поред мог прозора и вида“;<sup>80</sup> или аутопоетички и аутобиографски сегмент о томе како је дечаку који чека возове бацио кутију од цигарета, јер потребно је *материјалним доказима* подупрети *неке своје доживљаје* да бисмо оделили сан од јаве, фикцију од стварности (*Va*: 18–21; Курзив М. Б.). Дакле, ту је наговештен документарни поступак и транслитерарна цитатност, који су обележили најбоља прозна остварења Данила Киша: дечак који чека возове и јесте и није приповедач Киш.

„Излет у Париз“ је нека врста есејистичког путописа о Паризу, који је аутор жанровски одредио као „интимне белешке“ и „интимни дневник путовања“ (због чега га је Миочиновићева и сместила у засебан одељак *Варије*). Упркос исповедном првом лицу, есејистички сегменти стоје у некој врсти равнотеже, ако већ не доминирају над тим белешкама. То је један од најобимнијих Кишових небелетристичких текстова, у коме се уочава неколико тематских целина.

Кратак увод чини аутобиографски, путописни одељак, који се слива у есеј о Адију, песнику-странцу у Паризу „који ме је отровао чежњом, оном истом од које је и сам

---

<sup>80</sup> Ово је очигледна генеза приповетке „Еолска харфа“, коју ће Киш придодати *Раним јадима* деценију после објављивања збирке. Прототип ових стубова су електрични стубови у мађарској провинцији, где је Киш живео до 1947. и одакле је његов отац одведен у Аушвиц.

умирао“ и захваљујући коме „ја нисам дошао у Париз као странац, већ као неко ко путује на ходочашће у интимне пределе свог сопственог сна, у некакву Terra Nostalgiae“, истиче аутор (*Va*: 520, 528). Јер у Адијевом париском сну огледају се снови, горчина и носталгије свих других „барбарских“ песника-бродоломника, Прометејевих потомака – од Матоша и Ујевића до Станковића и Црњанског. Аутобиографске чињенице из Адијевог „странствовања“ Киш већ тада спретно претаче у наративну целину, уноси неке опште утиске о његовој поезији цитирајући стихове и „Писмо из Париза“, дочарава песничко-боемски дух тадашњег града. Тако нам аутор преноси сопствену опчињеност овим великим мађарским песником, који је, као и сваки „барбарски“ песник, носио проклетство да спаја поетику и политику, што ће остати и његова трајна интимна опсесија и судбина. То ће показати кроз преводилачки, касније и приређивачки рад, а у интервјуима датим у последњим годинама живота посведочиће да никада, ни са једним песником није осетио сличну емпатију.<sup>81</sup>

Одељци о Адију су Кишу послужили као основа за незавршену приповетку „Апатрид“, чији ће прототипови бити биографије још неколико средњоевропских интелектуалаца – Едена фон Хорвата, Кестлера, Кундере, Конрада, као и њега самог. Киш ће касније објашњавати да аутобиографска тематика није његов избор него нужност и да сâм може писати само о ономе што је у границама његовог личног, доживљеног (виђеног) искуства: „Једино такву стварност, такав свет сам у стању да додирујем, које морам да искашљем, да изригам из себе“ (*HP*: 201). Овај став ће временом мало кориговати: „ја сам хтео једноставно да кажем да мене прожима стварност, не само стварност доживљаја, него и стварност идеја“ (Киш 2011: 10).

Посебан есејистички медаљон „Излета у Париз“ представљају две и по странице посвећене уметности пантомиме (Марсела Марсоа), објављене као засебан есеј у *Видицима*. У стилском погледу, оне припадају Кишовим најлепшим есејистичким страницама из раног периода. Дефинишући пантомиму као „уметност ћутања, музику ћутања“, која се остварује одузимањем од покрета, „лишавањем“ – како је и сâм Марсо говорио својим ученицима – Киш своју пажњу усмерава на тачку у којој је Бип-Марсо

---

<sup>81</sup> „Ади... Ади ме је кастрирао. Као песника. [...] У Адијевој лирици нашао сам по једну песму за свако своје душевно стање. Помислио сам чему онда да пишем? Зато сам га радије превео. Преко њега сам доживео патњу, љубав, разне фазе живота и смрти. Захвалан сам само Богу што сам могао да га сретнем и што од мене није постао један лош песник“ (*GTI*: 309–310). Слично је истакао и у интервјуу „Између политике и поетике“ (*GTI*: 227).

открио анатомију своје уметности.<sup>82</sup> Она је неодвојива од теме двојника и погледа на живот као на глуму, где понекад лице сраста са својом *маском*: „Бип прави и опробава на свом лицу комичне маске којима ће засмејати свет. Одједном, не може да одлепи са лица комичну клоновску маску, а цела је тачка големи напор уметника да сачува свој лик, своју индивидуалност и да скине маску која није и која не треба да буде он – осим на бини. [...] Бип као да је заједно са маском одрао и кожу са свога лица“ (Va: 539).

Киш потом прелази на „лаке“ путописне теме (о образованим Парижанкама, емигрантима и њиховим навикама), које су слабији делови текста. Нову тематску целину представља сажет „Преглед савремене француске литературе“ и епизода о Жорж-Арманду Пикардуу, „песнику клошару“, од кога је купио песму што је доноси уместо закључка. Ова жанровска мешавина интимно-лирског, наративног и књижевнонаучног, путописа и есеја, није лишена неких метапоетичких и тематских опсесија које ће обележити Кишову прозу. Поред поменутих тема двојника и апатрида, ту су и поређења „као песак у пешчаном сату“, вавилонска пометња језика као „злобна шала богова“, те опседнутост испуњењем очевог „тестаментa“ – у ствари, његова најава.<sup>83</sup> Тако и они сведоче „да Киш, ни у једном тренутку, од најраније младости, није одустајао од аутобиографског као основне истине књижевног дела“ (Ћудић 1996: 18).

Кишове речи о приповедачком и реалном *ја*, које смо узели за мото овог одељка, могу важити и за есејистичко *ја* његових раних есеја. Јер, „умноженост различитих *ја*, и, истовремено, скептичан однос према свим тим облицима *ја* садржаним у првом лицу“ (Велмар Јанковић 1999: 52), потичу од есејистичког казивача/казиваног, одакле улазе у савремену прозу и постају њена суштинска компонента.

---

<sup>82</sup> У дугом и славном животу Марсела Марсоа (1923–2007) лик кловна Бипа остаће најпознатији међу онима које је створио. Колико је од изворног доживљаја Киш успео да нам пренесе, данас се можемо уверити захваљујући електронским медијима (<https://www.youtube.com/watch?v=naXMPbd2pJ4>, <https://www.youtube.com/watch?v=FjDMrgzbQac>, [https://en.wikipedia.org/wiki/Marcel\\_Marceau](https://en.wikipedia.org/wiki/Marcel_Marceau), <http://www.6yka.com/novost/28651/marsel-marso-carli-caplin-pantomime>, [https://www.youtube.com/watch?v=G7a\\_1EIIIKg](https://www.youtube.com/watch?v=G7a_1EIIIKg) итд.).

<sup>83</sup> „Не губећи из вида немогућност једног *manière quantitative*, напуштам своју интимну приврженост именима, мада још увек изгарам од жеље да напишем, уместо путописа, један *Интернационални ред возње железничког, бродског и ваздушног саобраћаја* (по узору на Eduarda Kohna)“ (Va: 545).

## 2. ЕСЕЈИ ПОСВЕЋЕНИ ПОЕЗИЈИ

Опште проблеме поезије тематизују Кишови рани есеји: „Јабукe, Њутн, поезија“ (1960); „Одбрана поезије“ (1972) – најпре „Херберт Рид: О природи поезије и природи критике“ (1960); „О симболизму“ (1972) – најпре „О неким одликама руског и француског симболизма“ (1961); „О превођењу поезије“ (1972) – најпре „Лов на птицу или о превођењу поезије“ (1962). Појединачним песницима посвећени су есеји: „Верлен или о музици“ (1959) – касније „Верлен“, поговор песничком избору (1969); „Жак Превек“ (1967), предговор избору *Љубав и поезија*; „Шарл Бодлер“ (1968), поговор избору: (Шарл Бодлер) *Поезија*; „Петефи и револуција“ (1957) – касније предговор избору Петефијеве лирике: *Песме* (1973) и „Најдискутованија песма мађарске литературе“ (1966). Анализирајући одређене песме или песничке поетике, Киш отвара и опште проблеме поезије, односно одређеног стила или периода, тако да је њихово груписање само оперативна потреба. По томе су карактеристични есеји о Верлену и о Бодлеру. Потребама избора одређене врсте и/ли националне лирике прилагођени су текстови „Новија мађарска лирика“ (1967) – касније предговор истоименом избору (1970), уз који ћемо анализирати и поговор Адијевој лирици (1964, 1978) и „О француској еротској поезији“ (1971), писан као предговор антологији. Ми ћемо поштовати пишчеву последњу редакцију, изузев ситуација у којима је текстове неумољиво скраћивао и прилагођавао потребама предговора или поговора, када ћемо паралелно разматрати обе верзије.

Есејем „Верлен или о музици“ Киш започиње своју „одбрану“ модерне поезије. То је један од његових најобимнијих небелетристичких текстова, који се по степену „научности“ и ослањању на обимну консултовану литературу ближи студији. Аутор га је касније сажео као поговор уз свој превод Верленових стихова (1969) и под насловом „Верлен“ унео у *По-етику*.<sup>84</sup> Изостала су четири прва одељка, односно целина дефинисана

---

<sup>84</sup> Миочиновићева скреће пажњу да је у *Варији* све текстове из *По-етике* који нису ушли у избор *Ното Поетисус* штампала према Кишовом примерку у који је сâм унео исправке и који је део његове библиотеке, похрањене у САНУ. Изузетак су текстови о Верлену и о Петефију, које је узела у првобитним дужим верзијама, „имајући на уму енергију младости која зари из раних есеја“ (Va: 566). У питању је, међутим, и чињеница да одбачени делови указују на обиље литературе коју је Киш проучио и на ширину контекста који је формирао пре аналитичког приступа самим песмама.

Приликом посете Легату Данила Киша у библиотеци САНУ и сами смо се уверили у поменуте, углавном коректорске исправке у Кишовом примерку *По-етике* (ПБ 30/177), па ћемо цитате из *Варије*

поднасловом „Један проблем упоредне естетике“, који је текст жанровски одређивао као естетичку расправу. Неумољивом скраћивању подвргнути су и аналитички одељци, тако да је од четрдесетак страница остало непуних осам, без поделе на целине. У краћој верзији изостали су они одељци који представљају биографско тумачење,<sup>85</sup> иако је прерада рађена у корист есејизације.

У дужој верзији есеја Киш испољава редак дар да уочи танане интердисциплинарне везе и у дијахронији, правећи интересантне паралеле између поезије, музике и сликарства у доба симболизма и стављајући их у митолошки контекст. То ће се позитивно одразити на његову белетристичку прозу. Ослањајући се на књигу Е. Суриа *Однос међу уметностима – проблеми упоредне естетике* (1959), као и на обимну литературу о том проблему, аутор заговара тезу о условном потирању граница међу уметностима чак и у погледу изражајног домена, на чему почива симболистичка теорија синестезије (Va: 150).

Киш је већ срећно пронађеним насловом свог есеја дао најсажетије могуће тумачење Верленове поезије, као што ће много касније урадити и у есеју „Набоков или носталгија“. Његово младалачко интересовање за Верлена вероватно потиче од чињенице да је то један од „најспонтанијих“ и најмузикалнијих песника свих времена – судећи не само по формалним особинама и симболистичкој поетици којој је у једном периоду био близак него и по унутрашњем, садржајном ритму. Зато у напомени аутор наглашава да ће Верленову поезију посматрати „као еклатантан пример до које границе може да се приближи поезија музици, и обратно“, јер „он се често кретао на опасној граници тих двеју уметности, улазећи често исувише дубоко у зону музике, на штету поезије“ (Va: 156). Насупрот тој музикалности, Верлен је остао некако усамљен, ван свих „школа“ и праваца, чак и ван главних симболистичких токова, примећује Киш. Разлог Верленовог незнатног утицаја (за разлику од Бодлеровог и Рембоовог) он види у томе што се модерна поезија окренула интелекту, свести и подсвести, што је сасвим супротан смер од његовог романтичарског уверења да је поезија вибрација душе. Пратећи песникове мене из збирке у збирку, аутор закључује да је Верлен био помало парнасовац, помало симболиста,

---

сматрати последњом пишчевом редакцијом. При анализи есеја о Верлену и Петефију упоредићемо дуже и краће верзије.

<sup>85</sup> „Верлен је читавог живота носио у себи ту своју двојност, лебдећи између мистичне хришћанске мудрости и блаженства, стварајући варљиву опсенарску слику барокног Парадиза, градећи у духу големе готске торњеве и опијајући се звоњењем звона, имагинарних звона у сопственом духу, да би – одједном – са последњим акордом који је у њему замро, порушио све илузије о ортодоксном и метафизичком хришћанском рају, пао у девети цирк најортодокснијег инферна путене љубави и блуда“ (Va: 177–178).

„најеминентнији песник импресионизма“ и спиритуални песник-покајник који поштује строга уметничка средства, стално између блуда и тражења бога.

Поред одличног познавања симболистичке поетике, идејног и културног контекста којима посвећује добар део есеја (и који је, нажалост, у каснијој верзији сасвим изоставио), Киш је пружио и увид у релевантну литературу о Верлену, сучељавајући и супротна мишљења.<sup>86</sup> Посебно су интересантни одељци у којима повлачи интердисциплинарне паралеле поезија – музика – (импресионистичко) сликарство:

„Верлен је на исти начин третирао песничку материју, односећи се импресионистички нехајно према појамном, преосетљив на боје и тонове, на музичку структуру речи и песме, одушевљен светковином чула. Као и импресионисти, Верлен слика светлим бојама, сав заокупљен само тиме да прати вибрацију светлости и њену чудесну игру“ (*Po-etika*: 68).

Киш се противи Верлену када настоји да из поезије одстрани човека, као што ће се касније успротивити и „рашчовечењу литературе“ у француском „новом роману“. Дакле, то остаје његов трајни књижевно-етички став. У овом есеју он помиње Рене Гилову претензију да открије научну формулу којом се сједињују говор и музика (тзв. „вербалну инструментацију“), као и уверење песника симболизма „да је могућно засновати систематске односе који се запажају међу сензацијама различитих врста“ (*Va*: 152–153). Та литература и тај став иницијаће неколико Кишових есеја експлицитно посвећених „одбрани поезије“, али са нешто другачијих позиција у односу на англоамеричке новокритичаре, који су је такође „бранили“ (Кољевић 1967). У овим ставовима нарочито је присутан Кишов дијалог с књигом Херберта Рида *О природи поезије и природи критике*, где аутор наглашава да разлика између поезије и прозе није само разлика у форми и изразу „већ апсолутно разлика суштине“, и чије се схватање уметности темељи на претпоставци о интуитивном квалитету поезије: „Поезија је, тачно говорећи, трансцендентални квалитет – изненадна трансформација коју речи добијају под нарочитим утицајем – и тај квалитет можемо исто толико дефинисати колико и *стање милости*“ (Рид 1959: 43). Тај став је

---

<sup>86</sup> Кад су у питању симболистичка поетика и естетика, он се ослања на студију Гија Мишоа (Guy Michand, *La doctrine symboliste*, 1947), док се за тумачење Верленовог односа према музици позива на стручне монографије Жана Ришара и Антоана Адама (Jean Richar, *Paul Verlaine, Poètes d'aujourd'hui*, 1953; Antoine Adam, *Paul Verlaine, l'homme et l'oeuvre*, 1953) и на општа запажања И. Секулић у есеју „Проблеми Виртуоза“. Поред поменутих, Киш је проучио и цитирао још низ радова и монографија о Верлену.



могао бити полазиште Кишу када је усвојио синтагму „милост уобличења“ за естетски квалитет уметничког текста.<sup>87</sup> Исто ће становиште, видећемо, он задржати и касније, нарочито у ауторским коментарима о превођењу поезије.

Први у низу поменутих есеја посвећених „одбрани поезије“ је текст „Јабуре, Њутн, поезија“, који ће се наћи и на првом месту у *По-етици*. Његова тема је, како указује наслов, однос мита, науке и поезије. Есејист на почетку изражава сумњу у могућност „научне поезије“ на начин који је теоријски разрадио Валериј Брјусов<sup>88</sup> на темељу Рене Гилових истраживања. Усклађеност теорије и праксе је основни критеријум за вредновање како стваралаштва тако и теорије, а Гил-Брјусовљевој теоријској концепцији недостаје потврда управо у савременој песничкој пракси, примећује он.<sup>89</sup>

По питању односа емотивног и интелектуалног у уметности, Киш објашњава њену „дубинску метаморфозу“ кроз време, истичући да се модерна поезија „све више креће гетеовском линијом мудрости“. Међутим, он овде брани њену „нејасност“, њену рембоовску линију, наглашавајући да је есенцију поетског немогуће рашчинити и одгонетнути свим критичким методима упркос, јер поетско постоји само у целини дела. Задржавајући противуречна мишљења својствена есеју, Киш већ овде говори о уметничком делу као резултату „труда и чуда“, што ће објашњавати у својим есејима и коментарима током читаве зреле фазе. Кроз паралелу песме „Три јабуке“<sup>90</sup> В. Брјусова и Сезанове мртве природе с јабукама, он доказује да „те сезановске јабуке остварују најзад и неки *sui generis* калем између науке и уметности – оно за чим је тежила и Гил-Брјусовљева теорија – јер ту поезија спонтано допуњава науку оним универзалним уопштавањем, оном платоновском суштином какву наука није у стању да постигне никаквом класификацијом и номенклатуром, оном свеобухватношћу и синтезом захваљујући којој уметност (поезија) још од Аристотела до данас није изгубила свој хијерархијски степен, упркос развоју науке,

---

<sup>87</sup> Иначе, преовладава мишљење да је основна разлика између поезије и прозе у начину служења језиком: поезија се односи према речима као према стварима које имају и самосталну вредност у односу на своје значење у контексту других речи, стихова и строфа, док је у прози језик претежно средство преношења информације, што значи да уметничке ефекте постиже најчешће у сфери значења (Solar: 2004).

<sup>88</sup> Руски лиричар Валериј Ј. Брјусов (1873–1924), познатији као теоретичар руског симболизма и први вођа тог покрета, експериментатор је руског стиха, интелектуалац велике ерудиције и широке културе, бунтовник против учмалости и сивица грађанског света, који је у руску поезију уносио западноевропске тековине.

<sup>89</sup> Из истих разлога Киш критикује и Лукачеву теоријску одбрану соцреализма, као и француски „нови роман“, односно постмодернизам.

<sup>90</sup> Вероватно под утицајем ове песме и њеног тумачења, Киш пародира егзактне науке (Трећи Њутнов закон) у једној сцени *Пешчаника*.

упркос свему“ (Va: 9). Брјусовљевој научној поезији Киш супротставља „чисту поезију“, снагу песничког талента чијим симболима сматра Јесењина и Превера. На примеру њихових песама он показује бесмисао идеје „да ће будући песници једном ерудитном операцијом накалемити поезију и науку“. „Одбрана поезије“ прераста у став о надмоћи поезије над науком:

„Песници још увек праве збирке од пољског дивљег цвећа, а научници те исте цветове пресују у хербарије. Песници још увек опевају и јабуку, као што је сликари сликају и после Сезана, и тако, у једној споредној, скоро случајној, сасвим ненаучној, можда чак и непромишљеној метафори блесне у јесењем злату свелог лишћа нека обична, предањем необљубљена, мичурински неоплемењена јабука:

*Све ће то проћи ко с белих јабука кад... / (Јесењин)*

и та обична јабука, накалемљена на свежи калем песме, та скоро узгредна јабука, оплемењена дахом најчистије лирике, заблесне одједном, само за трен, између лишћа и зачас засени Еву, и Вилјема Тела и Њутна, и, ако падне човеку у срце ‘баш у своје време’, онда изазива потресе веће од источног греха и открива законе гравитације једног сунца у човеку, као што открива и пут ка вечним тајнама поезије“ (Va: 210).

У поезији Жака Превера, који није ни знао да се користи плодовима „научне поезије“, Киш такође запажа далеко више научних асоцијација на тему јабука него код „ерудитног“ Брјусова, апостола „научне поезије“. Лирски доказ да се сусрет поезије и науке дешава спонтано, у подручју живота, есејист износи уз свест „да се песмом не може доказати ништа“ – јер доказује се нашем рационалном расуђивању.

Као што је апсурдно захтевати од поезије да сједињује научне гране и код песника тражити ниво специјализованог научног знања о теми о којој пева, неправедно је ограничити поезију на љубавне и градске теме (Va: 217–220). „Научна поезија“ није непоетична због своје научности, а идеја о таквој поезији води порекло још од Лукреција и јавља се у различитим временима и различитим условима, примећује Киш.<sup>91</sup> Премда

---

<sup>91</sup> Он се ослања на Ридово запажање да је још Лукреције у спеву *О природи ствари* развијао метафоре како би објаснио невидљивост атомског кретања (Рид 1959: 88–89). Кишов (изгубљен) семинарски рад са прве године студија опште књижевности односио се на тај спев (Миоџиновић 2007а: 566).

овде показује свест да наука и поезија нису на супротним половима, он ће у другачијем контексту све чешће и енергичније успостављати ту антитезу.

У другој целини есеја Киш се окреће општим питањима поезије. Заступајући тезу да „сваки је песник заправо ‘метафизички песник’“, односно да је свака поезија метафизична, он се ослања на Рида, али се противи његовом строгом подвајању „стварних феномена“ од „идеалне асоцијације феномена“ којима сви песници теже (Рид 1959: 82). Јер, „‘идеална асоцијација феномена’ и није ништа друго до дефиниција поетске сублимације, дефиниција симбола како су га схватили Бодлер и симболисти, као и поетског симбола уопште“ (Va: 217). Киш је сагласан с Ридом да је суштина проблема у „границама поетског“ – специфичном феномену модерне поезије за који не постоји одговарајућа терминологија у традиционалној теорији. На пример, у области самог поетског постоје велике разлике између „чисте лирике“ и тзв. „емотивне мисаоности“, без које се не може разумети модерна поезија. Њено скретање ка рефлексији, ка „гетеовској линији мудрости“ резултат је дубоких промена унутар ње саме, а не споља наметнутих фактора и теорија о „научној поезији“. „Како ћемо старим лирским кључем и традиционалним мерилима да судимо (просуђујемо, а не: осећамо) о поезији једног Елиота, једног Валерија? Или, у домаћим оквирима, о поезији Душана Матића или Миодрага Павловића? Када се они не обраћају више истом слуху, истом сензибилитету“ (Va: 222), пита Киш бранећи самосвојност бића модерне поезије, и закључује:

„Поезија зри изнутра, невидљиво, сазрева у језгри, бомбардована атомима оних општих идеја које продиру у њу попут радијације или попут сунчеве енергије коју црпе плод. Директним и вештачким зрачењем, научном и филозофском пресијом не може се убрзати то зрење. Поезија сазрева и вене у зависности од опште духовне климе, осетљива на атомске радијације и на ритам цеза колико је подложна и теорији релативитета или теорији отуђења. Поезија се не може спасавати ни инјекцијама смисла ни вештачким калемима егзактних наука; она може, са мање ризика, да тражи своје добро у области музике и сликарства, као што је то и до сада чинила. Поезија има своју сопствену мисао, свој сопствени слух, и она не остаје gluva на науку, на историју, на универзалије и реалије. Поезија је одувек била мисао, у оном смислу како је дефинише Карлајл: музикална мисао, а песник је одувек био онај који мисли на тај начин“ (Va: 226).

Још у раним есејима посвећеним поезији Киш показује велику способност за упоредна и интердисциплинарна истраживања, истичући посебно духовно задовољство у откривању истих проблема „у њиховој кохерентности и независности једних од других“ (Va: 214). Тако он повлачи паралелу између Преверових и Брјусовљевих песничких мотива, потом указује на невероватну подударност између Ридове „метафизичке поезије“ и Гил-Брјусовљеве „научне поезије“ када истичу да је „задовољење разума“ идеал и модерне поезије и модерне науке (као пример опозитног мишљења он цитира А. Белог, који инсистира на разликама између поезије и науке, између њихових путева до сазнања).

Есеј „Одбрана поезије“ је настао поводом поменуте Ридове књиге, која наставља Шелијеву и Сиднијеву *одбрану поезије*, посебно огледа „Нејасност у поезији“ (Рид 1959: 107–123). Рид сматра да се у нејасноћи крије извесна позитивна вредност, да је она „на неки начин, сама нејасноћа“ и да је велики део поезије којој нико не спори да је поезија – нејасан. „Бранећи нејасност, Рид заправо брани поезију, модерну поезију“, наглашава Киш (Va: 235) и сâм стаје у њену одбрану.

Дубоке промене до којих је дошло у модерној поезији нису само формалне него унутрашње природе. Успех Ридове одбране поезије, тачније одбране нејасности у поезији, Киш види у томе што она почива на романтичарској, ентузијастичкој естетици, а истовремено је поткрепљена искуствима модерних наука. Он ће се сложити да је поетска мудрост („логика поетске имагинације“, односно стваралачка машта) првостепена и да она није резултат резоновања (то је домен прозе), већ сензибилитета и имагинације. Киш ће такође усвојити Валеријев став о квалитету магијске формуле којом се модерна поезија приближава примитивној. Зато у њој већу снагу носи глас и акценат него оно што нам говори, зато она пре подстиче „да настанемо“ него „да разумемо“. Јер нејасност није у песнику него у нама самима – тврди Рид: трагајући за апсолутном речи, песник прелази границе уобичајеног израза и ствара нове метафоре, због чега настају неспоразуми.<sup>92</sup>

У овом огледу Киш износи ставове које можемо сматрати генезом његове борбе за право писца на самотумачење. Он се противи Ридовој тврдњи да је „погрешно тражити од

---

<sup>92</sup> „Песник се не задовољава том логиком која од логоса може да обухвати само један најнезнатнији део, а и тај јој *клизи кроз прсте као песак*, јер језик којим се тај логос објашњава не само што није довољно прецизан и довољно свеобухватан, него је и крајње избледео и изанђао од употребе, тако да је остао само празан оквир, љуштура, док су слике и битност исклизнули далеко изван његових граница“ (Va: 234; Курзив М. Б.). Овде је први пут наговештен *пешчаник* као једна од кључних метафора, есема и идеографа Кишовог стваралаштва.

песника да објасни своје песме“ (Рид 1959: 122) и да песници нерадо говоре о својим песмама, односно да то увек чине у „форми извињавања“, потом да је песник-есејиста зависан од своје песничке праксе, те да је професионални критичар увек објективнији. Киш полази од тога да „нема доброг уметника који није, у свакој тачки своје каријере, најпре добар критичар“ (Рид 1959: 155), да је „песничка сујета најпостојанија од свих атрибута који се приписују песницима и да је у тој сујети цео један песнички став“ и да је она повређена самом чињеницом да је песник *приморан* да говори о сопственој песми. Премда се песницима не свиђа неизвесност (успеха) карактеристична за „питијски транс“, и најрационалнији песници интимно верују у своје дубље позвање (*Va*: 228). Међутим, када пише о поезији, и „најнејаснији“ песник је у власти разума, истиче аутор и наводи као пример есеје Миодрага Павловића и енглеских песника.

Говорећи о аутономности поетске имагинације, Киш експлицитно износи своје схватање разлике између поезије с једне, прозе с друге, а имплицитно и критике и есејистике, с треће стране. У ствари, он наставља одбрану става из есеја „Јабуре, Њутн, поезија“ – да је леп стих вреднији од јасног стиха, односно да критеријуми за вредновање поезије, прозе и критике/есејистике нису исти, али да „не смемо заборавити да су симпатија и емпатија, како каже Рид – саосећање и уосећавање – ‘основни психофизички процеси без којих је свака критика глупава и равна нули’“ (*Va*: 237).

У духу Рида, Киш једначи појмове *нејасност* и *модерност*, као што ће у поетици *поезију* узети као метонимију за белетристику, па и за целокупну књижевност. Песма није „духовна репортажа“, неразумљивост не значи некомуникативност. Напротив: нејасна поезија „комуницира са оним нерационалним делом нашег бића и наше свести из кога је и потекла – са нашом имагинацијом“. Задатак модерног критичара је да разликује „намерну нејасност“, која поезији даје метафизички квалитет и обавија је велом тајне, од неспособности да се постигне јасност, истиче Киш. Он се овде позива на Бартов есеј „Слепа и нема критика“, у коме се аутор обрачунава са критичарима који сопствено (не)разумевање песме проглашавају врховним критеријумом за њено вредновање и, глумећи глупост, позивају публику на побуну против „глупог“ аутора (*Va*: 238). Модерни песници одлично знају да се поезија разликује од логике и зато – не без циничне супериорности – избегавају да дају објашњења својих песама, сматра Киш, премда објашњења могу још више „замутити све“, попут Елиотових коментара уз *Пусту земљу*.

Иронија је да сличну ситуацију с критичарима неће избећи ни сâм, и то као аутор прозе, засноване управо на логичким принципима.

Ивановић запажа да је овај есеј настао као реакција на текст „Књижевност и политика“ (1955) Милана Богдановића. Осећајући се позваним да стане у одбрану модерне поезије (Д. Матића, В. Попе, М. Павловића, О. Давича), коју познати критичар назива „офанзивом поетског несмисла и бесмисла“, Киш се већ тада успротивио једном делу званичне критике зато што се огрешила о природу модерне поезије. Иако су у то доба сукоби „модерниста“ и „традиционалиста“ већ јењавали, „полемика се трансформише и континуирано траје и даље“, истиче Ивановић, подвлачећи да је Киш иступио „као самосталан и оригиналан стваралац“ (1994: 64–65).

Изненађује чињеница да аутор није уврстио „Одбрану поезије“ у избор *Ното poeticus*, упркос томе што и наслов у потпуности одговара његовом есејистичком првенцу, односно његовим страстима и преокупацијама у раном периоду.

Још један значајан текст посвећен „одбрани поезије“ представља есеј „О симболизму“. Писан на постдипломским студијама, ово је један од Кишових текстова који се по ширини истраживачког захвата ближе студији. Поред ауторове добре упућености у проблематику и релевантну литературу, нескривеног афинитета према одабраној тематици, занимљивости и језгровитости излагања које запажамо у већини његових есеја, овде је наглашенија методолошка доследност у компаративном приступу и чвршћа аргументација закључака. То је навело Ивановића да текст одреди као студију и да му призна научну вредност: „До појаве књиге *Симболизам*, коју је приредио Вујадин Јокић (1967), Кишова студија ‘О симболизму’ (1961) служила је као једна од најпоузданијих информација о елаборираној тематици“ (Ивановић 1994: 67). Премда у њему има и литерарних и научних претензија, нема тежње ка исцрпности у обради теме, текст остаје отворен и субјективистички обојен, остаје „о“, дакле – есеј. Притом треба имати на уму да се модерни есеј не супротставља науци, већ систему и „коначним одговорима“.

У композицији овог текста разликује се неколико одељака: у првом је, дајући слику друштвених прилика, аутор поставио тезу о сличностима и разликама француског и руског симболизма. Делимично поклапање њихових појава он објашњава јединственим стањем (кризе) европског духа, а не простим механизмом књижевних утицаја. С друге стране, друштвеноисторијске прилике условиле су и битне разлике између француских

симболиста, усмерених на искључиво ларпурлартистичке теме, и руских симболиста, код којих симбол постаје наличје реалности и чији је ларпурлартизам скретао ка мистицизму и неретко био прекидан политичким потресима, прогонствима, самоубиствима песника. „Симболизам није, дакле, ‘литература’, како то мисли А. М. Шмит, или, тачније, није само то, нарочито у Русији. Симболизам је литерарни и идејни покрет у исто време“, сматра Киш (*Va*: 245).

У другој целини есеја аутор доказује да је „француски симболизам био више покрет форме него идеја, док је руски симболизам, напротив, био у првом реду идејни покрет“: „Ако је француски симболизам био поетска револуција, руски симболизам је био револуција целокупне културе, револуција која је ангажовала, као поклонице или противнике симболизма, све снаге руске интелигенције“. Чак и тамо где се симболизам манифестовао само као ларпурлартизам, дакле као „литература“, Киш у позадини види скривене „политику и морал у подједнакој мери“, јер је симболизам у идејном смислу био „бекство од света и стварности“. То значи да је он обухватао и друштво и филозофију, пошто је тамо литература имала много шире значење, у које су улазиле поетика, естетика и етика, као и политика и социјални проблеми. (*Va*: 246–247) Такво значење литература има и за Киша, као и за већину средњоевропских писаца. Као и симболисти, он ће давати примат стваралаштву над (чињеничним) сазнањем и наглашаваће значење форме, „*форме у којој се већ сам по себи одражава патос стваралаштва*“ (*Va*: 250).

Поређењем теоријских списа Малармеа и Рене Гила с једне и Белог с друге стране, Киш показује присуство политике и општих културних проблема у текстовима руских теоретичара („Велико ишчекивање“ претвореће се у револуцију)<sup>93</sup> и износи интересантно запажање: да су руски теоретичари показали да симболизам није опречан романтизму, „него, напротив, представља један рафиновани ка мистицизму и фантастици наклоњен романтизам, онакав каквим се јавља у делима најбољих немачких романтичара“ (*Va*: 249). Оно што привлачи пажњу аутора су најопштији проблеми, тековине симболизма не само у књижевности него и у култури. Тако он скреће пажњу на схватање Белог да је свако уметничко дело по својој суштини симболичко (што ће прихватити Х. Фридрих проучавајући симболизам, као и он сâм). Бели оповргава Шмитову теорију да је

---

<sup>93</sup> До сличних закључка ће доћи и Д. Ораић Толић проучавајући цитатност у текстовима руске авангарде (Ораић Толић 1990).

симболизам првенствено литература, ларпурлартизам, и преко филозофије, етике и религије стиже до појма европске културе: код Заратустре, Буде, Христоса етика прелази у естетику и обрнуто; последњи циљ културе је ‘преобраћање човечанства’ (*Varia*: 252).

Правећи паралеле између ставова, домета, исходишта и последица, као и кључних мотива (схватање *сна* као „квинтесенције реалности“), Киш се у трећем одељку есеја осврће на филозофски темељ руског и француског симболизма и закључује:

„За разлику од теоретичара француског симболизма, који се крећу скоро искључиво у сфери литературе и који не залазе у прошлост даље од Бодлера и Поа, најдаље до Сведенборга, инсистирајући, дакле, на транспонованим, уметничким еманацијама духа, дотле руски симболисти, преко Канта, Шопенхауера и Ничеа, истражују не више само уметничке, него и есенцијалне, метафизичке и филозофске и моралне основе симболизма. То је, у теоријском погледу, највећи допринос руских симболиста“ (*Va*: 252).

Ауторова нескривена наклоност симболизму – једнако руском као и француском, (премда се чини да овде извесну предност даје руском), потиче од чињенице да су симболисти „као и Ками, хтели да супротставе Богу своје дело, говорећи емпирички, или, говорећи из социјалног аспекта, да супротставе своје дело – револуцији. Дело, твораштво, демијуршки захват у звездану прашину – то је само облик конкуренције богу“ (*Va*: 255). Та прометејска фигура уметника остаје трајна преокупација и самога Киша.

У четвртом одељку оглед прелази у праву научну расправу, где аутор дискурзивно, тачку по тачку, издваја оно што чини садржај овог комплексног појма. Да бисмо схватили колико је дубоко захватио његову суштину, навешћемо закључке: симболизам је „описао круг“ и више није непознаница, упркос његовој „музикалној суштини“; симболизам није школа већ ‘скуп тенденција’ и његови су основни елементи музика-мистерија-интуиција; појмови музика и литература, које су „симболисти довели до белог усијања“ за њих су синоними, те је симболизам био „изразито ерудитни покрет“; симболизам је сакупио и филтрирао наслеђе прошлости, из њега произилазе све савремене песничке школе и -изми, чак и надреализам, што доказују недоумице теоретичара да одреде да ли су, на пример,



Рембо и Аполинер надреалисти или симболисти.<sup>94</sup> Млађи нараштај руских симболиста је „напустио ларпурлартистичке тенденције француских симболиста“ и преко религије и политике скренуо ка реализму, али се исто тако ни западном симболизму не може порећи свака друштвено-политичка димензија, будући да је и он преко надреализма остварио друштвену револуцију, и он је једним својим крилом скренуо ка реализму и животу како не би изгубио „публику која није увек вољна да одгонета ‘тешке игре писане речи’“ (Va: 257–261).

Киш је у овом тексту испољио велику интелектуалну радозналост, ширину образовања и схватања, креативност и литерарни дар у интерпретацији, инвентивност у запажањима и сигурност у закључцима, посебно када је у питању руски симболизам.<sup>95</sup> Поредећи руски и француски симболизам, он указује на опште јединство и богатство овог књижевног и идејног покрета, који је филтрирао најбоље из песничке (књижевне) традиције, као и на њихове разлике. Његов широки поглед на симболизам потврђује да он заиста превазилази границе „покрета“ и да добија својство великог уметничко-мисаоног тока који је постао извориште свих модерних песничких школа и оријентација и који, према томе, и данас траје. Сличне ставове наћи ћемо у студији Х. Фридриха *Структура модерне лирике*, први пут објављеној 1956. (Фридрих 2003). Представљајући с правом симболизам као „велику религију будућности“, Киш се придружио оним ретким мислиоцима који су кадри да уоче и наслуте кретање модерних књижевних и идејних токова у широком светском луку. То је још једна потврда, у позитивном смислу, да есеј прекорачује своју тему и циљеве есејисте.

Ослоњен на ону врсту изворног доживљаја који и данас даје животност и драж Монтењевим огледима, есеј „О превођењу поезије“, поред аутопоетичке, има и општу вредност, како због своје форме, тако и због ставова значајних за поетику превођења

---

<sup>94</sup> За ове ставове Киш је могао наћи потпору у закључцима Х. Фридриха да је модерна књижевност саткана од наизглед екстремних опречности, али да је граница између њих танка и често само привидна. На пример, Валери сматра да ‘песма треба да буде светковина интелекта’, док Бретон сматра да ‘песма треба да буде слом интелекта’ (Фридрих 2003: 154).

<sup>95</sup> „Симболизам је, дакле, описао један бриљантан пут до неба (пакла) и натраг, и, преко ‘чисте музике’ и ‘чисте поезије’, преко тамјанског дима и астралне музике сфера, доспео до бистроа сен-жерменских и до револуционарне паролe у поезији Блока и Брјусова. ‘Вечна женственост’ симболизма није остала у сфери анђеоског и мистичног; анђеоског симболизма, као какво сјајно привиђење, спустио на тврду земљу где је опеван и жељкован, и стао на чело оне апокалиптичне масе коју је Блок опевао у поеми *Дванаесторица*.

Бјели се није варао када је самопрекорно и горко пророковао: земља се не може изневерити.“ (Va: 261)

поезије. Стога сматрамо да није адекватно вреднован ни од стране аутора, који га није уврстио у избор *Homo poeticus*, ни од стране критике. Изузетак је текст Пера Мужичевића „Кишов лов на птицу“ (Муџичевић 2009: 120–123).

Процес превођења поезије за Киша је близак песничком процесу, у коме се одвија „превођење“ боја, звукова, мириса, осећања са њиховог извора. Преводаца доспева до звучног извора посредством песника, односно песме, која је за преводиоца *оригинал* коме узалудно тежи. Зато су многи песници, почев од Шелија, превођење поезије проглашавали таштином. Преводаца поезије и сâм мора бити песник, *песник у сенци*, сматра Киш, будући да се песма може само препевати. У противном би се превођење svelo на техничке проблеме и могло би се препустити филолозима. Аутор то потврђује чињеницом „да су ипак најбоље преводе дали песници; не филолози“ (Va: 257–264). Дакле, овај есеј је такође својеврсна одбрана поезије.

Киш издваја неколико фаза у процесу превођења поезије. „Сусрет“ или *инфлуенца* означава тренутак надахнућа, слутње неког звука, препознавање „унутрашњег бића ствари“, а не само језика. Језик је само још једна копрена преко те слутње: „Ево шта преводаца зна: да тај вео јесте такође ‘месо’ песме, њен део. Ево где се филолог обично вара: заједно с велом скида и кожу, месо“ (Va: 264).

У другој фази делују „механизми одбране“. Преводиоцу се чини да је језик истовремено и мост и препрека да се идентификује с песмом, да је „исцрпе до дна“. Ослањајући се на познат Хајдегеров став да је језик „Кућа бића“, аутор истиче да „песма не постоји изван језика“ и да, „ма како владао језиком, песник је ‘код своје куће’ једино у језику на коме пева“ (Va: 265–266). Нешто касније он ће исто тврдити и за писца уопште.

„Избор по сродности“ Киш сматра важним предусловом превођења поезије, јер оно почиње „када преводаца осети да у себи носи језик и звук којим ће свладати свет оригинала“. Сада *оригинал* није више само слутња, већ конкретна песничка форма коју треба поново, на другом језику организовати као „ред и закон“. Тамо где би се филолози згражавали због бројних „одступања“ – од риме, строфе, песник-преводаца је најближи оригиналу, јер зна да најпре мора разорити, а затим наново успоставити унутрашње законе по којима је песма организована. О томе аутор развија читаву алегорију:

„Овим разбијањем ‘душе песме’, из мешине су покуљали ветрови, из Преверовог кавеза побегла је птица, у Малармеовом сонету уништена је

‘дрангулија звучне таштине’, из чврстог оквира огледала нестала је ‘нага покојница’, растурило се седам звезда. Преводаца ће их поново устоличити, бар то му је идеал. Он ће вратити птицу у кавез. Тај *лов на птицу* – то је његова амбиција, његова награда.

Када је, дакле, све растурено, песма се, као птица из кавеза, поново vine у свет, излеће из сонета, метафора, фигура. Тада се преводац идентификује с песмом. Он има пред собом још само празан кавез као што је и песник имао само неко мутно предосећање и белу хартију пред собом“ (*Va*: 268–269).

Дакле, оригинал је преводиочево једино ограничење у вртоглавим језичким могућностима које *лов* пружа, али баш због тог ограничења песник увек побеђује преводиоца.

Кратак есеј „Жак Превек“, писан за потребе предговора избору из Преверове поезије *Љубав и поезија* (1967), аутор је покушај да се приближи тајни великог француског песника, или бар тајни његове популарности. Овај „последњи народни песник француске књижевности“ привукао је Киша својим даром, ширином и слободом погледа на свет и надреалистичким поверењем у речи, у језик – „као примитивни народи за које изговорена реч има снагу акције, моћ бајања, где рећи ‘волети’ значи волети, рећи ‘живети’ значи живети“. Њему је могао бити близак и песников животни мото и морална порука – „живети свој живот“. Киш запажа да Превек разбија синтаксу како би „детронизовао“ поезију у смислу херметизма за елиту, што је у француској књижевности „била не само смелост него и реткост да се неко спусти, после Бодлера и Малармеа, са стрмоглавих и гордих висина песничке езотерике у крило шансона и народске попевке“. Са Превером поезија је поново припадала милионима читалаца, посебно омладини, запажа аутор, дефинишући његову тајну као *животну радост* (*HP*: 109–111). Тешко је рећи због чега је једино овај есеј о поезији из раног периода он унео у књигу *Ното poeticus*, а изоставио далеко боље текстове.

Један од најзначајнијих Кишових есеја из овог периода је „Шарл Бодлер“.<sup>96</sup> Аутор полази од бројних парадокса Бодлерове поезије и поетике: да он „не беше изабраник муза“, да је био лош версификатор, неспособан да одржи ритам песме, да му је поезија

---

<sup>96</sup> Овај оглед је Јоже Погачник уврстио у другу књигу тротомног избора *Sodobni jugoslovenski esej, Sodobni srbski esej* (Погачник 1980: 471–483).

пуна „отрцаних“ метафора и општих места, да му ни експлицитна поетика није аутентична, а да је свему томе упркос његова поезија извршила револуционарни утицај на модерну европску поезију. С друге стране, „Бодлерова поезија је окружена и пропраћена, подупрta, читавим комплексом дела, теоријским радовима, естетичким и техничким истраживањима, доказним материјалом, најдубљим и најтананијим испитивањима које је икад поезија предузела, како каже Валери“ (Va: 307).

Као значајне тековине пионира европског модернизма Киш издваја духовне пејзаже, разраду „идеје лепоте“ са готово платоновском доследношћу и олфактивне сензације што су га одвеле до чувене теорије синестезије, „која није ништа друго до та хроматска скала узајамно подударних сензација чула, коју ће каснији песници да користе као једну од нужних и скоро свакодневних поетских операција“ (Va: 312).

Обједињујући Бодлерове живот и дело термином „поезија нужности“, Киш говори о темама и принципима који су били и његова лична опсесија: „смрт ће бити дакле та која ће разорити идилу и која ће посејати горко семе песништва“, опседнутост смрћу и животом као „лаганим самоубиством“, животом у коме је стварање не избор него нужност (што је за Киша критеријум за разликовање *истине* од *лажи*, како ће и експлицитно истаћи у есеју о Радомиру Рељићу),<sup>97</sup> „створити једну књигу поетске квинтесенције“, „увек присутан интелект који организује лирско треперење по строгим законима једне естетике и једне етике, и једног песничког и животног програма“ (Va: 305–308).

Киш истиче предности плурализма приступâ у тумачењу Бодлерове поезије: „Како је за њега поезија, рекосмо, истовремено етика, религија и естетика, то приступити њој само из аспекта књижевне теорије и тумачити је само књижевно-теоријским средствима дакако није довољно“ (Va: 312). Он сажима песникове стваралачке поступке и његову биографију и прави портрет песника, творећи изванредне литерарне целине. Притом аутор усмерава пажњу на оне непролазне вредности што су отварале токове модерном: психологију стварања, а одатле на теорију књижевности, на теорију књижевне историје и на кретање идеја. Смело се противећи Сартровој оцени, он у Бодлеровом делу препознаје

---

<sup>97</sup> На формирање овог става код Киша могао је утицати есеј „Уметност и етика“ из поменуте Ридове књиге. Очајнички напори да се уметности да етичка димензија не могу уродити плодом из простог разлога што „уметност уствари [sic!], што је чистија, постаје све етичкија. У крајњој линији уметност се бави једном вредношћу и то једном једином: истином“, истиче Рид (1959: 180).

схватање поезије као духовне револуције која проширује хоризонте и осваја нове просторе слободе:

„Шта дакле проповеда Бодлерова по-етика?

Песник није дужан да обнавља свет кроз директну песничку акцију, јер његов је домен у трајању, у вечности, песник не треба да се потчињава практичним, утилитарним разлозима, он не треба да буде слуга прогреса, и стога није дужан да се ставља у службу свакодневне паролe. Песник, такође, не треба ни да слика свет, јер реализам је таштина (и у томе он понавља само стару платоновску тезу), нити треба да га објашњава, јер песник је Бог и Сатана истовремено, демијург, његов једини циљ и начин јесте Лепота као таква, лепота која се равна са Богом, лепота која кроз појавности свакодневног света досеже до платоновских праузора, која кроз контемплацију и екстазу домашује натприродно и супранатурално. [...] Ова доследно разрађена идеја лепоте, као и цело Бодлерово дело и његов живот, не беху само пусте песничке теорије и сање чија је он био узалудна жртва, како мисли Сартр, него се у тој идеји налази начин испољавања опште филозофије човека и природе, жива и жестока морална патња једног времена, надљудски покушаји да се оствари синтеза бића и поезије, да се утилитаризму супротстави идеја једне нове етике и естетике, јер поезија је заправо перманентна револуција“ (Va: 313).

У тумачењу ове поезије Киш се не поводи за критичарским ауторитетима и обимном литературом, већ креће у самостално истраживање. То не значи да није добро проучио и литературу, на шта указује, нпр. упоређивање судова Сартра и М. Бланшо и полемисање с њима (Va: 303). При тумачењу Бодлеровог утицаја на Рембоа, Малармеа, Верлена, аутор усваја ставове Х. Фридриха изнесене у *Структури модерне лирике*, једној од кључних књига у свом раном сусрету с поезијом. Такође је приметан утицај филозофа у чијем је делу испољена самосвест авангардне културе (тзв. „филозофска фаза авангардне културе“) – Маркусеове филозофије негативности, у којој је развијена идеја о „перманентној револуцији“ и Адорнове естетике са категоријом естетске негације.<sup>98</sup>

Кад говори о кретању идеја, Кишов есеј окреће се културолошком контексту, јер тек ту Бодлерова поезија и поетика показују свој прави смисао и своју снагу. Она је „борба

---

<sup>98</sup> То је теза о *негативној моћи*, која свет више не контемплира већ га револуционарно мења (Oraić Tolić 1990: 87).

против устројства једног света и једног начина мишљења, борба за нове вредности и нов дух. Ако је успео да привуче толике песнике и да изврши толике утицаје, онда се то може објаснити управо овом чињеницом: он је био тај који је први осетио дух новог времена и нове поезије“ (Va: 309). Бодлерову песничку мисију есејист види као културни феномен, супротстављање романтичарској „институцији“ и пророчко предвиђање да ће се ‘свеопште расуло или свеопшти прогрес’, што песник једначи, ‘испољити кроз осиромашење људског срца’ (Va: 311). Кључ за многе противуречности је невероватна доследност његовог живота и његове поезије, етике и естетике, сматра Киш. Тим ставом он оправдава симболику и реторику наслова и сопствених по-етичких књига.

У овом есеју налазимо формиране многе Кишове по-етичке ставове, идеје, изванредна поређења и друге стилске и језичке особености, који ће остати константе његове есејистичке и белетристичке прозе. Јављају се аутаркички симболи и препознатљиве метафоре, од којих су неке усвојене из светске књижевности: „протиче кроз прсте као песак“, „милост уобличења“ – што преузео од М. Цветајеве, „сандук за ђубре историје“, за шта можемо наћи пандан у Толстојевом „Ђубришту историје“ (*Ход по мукама*) итд.

Наслов огледа „О француској еротској поезији“ (1971) узет је из Кишових забелешки поводом Корнејевог *Сиде*, истиче М. Миочиновић у библиографској белешци (Va: 554). У ствари, то је предговор антологији француске еротске поезије, коју је Киш сâм саставио и превео (1972).<sup>99</sup> Насловом *Бордел муза* он је одао почаст несрећном песнику Клоду ле Петију, који је средином XVII века спаљен на ломачи због истоимене еротске збирке, што овом избору даје и етичку димензију.<sup>100</sup> Дијахронијски преглед полази од порекла жанра из свадбене раскалашне песме старих пагана, преко средњовековног одвајања духовног од телесног, до савремених француских аутора еротске поезије. Киш се највише ослања на Хојзингу, врсног познаваоца ране ренесансе, као и на Денија де Ружмона, познаваоца западноевропског Ероса. У владавини телесног он види фикцију срећнијег живота, чији је радикалан пол потпуна идеализација љубави.

---

<sup>99</sup> Књига привлачи пажњу комплетном опремом, од формата до графичких илустрација разних аутора.

<sup>100</sup> Киш није пропуштао прилику да јавно реагује кад год је сматрао да је писцу учињена неправда – била она историјска или савремена, идеолошка или књижевна – што је заједничко етичко упориште његових есејистичких текстова, преписке и белетристике. У преписци су сачувана сведочанства о његовим напорима да помогне песнику Г. Ђогу, затвореном због збирке *Вунена времена*, а потом и П. Чудићу, против кога се водио судски процес због књиге *Људске слабости* (*Из преписке*: 16–17, 20–31).

Француска еротска поезија попут понорнице избија и поново се скрива, истиче Киш: на почетку великог преображаја француске културе стоје непревазиђени Вијон и Рабле, „бујне жиле француске еротике и паганске распеваности“, пркос академизму, а као значајне ауторе састављач је укључио и Сенака де Мелана, Маркиза де Сада, Волтера, Ронсара, Малербоа, Клода ле Петија, чак и Алфреда де Мисеа, Бодлера, Верлена и Аполинера, Жака Брела, Гија Беара и Жоржа Брасенса.

Осим према француској, Киш је испољавао афинитете и према мађарској и руској поезији. Непропорционално свом познавању мађарске лирике, константном интересовању за њу и броју преведених песама, он јој је посветио само неколико текстова, које је прилагођавао потребама предговора или поговора песничким изборима (док руској није посветио ниједан самостални оглед). Најстарији је полемички интониран књижевно-културолошки есеј „Петефи и револуција“ (1957), који је касније прерадио и за потребе предговора избору из Петефијеве лирике (1973). Аутор стаје у одбрану песника-револуционара од свих оних који су га одвлачили „слева на десно и здесна на лево“, од идеолошки обојених схватања и својатања чак и од стране мађарских историчара књижевности, песнички нам дочаравајући отимање о наклоност мртвог песника: „А кад се већ била замесила та немогућа каша партија и идеја, левих и десних, радника, јакобинаца и племића емиграната, комуниста и фашиста, потезали су опет сви Петефијево име, рецитовали га сви, његовим су именом једни дизали буну, други је гушили, певали су га они иза барикада и они испред барикада“ (Va: 125). Ауторитативном Лукачевом ставу да је Петефи био само „лирски сањар демократске револуције“ Киш супротставља свој, који формира ослањајући се на суд Е. Адија, „тог великог Петефијевог потомка“ – да је песник не само предводио народ у револуцију, идентификујући личну судбину са судбином револуције, већ да је био и једини песник који је револуцију *оставарио*; а то није пошло за руком чак ни Бајрону или Хајнеу. На овом закључку Киш ће још више инсистирати у предговору Петефијевим *Песмама*, илуструјући кратким дијахронијским освртом на мађарску поезију пре Петефија у коликој је мери овај мађарски бард остварио *обе* револуције, постајући уједно њихов „покретач, идеолог и симбол“ (Киш 1973: 13–27).

У Кишовом поређењу Петефија са постхомеровским песником Тиртејем, који је с лиром предводио војску и „међу првима певао да је ‘славно умрети за отаџбину’“, може се уочити генеза наслова приповетке „Славно је за отаџбину мрети“, која се појављује у

*Гробници за Бориса Давидовича* чак деценију касније и за који је оптужен да га је преузео од Џојса (*Va*: 125–126). Ово је још једна илустрација колики је одјек Кишове ране есејистике на његово белетристичко дело и колико је дуго трајао процес генерирања идеја и поетског текста.

Есеј „Најдискутованија песма мађарске литературе“ посвећен је песми „На гробу Атиле Јожефа“ Ференца Јухаса, кога је Киш сматрао најталентованијим мађарским песником послератне генерације. То је уједно и нека врста по-етичког омажа Атили Јожефу, његовој трагичној биографији и етички ангажованој Јухасовој песми. Етички моменат – осуда народа који заборавља своје великане, неодвојив је од естетичког – од слика, поређења и смеле лексике, који су збунили мађарску културну јавност. Поетска средства наводе Киша на могући Јухасов узор – Лотреамона, ког је у том периоду преводио.

Примери из есеја о Петефијевој лирици и о песми Ференца Јухаса иду у прилог смелом и језгровитом запажању, које је Киш изнео као хипотезу на почетку уводног, занимљивијег дела кратког дијахронијског прегледа „Новија мађарска лирика“ (1967): „Робовање и величина мађарске лирике то је њена – ангажованост“. Будући да се Сартров појам ангажованости односи искључиво на прозу, „мађарска поезија би у таквом социолошком приступу поезији била, свакако, значајан пример за једну антисартровску тезу, тим пре што је у мађарској књижевности лирика одувек била и остала до наших дана водећи књижевни род и што је она, силом прилика, морала да стопа у себе све оно што су у француској или руској књижевности представљали на плану идеја и ангажованости роман, драма, есеј, филозофија или политичка мисао“ (*Va*: 286–287).

Запажања о утицају социјалног и политичког на поетичко и уметничко, подупрта Лукачевим ставовима, Киш развија до аутопоетичког и уопштеног закључка да код малих народа поезија шири свој домен не само на друге духовне области него и на егзистенцију, тј. да „поетика нужно постаје не само етика него и политика“ – што је „игра“ у којој увек губи песник (*Va*: 287). Такви закључци чине уводни део есеја/предговора ближим Кишовом есејистичком духу.

Друга целина овог есеја уобичајена је за песнички избор. Аутор је и ту показао одлично познавање мађарске савремене лирике и изузетан смисао за детаљ, којим на тако



малом простору репрезентује сваког од заступљених песника.<sup>101</sup> Сажет преглед петнаестак највећих имена мађарске лирике потврђује тезу о песницима распетим између „судбине Мађара“ и бодлеровских и верленовских тежњи. Посебан афинитет аутор је испољио према Адију, „највећој и најтрагичнијој фигури модерне мађарске поезије“ (Va: 289), којој ће се стално враћати, али чешће као преводилац него као есејист.

Позната је чињеница да на почетку Кишовог преводилачког рада стоји Ади. Поред појединачно објављиваних превода, од којих најстарији потиче из 1955, он је приређивао збирке и песничке изборе Адијеве поезије и у њих је укључивао и своје преводе (Циндори Шинковић 2007: 274–289). За избор *Песме* (1964) написао је кратак информативни поговор „Ендре Ади“ (Киш 1964: 103–107), који је под истим насловом, у нешто проширеној варијанти прикључио избору *На челу мртвих* (Киш 1978: 177–183). У тексту се могу издвојити три целине, од којих је прва кратка паралела песничких фигура Адија и Петефија, друга би се могла назвати есејистичким освртом на Адијеву поезију, а трећа је углавном биобиблиографска. Правећи паралелу између два песника-револуционара, аутор наглашава да се њихови опуси могу разумети у целини само у друштвено-политичком контексту у ком су и настајали.<sup>102</sup> Јер Ади је био „бодлеровска личност, са професионалним и интимним наслеђем ‘проклетих песника’“, која је романтичарски изједначавала метафизички и социјални револт, европско и мађарско. Он се никада није помирио са „судбином Мађара“, али ту судбину никада није ни напустио, запажа Киш: „То његово ломљење између Пеште и Париза, између политичке пароле и симболистичког синкретизма, између метафизичког очаја и мађарске судбине – то је проклетство и величина Адијеве лирике“. Аутор на крају издваја Адијеву животну филозофију, коју је консеквентно спровео: „*жеђ за животом, за просторима*“, а највећи његов дар је „једно више интуитивно него књишко осећање епохе, духа времена“. Премда се ради о тексту претежно информативног карактера, по чворним местима песникове поетике која су овде

---

<sup>101</sup> Усвојивши интердисциплинарна искуства Е. Суриа, Киш прави интересантне паралеле поезије и ликовних уметности. За поезију Михаља Бабича он истиче: „Његов стил, хладан и кад се поиграва, озбиљан и кад је распеван, песничка је синтеза оног стила који је у европској уметности, у првом реду у архитектури, добио назив сецесионизам или сецесија“ (Va: 291).

<sup>102</sup> „Код Адија, можда још и више него код Петефија, наилазимо на песме које искачу још топле из штампарског слога, да би, попут страсних новинских уводника и коментара, дале одговоре на актуелне теме дана, песме-уводнике пуне страсне полемике које, из данашње перспективе, изван Мађарске, дакле лишене друштвено-политичког контекста, мало значе“ (Киш 1978: 177).

подвучена (а чија су потпора текстови Лукача, Пола Азара, Крлеже и Црњанског), очигледно је да је аутор велики познавалац ове поезије, њен духовни и по-етички сродник.

\*\*\*

У есејима који се односе на француску, руску и мађарску лирику, те појединачно на велике светске песнике, Киш већ у раном периоду испољава не само завидно познавање материје о којој говори него и редак таленат да уочи везе, утицаје, оригиналне тачке и чворна поетичка места. Он пише убедљиво и аргументовано, и у исти мах кроз призму свог доживљаја, користећи прилику да повеже тему са сопственом поетиком и етичким ставовима, што је полазило за руком само великим есејистима. Истовремено, то је доказ једне од постављених хипотеза да је прави, скривени предмет есеја сâм аутор чак и када је његова тема други стваралац.

### 3. ЕСЕЈИ ПОСВЕЋЕНИ ПРОЗИ

Поред анализираних аутобиографских и аутопоетичких есеја у којима је расправљао о појединим проблемима модерне прозе, Киш је у раном есејистичком периоду прози посветио само два есеја, „Судбина романа“ (1959) и „Пустолина“ (1960)<sup>103</sup>. Аутор у њима тачно наслућује будући развој наративне прозе (како тематски тако и „технички“), експлицирајући уједно по-етичке основе сопственог документарног поступка.

„Судбина романа“ тематизује симболичан наднаслов једног општег, јединственог „романа“ 20. века. Киш сматра да би он могао гласити „Људска судбина“ (као и Малроов роман, Шолоховљева приповетка и Бондарчуков филм, о коме ће годину дана касније писати у чланку „Та грешна, поводљива публика“), иако су модерни роман највише обележила дела попут Џојсовог *Уликса* и Прустовог *У трагању за изгубљеним временом*. Аутор полази од мотоа: „Роман, буржоаска епопеја“ (Хегел) и кроз примере великих романа 20. века развија га до закључка да је модерни роман „општељудска епопеја“, у

---

<sup>103</sup> Годину смо преузели из књиге *Homo poeticus*. У *По-етици* је овај есеј датирао у 1959.

којој се гносеолошки и метафизички оквири проширују на рачун друштвено-историјских и националних: „Значи примарни атрибут савременог романа јесте *космополитизам*; основна тема, садржај: *људска судбина*“ (Va: 202). То су уједно и мерила према којима он критикује недостатак романа модерне провенијенције у домаћој књижевности, залажући се за „дела која ће моћи да носе наднаслов *Људска судбина*“ (Va: 206), тј. за укључивање југословенског романа у светске токове. Овим је априори изразио и сопствене романсијерске тежње.

Већ тада Киш зрело размишља о естетичким и поетичким проблемима модерног романа, како са гледишта теорије тако и са гледишта стваралачке праксе. Посебну пажњу посвећује чињеници да се савременом писцу намеће „неужност сведочења“,<sup>104</sup> што доводи до промена и на естетичком плану и у формално-техничком погледу. Ту смо већ на темељу његовог документарног поступка и „поетике истраге“. Писац-сведок замењује свезнајућег приповедача са једним јединим циљем – да свим приповедачким средствима читаоца убеди у истинитост своје приче. Киш је и сâм о томе говорио у бројним аутопоетичким изјавама, а у прози је улогу писца-сведока развијао на различите начине, продубљујући је и мајсторски нијансирајући нарочито у *Пешчанику* и *Гробници за Бориса Давидовича*, уз стално поигравање приповедном инстанцом, субјектима и објектима фокализације – од „поузданог“ сведока приповедача, преко оног „сумњивог“ и сведока-осумњиченог до увођења различитих сведока и контрадикторних сведочанстава, живих и мртвих, усмених и документарних, чиме је умео да доведе у питање све осим саме приче.<sup>105</sup>

„*Пустолина*“ је Кишов други рани есеј посвећен роману и један је од малобројних текстова из овог периода који су прошли два строга пишчева избора: најпре за *По-етику*, а потом и за *Ното poeticus*.<sup>106</sup> Текст има форму развијеног критичког приказа романа *Пустолина* Владана Радовановића, али је то дело Кишу било повод да у есејистичкој форми проговори о неким општијим по-етичким проблемима наративне прозе и

---

<sup>104</sup> О улози писца као сведока писале су Лили Халперт Замир, сасвим некритички прихватајући улогу коју је писац себи наменио (Halpert Zamir 1996) и Т. Росић, исувише критички (Росић 2008).

<sup>105</sup> Приповедну инстанцу у Кишовом делу, посебно *Пешчанику* и *Гробници*, одлично је обрадио Д. Бошковић у поменутој монографији (Bošković 2004).

<sup>106</sup> У прологу књиге *Ното poeticus* налазимо следећи аутопоетички коментар: „Текст о *Пустолини*, из 1960, јесте размишљање над прозом, размишљање човека који се и сам спрема, отпативши поезију, да се упусти у велику авантуру романа, и који верује, као што верује и данас, у језик, ту ‘најгору од свих конвенција’“ (HP: 10).

књижевности уопште. Уводни део, који се односи на теоријску раван и у коме аутор говори о „кризи романа“, значајан је са по-етичког становишта, јер садржи ставове и опредељења према одређеним стваралачким „проседеима“, у чему видимо заматак његовог документарног поступка.

Киш истиче да је роман пребродио кризу захваљујући својој хибридној форми и ослањању на документе, односно есејизацији и да се показало како је крајња консеквенца наративне прозе управо садржина (премда се противи вулгарном упрошћавању ове дихотомије). Следи критика француског „новог романа“. „Чиста уметност“, тј. иновације на плану романескне технике које примењује Роб-Грије, има понижавајући однос према фабули и зато нема читаоце, истиче Киш. Он и овде износи уверење (које ће касније много пута поновити) да савремени читалац тражи „мамац аутентичности“ – репортажу, мемоаре, документе, научне доказе и аргументацију, чињенице из света факата које пружају илузију истинитости, „семе из кога је поникао роман и читаоци“; јер „са поражавајућим изумирањем фабуле изумиру и читаоци. Илузоран је стога сваки покушај литературе да саблазни, да своје присуство осведочи криком или кочоперном шминком. А ако се још ичим може неко саблазнити то је онда фабула (упркос свему), грангињол или репортажа чија је *истинитост* проверена на овај или онај начин“ (HP: 53). Киш, дакле, опомиње да промене у идејама захватају и уметност и њену рецепцију, сматрајући да је модеран писац дужан да те промене прати, разуме и наслути пре осталих.

Критикујући недостатке француског „новог романа“, аутор износи низ сопствених поетичких и етичких ставова о модерном роману и књижевности уопште, које до краја неће напустити. Премда форма тог романа задовољава естетске критеријуме дате парадигме и премда његова позитивна искуства и сâм усваја у стваралачкој пракси, он француском „новом роману“ замара што релативизује не само значај теме него и ликова.

Ако имамо у виду колику је пажњу у сопственом делу Киш посветио форми и формализму, јасно је да је у овом тексту његов негативан став према самосврховитом формализму првенствено етичке природе. Приликом редиговања за последњи есејистички избор, аутор је из текста избацио неколико пасуса у којима примерима из стваралачке праксе, углавном из француске и српске књижевности, поткрепљује став да читаоце не саблажњава романескна техника него фабула (*Po-etika* 1972: 98–99). Тако ова целина делује као теоријски увод за критику *Пустолине*, изречену у другом делу есеја.

Киш не спори да је *Пустолина* одличан домаћи представник „новог романа“, чак налази да се он ближи „флоберовском идеалу“: одсуство људских садржаја, одсуство наговештаја припадности у стварима (очовечења, персонификације), одсуство наратора, фабуле, ликова (тима и психологизације), аспекта (перспективе), одсуство конвенција (чак и оних правописних), где је наслов још „једини компромис са конвенцијама“; једном речју – одсуство свега људског: „Ово је чудесно испразни *l'art pour l'art*, горки тријумф технократије. Форма је коначно одвојена од садржине (људског), конвенције су савладане“ (HP: 54). Као крајња консеквенца *протеривања човека из литературе*, роман је претворен у „чисту пустолину, бездушну материју“, истиче Киш. Против тога ће се побунити свим својим хуманистичким бићем у једном изразито аутопоетичком пасусу:

„*Пустолина* је идеал који је изгубио сваки смисао самим тим што је постигнут.

Поштовалац свих пустоловина духа, побунџа разума и срца, остајем пун поштовања према ономе ко је презрео фразу *Маркиза је изишла у пет сати*, но и дубоко уверен да у тој фрази има више уметности и више живота него у немуштом крчкању песка у коме нема људских стопала и који не говори људским гласом. Поштовалац експеримента и трпљења, одан идеји побуне против конвенција, застајем на граници где почиње муцање, макар морао да започнем свој роман реченицом: „Затекох ујутро људске трагове у песку.“ (HP: 56).

Киш је свестан да „језик, та последња и ‘најгора од свих конвенција’, мора носити људске садржаје“ како се не би изгубио у бесмислу. Зато се он противи „рашчовечењу литературе“, одсуству људи у њој. За њега није прихватљиво *естетско* ако се својом природом противи *етичком* (као код Селина) или га искључује.<sup>107</sup>

Тринаест година касније, у интервјуу „Доба сумње“ Киш подсећа да је у међувремену француски „нови роман“ завршио „у музеју историје књижевности“<sup>108</sup> и понавља своју веру „у језик, ‘ту најгору од свих конвенција’“, као „и у тзв. ‘реализам’, ту најгору од најгорих конвенција“ (HP: 233). Јасно је да појам *реализам* он не узима

---

<sup>107</sup> Последња реченица – ‘Уметност мора да затрпа поноре које је сама створила’ – којој се Киш стално враћа у својим есејима, цитат је из књиге Ђ. Лукача *Данашњи значај критичког реализма*. На другом месту он ће као аутора ове формулације навести Марсела Рејмона (HP: 171).

<sup>108</sup> Роб-Грије је ипак до краја живота (1922–2008) наставио да пише своје провокативне романе, држећи предавања на светским универзитетима о француском „новом роману“ и градећи паралелно и филмску каријеру. Био је гост Београдског сајма књига 2004.

периодизацијски, већ као ванвременску стилску категорију која означава пишећев однос према стварности; то је реализам документарне прозе, који не спори модерност његових поступака. Кишов критички однос према француском „новом роману“ чије је техничке поступке примењивао, представља одличан пример његовог противљења свим оним школама и усмерењима у којима је постојао раскорак између теорије и праксе.

#### 4. ЕСЕЈИ ПОСВЕЋЕНИ ПО-ЕТИЧКИМ И КУЛТУРОЛОШКИМ ТЕМАМА

*„Можда дубина духа и јесте  
да непрестано мисли исту мисао.“*

Сретен Марић

На основу разматраних есеја очигледно је да Киш, чак и када свој текст посвећује анализи одређеног књижевног дела или опуса, отвара и неке опште (ауто)поетичке и естетичке проблеме. Обрађујући конкретне теме, он још од првих есеја сагледава и кретање идеја као битан културолошки контекст, било да им посвећује социолошко-теоријски пролог (као у раној есејистици), било да их уткива у сâм текст, улазећи у проблем *in medias res* (као у зрелим есејима). Ипак, у сваком периоду стваралаштва он је имао одређени број повлашћених општих књижевних, естетичких и културолошких проблема о којима је и експлицитно расправљао. У раном периоду је таквим темама, поред „Уводне белешке о есеју“, посветио још четири значајна есеја: „Мит о Прометеју“ (1957), „Тријумф смеха“ (1958), „О ирационалном. Кроз књижевне теорије“ (1959), „питање перспективе“ (1959). Сви они су настали у првих неколико година његовог књижевног рада, а прва три су у ствари семинарски радови са друге, треће и четврте године основних студија, па је и разумљиво ослањање на литературу у нешто већој мери него у осталим есејима.

„Мит о Прометеју“ отвара тему која је можда и најдубље одјекнула у Кишовом стваралаштву, есејистичком и белетристичком подједнако. Као и у животу. То је есеј о развоју и варијацијама идеје прометеизма кроз историју књижевности – од њеног настанка

код Хесиода, Ешила и Платона, преко развоја код Лукијана, компромисних решења у средњовековној литератури, поновног процвата код Гетеа, Шелија и Бајрона, све до савремених обрада, одјека и варијација у делима Ничеа, Жида, Камија и Сартра. Дакле, ауторов циљ је да кроз примере покаже како је смисао прометејске побуне остао непромењен, упркос различитим варијантама и бројним трансформацијама овога мита.

Киш запажа да се идеја прометеизма у литератури проблематизује од тренутка када Хесиод указује на двојност Прометејевих дарова човеку: ватра и моћ, култура и удаљавање од природе, а изнад свега *свест* и нада, које ће произвести с једне стране тежњу за слободом и једнакошћу с боговима, а с друге сазнање о пролазности и ограничености свега људског.<sup>109</sup> „Мит о Прометеју је у ствари мит о буђењу људске свести“, истиче Киш (*Va*: 105).

Као полазиште му је вероватно послужио кратак филозофски и културноисторијски спис „Мит и смисао мита о Прометеју“ М. Ђурића (Ђурић 1997б: 173–176), у коме је Прометеј тумачен као „доносилац и стваралац културе“, а богоборство као развој човековог „индивидуалног *ја*“. Киш је познавао и текст „Прометеј везани“ (Ђурић 1997в: 151–167), у коме се Ђурић задржава на кључним местима Ешилове драме, правећи паралелу између Ешиловог Прометеја и Гетеовог Фауста. Али док су Ђурићеви списи филозофски и научни, ослоњени на историјске изворе и истраживања великих светских митолога са примарним циљем да буду информативни, Кишова елаборација теме је есејистичка. Премда је неспорно и у информативном погледу аутор далеко премашио потребе студијског семинара, из ње проговара будући уметник. Снага субјективне визије и префињен стил чини овај оглед једним од најбољих раних есеја Д. Киша. С друге стране, овај текст приближавају студији широко поље истраживања, одлична упућеност у изворе и литературу, поступност у развоју мисли и доследност у закључцима који из њих производе. Уз то је аутор изнео и низ језгровитих, оригиналних запажања и паралела о развоју ове идеје кроз дијахронију. Митска фигура човекољупца и бунтовника против богова и устројства света оставила је снажан и трајан утисак на њега.

Трансформације књижевне идеје прометеизма Киш за сваки период посматра у зависности од друштвене климе. У својој литерарној обради овога мита Ешил је бога свео

---

<sup>109</sup> О томе пише М. Ђурић у тексту „Трагедија Ешилова и њена етика“ (1930), који је Киш несумњиво познавао. Касније је објављен и у књизи *Хеленска књижевност и компаратистика* (Ђурић 1997а: 204–220).

на пуког тиранина, јер је полету атинског демократског друштва претходило ослобађање од тиранина. Прометеј је код Платона „корекција природе“, истиче Киш, очигледно алудирајући на митску личност његовог брата Епиметеја,<sup>110</sup> чија етимологија имена одговара његовој природи („онај који накнадно размишља“) и има опозитно значење у односу на име Прометеј (Ђурић 1997в: 12–16; Срејовић – Цермановић Кузмановић 1992: 139, 362–363). У Лукијановом делу јавља се сумња да је човек достојан дарова и херојске патње титана, тачније, идеја прометеизма проглашена је апсурдном – што је условљено идејном кризом горњих слојева античког друштва. У ствари, аутор закључује да „идеја прометеизма увек стагнира [...] уочи катастрофе“ (Va: 111). Средњовековна религиозна осећања произвешће низ покушаја помирења Прометеја с Богом – што значи да ће и саму идеју богоборства учинити апсурдном, истиче Киш. Повлачећи интересантну паралелу између Христа и Прометеја, његове симпатије очигледно припадају овом другом:

„Средњовековна литература је видела у Христу лик Титана који се жртвовао за људе, и ова компарација, компарација двају митова, није била нелогична из тог аспекта. Христос, онако како га је створила мистична машта средњовековља, није био (наизглед) мање страдалник и добротвор људства но Прометеј, али Христос нема ону фаталну судбину вечног испаштања као Прометеј, јер Голгота је само тренутак, а Кавказ – вечност. И не само то. Христос се, као и Прометеј, бори против зла, али његова борба је мање трагична самим тим што је његова победа предодређена, јер је божанство на његовој страни, док се Прометеј бори против непобедивог и свемоћног господара света. Тако Христово непротивљење злу и насиљу и његов крст стоје наспрам Прометејевог бунта и његовог орла као компромисно решење прометеизма. А Прометеј не зна за компромис и за њега нема васкрснућа. Њега чека вечно блаженство и управа на царству небеском, али он неће да дели власт са тиранином и неће да изговори ниједну реч компромиса од које би умро његов орао“ (Va: 111).

Критика религије овде зачета још ће се више продубити у породичној трилогији, у сјајним монолозима лудог-луцидног „филозофа“ Е. С.-а: „свргнутог пророка“, бунтовника рођеног „по окрутној логици небеске комедије, са посеченим крилима“, „титана без снаге

---

<sup>110</sup> На једном месту аутор истиче: „Прометеј није Епиметеј. Он хоће за себе (за људе) све и ни за длаку мање савршено од Бога“ (Va: 107).



титана“ (*Vašta, pepeo*: 122).<sup>111</sup> Читајући Кишово дело „с Библијом у руци“, Јасмина Ахметагић закључује „да је поетичко усмерење ауторово било од исте врсте као и очево: богоборачко, мада свеобухватно и већ тиме библијско“, као и да оно није атеистичко, јер спор са Богом не може имати онај ко са њим није био у дијалогу (2007: 79, 98). Киш ће и сâм то експлицитно потврђивати.<sup>112</sup>

После средњовековне регресије, ново васкрсење идеје прометеизма збива се у доба буђења немачке грађанске класе, наставља Киш свој дијахронијски преглед. У Гетеовој незавршеној драми Прометеј је „младачачки пандан његовом Фаусту“, „симбол уметника-ствараоца“ који се гордо приближава Богу.<sup>113</sup> Аутор издваја још две романтичарске литерарне обраде ове идеје, Бајронову (у лику Каина) и Шелијеву, где је Прометеј оличење људске тежње за правдом; то је последње велико дело које ову идеју схвата оптимистички.

Пошто је успоставио везе по вертикали од антике до савременог доба, Киш, осим средњовековној, највећу пажњу посвећује модерним обрадама прометеизма – Ничеовој (Заратустри и Натчовеку, за које је Бог мртав), Жидовој и Камијевој. Посебно га је привукла књижевна обрада ове теме код последњег поменутог писца, где „прометејске тежње“ више нису задовољавајући одговор на суштинска питања о смислу постојања човека атомског доба: „Прастара сумња Лукијанова да је човек недостојан патње Титана у делу Камија и Жида има своје достојне настављаче. Ками, међутим, у лику уметника-ствараоца, налази једино откупљење, једини излаз. За Камија, литература, уметничко стваралаштво, само је облик конкуренције Богу, значи: и протест против Бога“ (*Va*: 121).

Премда свестан да је ово само бекство у свет литературе, „загњуривање главе у песак“, супротстављање смрти и пролазности стваралаштвом већ од почетка ће постати и Кишове аутопоетичке идеје, које ће он уздићи на ниво животне филозофије. Као и код Камија, оне су тим трагичније што их прати стално будна свест о њиховој величини и апсурду, те о немогућности да се за прометејску ситуацију пронађе прихватљиво

---

<sup>111</sup> „Са слепим бесом Прометеја и демијурга, мој отац није признавао даљину између земље и неба. У том анархичном и езотеричном новом завету било је посејано семе новог братства и нове религије, исписана теорија једне универзалне револуције против Бога и свих његових ограничења“ (*Vašta, pepeo*: 41).

<sup>112</sup> „У *Пешчанику* сам хтео да постанем Бог, да заузмем очево место. Одлучио сам да у ‘катехизис’ поглављу *Пешчаника* наступим са откривањем сопствених осећања уместо очевих“; „Бог-Створитељ никада за мене није био обична метафора, то је уверење, не религиозно већ естетско“ (*GTI*: 128, 178).

<sup>113</sup> „Гете је на тај начин у свом *Прометеју* спојио две есенцијалне теме своје младости: проблем уметника и проблем Титана. Ни у једном делу уметник није ближе ‘богу’ него у овом“ (*Va*: 112–113).

решење.<sup>114</sup> Као и Ками, он је сматрао да једино у литератури, у уметности, прометејска побуна има смисла: „литература је замена за акцију. [...] Литература осмишљава живот онога који пише и човека уопште“ (*GTI*: 277–278).

О тој Кишовој опсесији сведоче и експлицитни коментари и његова белетристичка дела. Фигуре прометејских побуњеника против устројства овога света оличене су у многим Кишовим јунацима – од Е. С.-а, преко Бориса Давидовича до гностика Симона Чудотворца,<sup>115</sup> као и у личностима у његовој есејистици – Џојсу, Бодлеру, Марији Чудиној, Маркизу де Саду. Себе је такође сматрао једним од њих: „Моја спиритуалност је гностичка у смислу који сам описао у *Енциклопедији мртвих*. Суштина те спиритуалности је моје незадовољство овим светом. Ја сам нека врста побуњеника против Божје творевине“; „Из мог угла, за верника, за свакога ко тражи Бога, нема прихватљиве религије“ (*GTI*: 345).<sup>116</sup> Нема – јер је религију схватао као још једну у низу многобројних идеологија које је створио сâм човек како би узурпирао власт, а у крајњој инстанци, и Божији положај (Ахметагић 2007: 26). Дакле, Кишова перспектива је супротна есхатолошкој. Она је пре митолошка и уз то и антрополошка, јер с једне стране подразумева поновљиве и увек присутне ситуације, а с друге откривање суштинске различитости, којом се свака појединачна људска судбина издиже изнад једноличног стада. То, наравно, не значи да Киш пролазно претпоставља непролазном, него да прометејски за човека хоће да избори макар „сурогат неке речи“ као „једну малу, ништавну победу“ над сопственом пролазношћу.<sup>117</sup>

У периоду када је настао есеј о Прометеју, Киш се упознавао с идејама Сартра и егзистенцијалиста, под чијим је утицајем формирана млада европска интелигенција тога доба, посебно у престоници културе. Киш се према тим идејама од самог почетка односио

---

<sup>114</sup> „Писање ми пре свега служи као надокнада за живот који сам већ као дете замишљао друкчијим од оног који водим. [...] између свега онога што би човек могао да живи и онога што живи постоји огромна разлика. И стога мислим да ја (или било који други писац) замењујем те могућности живота једним измишљеним животом“ (*GTI*: 280).

<sup>115</sup> Симон Чудотворац је врхунац Кишовог прометејског бунтовништва, као и његове критике хришћанства и религије уопште: „То је нека врста побуне против човекове смртности и против поретка који влада светом“, истиче писац, признајући да је тај лик његов сродник и плод његових сопствених опсесија и побуна: „Ја сам незадовољник. Незадовољан сам пре свега самим собом, својим животом, својим писањем, политичким поретком, начином на који је уређен свет“ (*GTI*: 279, 280).

<sup>116</sup> Слично изговара и његов јунак Е. С.: „Једина религија јесте веровање у Бога“ (*Peščanik*: 175).

<sup>117</sup> Годинама касније, говорећи о причи „Енциклопедија мртвих“, Киш истиче и природу своје прометејске теогоније: „Оно што сам ја желео то је да у једној таквој енциклопедији буде присутан сваки човек, јер сваки човек заслужује бар толико места у вечности колико заузима једна биографска белешка у некој енциклопедији“ (*GTI*: 281).

критички, посебно према Сартровом апсолутном солипсизму. *Орао* је код Прометеја егзистенцијализма, „једног *грађанског* Прометеја“, ствар избора (пркоса), не нужности, истиче он (*Va*: 122). Врхунац Кишовог „сартровања“ и убрзо затим његово напуштање наступиће у зрелој фази, почетком седамдесетих, али су неке од тих идеја оставиле снажан печат на Кишову мисао. Цитирајући Сартров став о буржоазији у расцепу између пролетаријата и аристократских илузија – „Ми смо остали изван историје и говоримо у пустињи“ (*Va*: 120) – он прихвата формулацију коју је, уз нешто измењено значење, носио и развијао читаву деценију, посебно је конкретизујући у есеју/анкети „Ми певамо у пустињи“ (1971).

У оквиру студијског семинара рађен је још један од Кишових раних есеја, „Тријумф смеха“. Он је посвећен великанима светске књижевности и весницима ренесансе Раблеу и Сервантесу, односно функцији коју је њихов хумор одиграо у историји књижевности. Аутор повлачи паралеле више по разликама у поетичким начелима и филозофији живота него по сличности – код Сервантеса је све идеализовано, код Раблеа све материјализовано, зато је Сервантес одувек био пре предмет интересовања песника, а Рабле филозофа (*Va*: 142) – да би на крају навео и линију која их суштински повезује: сатирички моменат Раблеовог здравог, ведрога смеха и Сервантесовог трагичног хумора, коме су изложили читав један догматски поглед на свет. Полазећи од разлике између смеха и радости, Киш изражава истанчан мисао да уочи све оне танане прелазе између ведрога, оптимистичног и виталног смеха Раблеовог и Сервантесовог гротескног Витеза тужног лика, у коме види слику целокупног шпанског кихотизма. Рабле се смеје „на сунцу, на припеци“, Сервантесов смех долази из таме, али оба победоносно одјекују кроз историју, илуструјући тако трагикомедију људског живота (*Va*: 146). Иако се ослања на обимну литературу,<sup>118</sup> упадљиво одсуство цитата можемо схватити као ауторову тежњу да избегне конвенционалну академску форму, дакле, свесном намером да пише есеј. Могла би се повући интересантна паралела између овог текста и Марићевог једну деценију млађег погледа на Сервантесову „трагичну луду“ (Марић 1987: 53–90).

Есеј „О ирационалном. Кроз књижевне теорије“ је прегледни рад, писан у оквиру студијског семинара на четвртој години основних студија и те захтеве задовољава. Премда

---

<sup>118</sup> Почев од Бодлера, „човека који се никад није смејао“ и Пола Азара, преко Мигуела де Унамунa (*Трагично осећање живота*), Андре Мораа и Пјера де Боадефра, све до Сартра (*Биће и Ништавило* или, у Кишовом преводу, *Биће и Небиће*).

је појам ирационалног кроз књижевне теорије и стваралачку праксу, као и његов однос према рационалном био у сфери Кишовог интересовања, у овом раду не осећамо ону латентну енергију, непосредност и полемичност као у есеју о Прометеју, писаном за исте потребе. У фусноти аутор напомиње да је податке о ирационалном у старијим књижевним теоријама узео из предавања која је проф. В. Ђурић држао на Катедри за светску књижевност 1954–1958 (Va: 185). Он сâм испољава познавање како теорије књижевности и књижевне праксе тако и историје естетике, те завидну акрибију којом се креће кроз тему у дијахронији и синхронији, задржавајући се на модерним теоријама.

Киш полази од става да „извор стваралачког феномена варира између та два пола“ – рационалности и фантастике (Va: 183) и да је тако тумачен и у историји књижевности: једни теоретичари су сматрали да нема уметничког стваралаштва без инспирације, други су је сматрали сметњом, трећи су настојали да помире ова два става. Аутор запажа један битан тренутак у схватању овог појма: „док су Антика и средњи век ирационално у уметности узимали као трансцендентни, космолошки елемент који је пре категорија духа него уметничка концепција, XIX и XX век су појам ирационалног узели – контрадикторно – под свесну анализу, тачније: почели су да свесно организују ирационални хаос и тиме појам ирационалног битно измеђују“ (Va: 184). Дакле, Киш прави психолошку и гносеолошку дистинкцију између античког и средњовековног спонтаног ирационализма, с једне и нововековног свесног продора у ирационално, с друге стране.<sup>119</sup> Од три главна модерна правца која у својој основи имају елементе ирационалног – романтизам, симболизам и надреализам – посебну склоност он је показао према симболистичкој теорији *наговештаја* (пored осталог, због усклађености теорије и песничке праксе, чији је недостатак замерао надреализму), примећујући да се, парадоксално, баш у њеном крилу, са Валеријем и његовим енглеским „наследником“ Елиотом, развија и апсолутна интелектуализација поезије. У кратком сегменту посвећеном овом песнику и есејисти, овај текст добија особине Кишових најбољих есеја. Он Елиота сматра „најтипичнијим представником *организованог хаоса*, рационалне ирационалности“ у поезији, односно „оног хаоса у коме се осећа присуство луцидне свести“. У том смислу *Пуста земља* је

---

<sup>119</sup> Међутим, он запажа да је прву дефиницију подтекста дао Теофраст у спису *О узвишеном*, у III веку пре н.е. Та ће дефиниција постати једно од његових најбитнијих поетичких начела: ‘Одиста, слушалац који је наслутио оно што му нисте казали постаје за вас више него слушалац – помоћник и пријатељ... Рећи му све као глупаку, значи очигледно ругати се његовој интелигенцији.’ (Va: 185)

песнички пандан Џојсовом *Уликсу*, а у Елиотовој поетици остварен је „васионски, слепи ноћни лет на крилима цивилизације, ерудиције и традиције“ (Va: 195). У ствари, ова два рода магистралног тока светске књижевности 20. века снажно су обележена есејизацијом.

Ирационалном у прози, тј. прозним теоријама Киш је посветио несразмерно мање простора у овом огледу. Више пажње поклонио је једино ставовима В. Вулф, која је, по његовом схватању, најпотпуније протумачила савремено значење овог појма: „Није ли овакво минуциозно испитивање и микроскопска анализа свести – пледирање у ствари за један нови рационализам, за ‘реалну фантастику’ свести? Тим пре што модерни романијери базирају своје поставке на филозофском и научном експериментализму“, пита (се) аутор (Va: 197). Ту је он већ код релативне, тј. Прустове „онтолошке“ теорије времена, која је дала непроцењив књижевни допринос „свесној организацији несвесног“, и чија ће достигнућа и сâм примењивати у белетристичкој пракси, смењујући или паралелно укључујући два временска тока, интелектуални и сензибилни, због чега ће га критика упоређивати с француским писцем.<sup>120</sup> Тумачећи Џојсов ‘рационални ирационализам’ (Вулф) и смисао његовог „организованог хаоса“, Киш истиче и неке циљеве сопственог стваралаштва: „Изразити саму суштину, вечну категорију, симбол ствари и саму ствар истовремено, битност и пратвар, опште и посебно одједном; једном речи: приближити се апсолутном извору бића“ (Va: 199).

Најстарији есеј који је Киш уврстио у своју прву есејистичку књигу, а затим и у *Ното poeticus* је „Питање перспективе“. Како објашњава у „Прологу“, упркос неким темама које су и тада деловале анахронично (одбрана авангардизма, на пример), он ту расправља о проблемима који „можда нису без интереса ни за данашњег читаоца“ и износи ставове до којих му је и даље стало.

Текст је двоструко полемички усмерен. Најпре према „нашем писцу ‘антилукачиане’“ (Милошу И. Бандићу и његовом чланку „О актуелности авангардизма“), чија је критика књиге Ђ. Лукача *Данашњи значај критичког реализма* заснована на неразумевању и банализацији општих проблема уметности о којима велики естетичар

---

<sup>120</sup> О „љубичастом ореолу“ у Кишовој породичној трилогији писали су Делић, Шукало, Татаренко и други, подсећајући на митско одсуство времена и код Набокова и Шулца. Едмунд Вајт истиче да се у *Пешчанику* документарним поступком постиже „сажимање приповедног времена, тон хладне објективности“, што се „надовезује на стратегију ‘новог романа’ коју је Киш усвојио“ (1987: 45).

расправља. Киш и сâм стаје у одбрану авангардизма, али признајући Лукачу заслуге за многа значајна објашњења.

У основи Лукачеве марксистичке теорије авангарда је негативно схваћена декаденца и опозитна је позитивно схваћеном реализму. То упорно негирање вредности авангарде Кишу није могло бити блиско. За нас су значајни не само аргументи којима он образлаже своје неслагање с Лукачем и они погледи које брани у његовој књизи, већ и начин на који их износи. Страст са којом аутор излаже сопствене ставове говори више о његовом безрезервном залагању за плурализам идеја и концепција, за слободу стварања и мишљења него о његовом односу према реализму и модернизму.<sup>121</sup> Чак и када критикује Лукачево становиште, Киш му одаје признање за духовну ширину коју је показао у односу према својим опонентима авангардистима,<sup>122</sup> чиме још више наглашава скученост Бандићевог гледишта.

Проучавајући рану есејистику Д. Киша, Ивановић запажа да аутор у овом огледу примењује у есејистици популаран „поступак обрнуте перспективе“: прво износи негативне ставове – „антилукачиану“, да би тек на крају расправе формирао други пол бинарне опозиције, афирмишући позитивне ставове – „лукачиану“ (Ивановић 1994: 61).

Киш се противи Лукачу кад пореди аргументе из различитих равни: негирујући авангардизам, естетичар узима примере из конкретне стварности, *из праксе* која никада не може достићи теоријске поставке, док социјалистички реализам афирмише примерима узетим само из теорије, пребацујући тежиште чак и на политику. Поредиши ове две идеје и естетичке концепције, Лукач у недостатку одговарајућег примера у синхронији посеже и за дијахронијом, али то чини једнострано, само када је у питању социјалистички реализам. Дакле, Киш му замера недостатак објективистичке дистанце и догматско мишљење. С друге стране, он његово дело види и као „књижевноисторијски и филозофски допринос дестаљинизацији“, односно разголићавању лажног реализма.

Још један разлог ауторовог неслагања с Лукачем тиче се форме и ту би несумњиво његово противљење било изразитије да је есеј писан неколико година касније. Лукачеву

---

<sup>121</sup> Као најважније особине доброг књижевног критичара теорија критике издваја смисао за туђе гледиште (Kriger 1982; Petrović 2003).

<sup>122</sup> „Он признаје Кафку као уметника, он се искрено диви његовом делу – макар због оптужбе коју оно презентује; он и најекстремнији авангардизам једног Џојса прихвата као уметничку творевину, као дело“ (HP: 47).

заблуду он види у ставу да авангарду и реализам у литератури не детерминишу формално-технички и стилски поступци (које назива „надградњом“ једног „погледа на свет“).

Киш ће се успротивити Лукачевом мишљењу да је алегорија неоправдана, али неће прећутати његова изузетна запажања приликом проучавања алегорије. Као битно обележје авангардизма, алегорија је „последница понора између човека и стварности“. Својом апстрактношћу она показује да тек на крају другог миленијума бива остварен Платонов сан о немиметичкој уметности, о идеји која се приказује чистом апстракцијом, истиче Киш, по свој прилици се ослањајући на студију А. Савић Ребац *Античка естетика и теорија књижевности* (Savić Rebac 1955). Лукачевом негирању алегоричне дистанце он супротставља храброст модерне уметности да иде „до краја“, да закорачи ка понору, ка *ћутању*, ка самоукидању. Позадина естетичаревог негирања декаденце у ствари је негирање епохе империјализма из које тај стил израста, тј. грађанског политичког система, запажа аутор, а том стилу Лукач нема шта да супротстави сем испразног, догматичног социјалистичког реализма. Зато му супротставља идеал литературе – идеју (*HP*: 50).

Лукач замера авангарди песимистичку слику непроменљиве објективне стварности која још више интензивира јако осећање апсурда и очаја (по чему Кафкино дело симболизује читаву модерну уметност), али заборавља да то што се авангардизам храбро спустио у поноре да би певао очајање „још увек значи нешто више него завијати заједно са вуковима. То је још увек вапај за човечношћу“ – ефектно завршава Киш свој есеј, окренувши „за“ оне аргументе које је Лукач употребио „против“ авангардизма.

Аутор не спори да модерна уметност мора да затрпа „понор који је сама створила“ (а то је понор између уметности и друштва, стварности), али насупрот Лукачу, који између „алегоричне пустиње Кафкиног *Замка* и хуманистичке перспективе Мановог *Чаробног брега*“ бира ово друго, Киш је све више прихватао алегоричну „пустињу“ као уметничку реалност и као сопствено по-етичко упориште. Он је одлично приметио да Лукач осуђује један, авангардни митологизам, у коме се антирефлексивно начело схвата негативно и апсурдно, а супротставља му други, ауторитарни, у коме је антирефлексивност схваћена позитивно.<sup>123</sup> У тој способности да уочи кретање идеја лежи трајна вредност критичких ставова овде изнесених.

---

<sup>123</sup> Митологизме у култури 20. века Епштејн дели на три основне врсте: *вулгарни* (својствен бројним гранама масовне културе), *ауторитарни* (својствен тоталитарним идеологијама) и *авангардни* (својствен

Кишово интересовање за поменути проблем доводимо у везу и са хипотезом Д. О. Толић о постојању европске *авангардне културе*, коју треба разликовати од историјско схваћеног термина *авангарда*.<sup>124</sup> До тог термина она не долази само услед уочене терминолошке везе политичкоидеолошког и теоријскоуметничког појма *авангарде*, већ због дубље, онтолошке и семиотичке (и трагичне) везе наизглед неспојивих подручја – политике и књижевности, идеологије и уметности. Ако авангарду схватимо типолошки, као *европску културу*, онда и уз Кишово дело можемо додати епитет *авангардно*, што су нагостили неки значајни кишолози и историчари књижевности (Делић, Пантић, Бошковић, Палавистра), углавном не продубљујући проблем. Верујемо да је и Киш био дубоко свестан поменути везе, како у белетристици тако и у есејистици. Када је свој есејистички првенац насловио бодлеровски – *По-етика* и када је за свој последњи есејистички избор узео два наизглед опречна мота (Набоковљево и Орвелово) и укључио два наизглед опречна гласа – *homo poeticusa* и *homo politicusa*, он је имао на уму да „половину“ поетике једног писца чини етика. Зато је његова поетика *по-етика*.

## 5. ЕСЕЈИ ПОСВЕЋЕНИ ДРАМИ

У раном периоду Киш је драми посветио један есеј, писан као поговор Корнејевом *Сиду* (ког је и превео), као и једну есејистичку белешку уз адаптацију превода *Електре* Коломана Раца. „Корнеј и cogito“ (1965) је Киш исписао на свом примерку *Сиде* (сачуваном у библиотеци САНУ) и по томе му је Миочиновићева и дала наслов. С правом,

---

великим авангардним уметницима – Кафки, Бекету, Далију и др., који изражава немоћ индивидуе пред силом сопствене подсвести или надличних друштвених структура). Први индивидуи супротставља моћ космичких елемената, други снагу социјалних закона, трећи силу психолошких инстиката (Епштејн 1997: 30–31).

<sup>124</sup> У науци о књижевности и естетичкој теорији термин *авангарда* схвата се на два начина: као *типолошка категорија* (универзални стил, дакле поновљиво) и као *историјска категорија* (раздобље, што значи непоновљиво). Лукач је *типолошки* схватао авангарду, а делимично и Адорно. Томе се противио Петер Биргер, а на јужнословенским просторима А. Флакар. Д. О. Толић уз ужи појам авангарде као раздобља додаје и шири појам „*авангардне културе* или *европске авангарде*“, која се рађа почетком 20. века, агресивно наступа у уметности прве деценије, развија се у 20-им, канонизује у политици у 30-им и 40-им, кратко оживљава у филозофији и авангардном позоришту 50-их и 60-их и нестаје са сломом западноевропске левице 1968. „Авангарда није само књижевноуметничко раздобље, она је доминантан начин мишљења, знаковнога изражавања и понашања у већем дијелу 20. стољећа, дакле – култура“ (Ораић Толић 1990: 70–71).



јер аутор углавном и расправља о том делу у светлу радикалних новина које је Корнеј увео у свет позоришта и уметности: одсуство Бога и раскид с аристотеловском поетиком и античким позориштем, при чему је човек као биће фатума замењен човеком којим управља ум, воља, слава. „То говоре ничеовски надљуди, али не и фразом Заратустре, него фразом декартовског *cogito*“, примећује Киш. Зато он и сматра да је објављивање *Сиде* прекретница у историји позоришта, да је то приметак „политичког позоришта“, „нека врста ангажованог театра“, који алудира не само на част и морал, већ и на питање власти (Va: 275).

Аутор се задржава на примењеној анализи, на облику стиха – александринца, чије разарање код Корнеја повезује само с највећим узбуђењима и страстима, што су запажања потекла из преводилачког искуства.<sup>125</sup> Завршни одељак – о Корнеју као творцу херојских личности, насупрот његовој рационалној адвокатској професији и животу – садржи доста тога биографског. Кишову пажњу привукле су чињенице да је Корнеј био први слободни писац, писац и издавач (дакле, независан од мецената) и, индикативно – афера око *Сиде*. Корнеј је оптужен као плагијатор, чак је и Академија о њему дала негативно мишљење, али је ремек-дело ипак постигло вртоглави интернационални успех. Баш као што ће се догодити с Кишом и *Гробницом за Бориса Давидовича*.

Белешка „О *Електри*“<sup>126</sup> уз „превод“ превода Коломана Раца или, како се то каже – адаптација“ (*Pesme, Elektra*: 156), садржи два дела: кратак историјат најзначајнијих обрада ове драме од Еурипида до савременог доба, којим се нећемо бавити, и аутопоетичку белешку о проблемима приликом рада на њеној адаптацији, што ће бити предмет наше пажње. Киш истиче да се њему најпре наметнуо проблем језика: учинити је разумљивом, прилагодити језик данашњем сценском говору и слуху, а да се притом сачува метричка верност оригиналу и језичке (дијалекатске и локалне) разлике међу појединим личностима. До оригиналног решења је дошао захваљујући свом преводилачком искуству, о чему и сâм сведочи: „почео сам да на задату тему пишем своје стихове, тачније своје строфе, чувајући у почетку само основну нит мисли. [...] Касније, понесен овом игром,

---

<sup>125</sup> „Покушали смо у преводу да пренесемо управо ту звучну каденцу, тај хладни кристални сјај, тај поетски свет грађен на исто толико строгим законима колико су и строги морални закони на којима тај свет почива“ (Va: 277).

<sup>126</sup> Ова белешка није ушла у књигу *Варија* пошто се налази у књизи *Песме, Електра* из исте едиције *Сабраних дела*. Адаптацију *Електре* Киш је припремао за Камерну сцену Атељеа 212, где је премијерно изведена 12. 11. 1968, а потом и на трећем БИТЕФ-у 4. 9. 1969. под насловом *Електра 69*.

али чувајући се опасности да се сувише удаљим од текста [...], почео сам, метафорички говорећи, да отварам велике и мале заграде, да монолог претварам у дијалог, да ‘отварам’ сцене, преносећи индиректан говор у директну сценску радњу итд.“ (*Pesme, Elektra*: 156). Свестан да такве слободне асоцијације нужно воде и промени психологије ликова, јер модерна режијска концепција захтева психологију савремене личности, а не личности Еурипидовог доба, Киш је ту паралелу потражио у фолклорној Црној Гори, где су посебно неговани десетерац, клетве и тужбалице.

## 6. ЕСЕЈИ ПОСВЕЋЕНИ ЛИКОВНИМ УМЕТНОСТИМА

У Кишовом невеликом есејистичком опусу налази се десетак есеја посвећених ликовним уметностима. У њима, међутим, мало тога припада ликовној (стручној, аналитичкој) критици чак и када је пажња усмерена на конкретна дела. Било да су за нас значајни деловима или целином, ставом и/ли формом, сви они превазилазе свој програмски, пригодни карактер и садрже аутопоетичка и општа размишљања о уметности. То што потичу из различитих периода указује на пишчево константно интересовање за ликовне уметности и за однос ликовног и књижевног језика. Да ликовне теме у Кишовом стваралаштву заслужују посебно разматрање, скренула је пажњу и М. Миоциновић приређујући његова сабрана дела: „Често позивање на сликарство, компаратистички екскурси у сликарство, нарочито у есејима о поезији, поређења у његовој прози везана за сликарство, сликарски ‘епидерм’ описаних предмета, и тако редом, све то говори о повлашћеном статусу ове уметности у Кишовом ‘духовном пејзажу’“ (Миоциновић 2007с: 233). У раном периоду он је ликовним уметностима, односно сликарству посветио само есеј „Сликар Миро Главуртић“ (1957) и кратак есејистички запис „Сликарски свет Мила Милуновића“ (1958), а есејистички поглед на Шејкино сликарство можемо наћи у некрологу овом сликару.

Да је Киш много више времена проводио у друштву сликара него у друштву књижевника, често је помињан податак у критици,<sup>127</sup> али природа те духовне везе није

---

<sup>127</sup> О томе је и сâм говорио (Киш 2011: 20–21).

довољно расветљена. Занимљиво је да су сви ти сликари били чланови (оснивачи) сликарске групе Медиала: Леонид Шејка, Синиша Вуковић, Дадо Ђурић, Миро Главуртић, Оља Ивањицки, Милић од Мачве, Милован Видак, Љуба Поповић, Пеђа Ристић, Владан Радовановић и др. (Протић 1970: 522; Суботић 2000). Група је повремено мењала чланове, али не и своје програмске ставове. Кишово доживотно пријатељство са неким од њих (Л. Шејком, М. Главуртићем и Љ. Поповићем) било је засновано на духовној колико и на по-етичкој сродности. Писац је о томе касније говорио у разговору с Б. Кривокапићем за ТВ емисију „Телескопија“ (1982).<sup>128</sup> Наиме, већина програмских начела Медиале, у чијем је темељу спој традиционалних вредности и савремених токова, односно, противљење анахронизмима, инсистирање на аутентичном виђењу света и овладавању техником „до нестварног“, није далеко од општих стваралачких принципа Д. Киша (без обзира на то колико су од својих програмских ставова остварили у пракси).<sup>129</sup>

Најстарији есеј који је ушао у Кишов последњи по-етички избор је „Сликар Миро Главуртић“, вероватно зато што се већ ту назире кључни аутопоетички ставови и тематизују нека општа размишљања о односу књижевности и сликарства, тј. о односу међу уметностима. У њему препознајемо и основне дилеме Медиале:

„Где су границе између две уметности? Место где се две наизглед најразличитије уметности секу или додирују није хераклитовска, апстрактна дуж или крива, него површина, површина слична длану чврсто стиснутих руку, где прсти продиру дубоко у ону другу површину која и сама има своје пипке, своје вене и капиларе... Понекад најапстрактнија мисао хоће да пропева или да се претвори у линију, у облик, као што понекад линија и облик хоће да се претворе у апстракцију“ (HP: 139).<sup>130</sup>

---

<sup>128</sup> Приређивач није добио сагласност пишевог саговорника да објави интервју у Кишовим *Сабраним делима*. Делови тог разговора објављени су у зборнику *Данило Киш (1935–2005): између поетике и политике* (2011: 9–31), а цео интервју се може видети на интернету (<https://www.youtube.com/watch?v=LRXRbVPB3vo>, приступљено 1. 6. 2014).

<sup>129</sup> Група је од самог оснивања и своје прве заједничке изложбе (1958) окупљала интердисциплинарне уметнике и ауторе теоријских текстова (најпре обједињених у публикацији *Медиала* 1958, коју је уредио Главуртић) и сарађивала је с многим домаћим књижевним часописима у којима је објављивао и/ли их уређивао Киш (*Видици*, *Савременик*, *Дело*, *Политика*, *Књижевне новине*). Подаци о Медиали, изложбама и публикацијама, као и њеним члановима, доступни су на интернету (<https://sr.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D0%B0%D0%BB%D0%B0>, приступљено 10. јануара 2016).

<sup>130</sup> Овај пасус ће аутор као аутоцитат унети у две године млађи есеј о Верлену (Va: 153).

Киш отвара и старо питање полиграфије и интердисциплинарног стваралаштва као последице уметничког нагона, „оног вука и црва који се узнемирио у човеку и који тражи свој излаз. [...] Није ли Микеланђело био приморан да клеше сонете, само зато што су се његови ликовни трептаји претворили у песму, а да он то, можда, и није знао и није хтео?“ (HP: 139). Резултат „једне такве грознице“ су и Главуртићеви цртежи и „хаотични“ записи на маргинама цртежа, који припадају простору између литературе и сликарства, лирске песме и графике чак и својим смислом, свесном тенденцијом уметника. Текст са маргина губи свој информативни значај и постаје „текстуална пратња“ цртежа, попут хијероглифа; слова постају орнаменти, „филигран“, „арабеске“:

„Они [хијероглифи] данас имају своју уметничку функционалност, као музичка пратња, као мирис и зачин. Такав се утисак стиче и када је реч о тексту који је очигледно само стручни коментар, анатомско тумачење појмова А и Б, где су, рецимо, то А и Б срце и мозак, цигерица или неки мускулус, као на Леонардовим анатомским студијама. Али, иако то А и Б и текст који детерминише те појмове за нас немају више анатомско-сазнајни значај, то не само што нам не смета, него се, штавише, та обесмишљена слова и њихове детерминанте претварају у орнамент, у лирску или музичку пратњу и, у склопу цртежа, делују као магични хијероглифи неке непочитане азбуке која нас мами и дражи да је дешифрујемо, да нађемо неки дубљи смисао тих тајанствених слова А и Б и да прочитамо да су то можда Сулејка и Хатем из ‘Песме над песмама’, а да је у оном ситном, нечитком тексту њихова љубавна повест“ (HP: 140).

У том граничном подручју књижевности и сликарства, поезије и карикатуре, у „идејном и ликовном“ сукобу „средњовековне аскетске статичности и савремене механизоване динамичности“ аутор види „вратоломну и опасну игру“: „Карикатурални моменат није последица манира или школе, већ је последица скепсе и ироније, пре свега према сопственој лирској сентименталности“ (HP: 141). Ту је већ јасно изложена кључна реч Кишове (ауто)поетике – „иронична дистанца“, „интелектуални (иронични) лиризам“. Није нимало случајно да се он најчешће остварује есејизацијом белетристичке прозе (Делић 1996: 87, 89).

Аутор овде износи још неколико битних аутопоетичких особина и дилема. Његов лични полиграфски нагон већ тада је откривао доживљено искуство сличне „стваралачке

грознице“, коју ће детаљније описати у ауторским коментарима.<sup>131</sup> У његовом запажању да научни или информативни текст смишљено цитиран/забележен на маргини цртежа губи своје првобитно научно-информативно својство и у том новом контексту добија сасвим другачије значење, препознајемо афирмацију, односно рани наговештај интердисциплинарне цитатности у сопственом делу. Њену креативну примену Киш ће најдоследније остварити у *Гробници за Бориса Давидовича*, а потом ће је још једном демонстрирати у *Часу анатомије*, где ликовни цитат добија нову семантику у контексту књижевног дела. Овај рани текст и каснији цитат Рембрантове слике у *Часу анатомије* могу се посматрати и као есејистички диптихон, јер се односе на два „обрнута“ типа цитатности.

У сликарству М. Главуртића Киш види богату ликовну традицију – од ренесансних мајстора („Диреровог апокалиптичног кошмара и рефлексивно-лирске интонације из *Меланхолије*“, „Кранахове наивне анатомије“) до домаћих утицаја (Дада Ђурића). Једино у том пасусу овај текст добија особине ликовне критике, па и тако изведени паралелизми (стилски, технички и интермедијални) више говоре о Кишовом ликовном образовању и интересовањима него о самом сликару, поготово ако томе додамо тематику и симболе – „трагичне митске фигуре, попут Дедалуса, Прометеја и Ахасвера“ (HP: 142).

Ослањајући се на Бодлерово схватање пејзажа, аутор у кратком тексту „Сликарска свет Мила Милуновића“ (1958) најпре говори о „продуховљавању пејзажа“, о „несвесном уношењу једне личне ноте“ – што је у ствари *синтетички* пејзаж. Он настоји да продре до „тајне“ лепоте Милуновићевих благих медитеранских пејзажа кроз контрастну слику са Лубардиним,<sup>132</sup> налазећи тај „флуид“ у њиховој тихој трагици: „Јер у том је пределу сунце

---

<sup>131</sup> Ивановић запажа да је „Киш својом есејистиком истовремено удовољавао и сопственим духовним потребама (стваралачком нагону) и општим духовним потребама времена, захваљујући томе што је био истински полиграф и што је његов таленат био састављен од више разноврсних дарова одједном“ (1994: 71–72).

<sup>132</sup> „У истом пејсажу Милуновић открива мекопутну смокву, ломну и витку, цвеће, благу нијансу (без обзира на проседе, на супротстављање интензивних боја без нијансирања), један особени импресионистички колорит, наспрам Лубардиних чворноватих и набораних стогодишњих маслина; плави хоризонт пучине, наспрам врлетне, вертикалне перспективе крша, благи одраз сунчаних зрака о пучину, та наметљива свудаприсутност медитеранског сунца и ведрине маестрала, витке нити рибарских мрежа, грациозне облине риба, арабескни сплет катарки, конопаца и једара – наспрам Лубардиних изврлуданих, сурових обриса тмастих и тамних облака, над исто тако врлудавим и вртоглавим линијама крша у сутонском, епском осветљењу.

Над Милуновићевим пределом беласа се крило галеба, над Лубардиним се надноси канца орла. Кроз Милуновићеве прозоре – чак и онда кад су пусти и безнадежно осамљени – допире гугутање голубова и

присутно често само зато да осветли једну шпиљу, један понор, једно вечно умирање“ (Киш 2009: 69). Сликаство које је оставило тако снажан утисак на Киша потиче с краја четврте деценије, када је сликар ушао у импресионистичку фазу, коју карактерише снажан продор светлости и тонско обликовање (валер), насупрот Лубардином колористичком експресионизму и нагласку на текстури платна, а у изразу на драматици. Овоме можемо додати Милуновићево инсистирање на људској фигури, на пејзажу, тј. на *појединачном*, насупрот Лубардиним суровим темама и монументалним историјским композицијама боја и епа. Према се ради о највећим српским сликарима, Кишовом сензибилитету је очигледно био ближи Милуновићев медитерански и фигуративни него Лубардин епски, а касније и апстрактни сликарски свет, при чему запажа да се они ипак „додирјују у својој субјективној и објективној трансценденцији“. То контрастно приказивање ова два велика сликара савременика постаће уобичајено у ликовној критици.<sup>133</sup>

Кратак Кишов некролог „Смрт Леонида Шејке“ (1970) у ствари је есејизован, синтетички осврт на Шејкину делатност, сликарство и идеје, укључујући и висок вредносни суд о сликару.<sup>134</sup> Аутор најпре наглашава неколико најважнијих делатности и особина овог оригиналног модерног ствараоца: био је „душа Медијале, сликар Фаустових искушења, и чудесно богатих складишта, писац књиге *Трактат о сликарству* [...], у којој је тежња за целовитошћу основна опсесија, у којој се страсно трага за синтезом класичног и модерног“ (Va: 495). Следи језгровит и са аспекта ликовне критике прихватљив поглед на Шејкину сликарску технику:

„Кроз студије архитектуре, и старих фламанских мајстора, Шејка открива чудесне могућности перспективе и простора, да би ускоро почео да те просторе

---

сетно певање заробљених птица, кроз Лубардине прозоре допире грактање врана и гавранова са згаришта...“ (Киш 2009: 69–70).

<sup>133</sup> Мило Милуновић (1897–1967) је један од најзначајнијих српских сликара. Био је оснивач и професор Академије ликовних уметности у Београду, цетињске Умјетничке школе (1946–1948, заједно са Лубардом), члан САНУ. Његов ауторски рукопис одликује прецизна композиција и префињен колорит, медитативност, везаност за фигурацију. О овом сликару, који се бавио и ликовном критиком, писали су наши најпознатији историчари уметности и ликовни критичари (С. Винавер, М. Кашанин, К. Амброзић, Л. Трифуновић, М. Протић, С. Бошњак итд.). Издвајамо монографију Иване Симеоновић Телић *Мило Милуновић. Непресушна тежња суштини сликарске материје и боје* (1997). Репродукције Милуновићевих слика доступне су на интернету (<https://www.youtube.com/watch?v=8ge15PFgakI>, <https://www.google.rs/search?q=milo+milunovi%27&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwiulqrmvK7MAhVGDywkHb1cAasQsAQIMQ&biw=1366&bih=667>, итд., приступљено 11. 1. 2016).

<sup>134</sup> М. Миочиновић сведочи да је то једини запис поводом Шејкине смрти и подсећа да је у њему замeтaк Кишове приповетке „Маратонац и судија“, објављене постхумно у *Складишту* (Va: 568–569).

раслојава, обасјавајући их неким оноземаљским сунцем и дахом тајанства, неком интелектуалном и истовремено лирском климом, која зари из свих његових слика, која је присутна у свим његовим цртежима, и оним најмањим, цртаним на кутијама цигарета, као и у оним, најновијим, где у једној новој техници, мултипликације и оп-арта и нове фигурације, постиже исти пиктурални и интелектуални ефекат неког борхесовског *ou delà*. Јер чега год се дотакао Шејка, све се под његовом руком задевало духом тајанства и маште“ (*Va*: 495–496).<sup>135</sup>

## 7. ЕСЕЈИЗОВАНЕ ФОРМЕ: ПРИКАЗИ, РЕЦЕНЗИЈЕ, ЧЛАНЦИ

Киш је објавио тридесетак текстова који жанровски припадају приказима, рецензијама и чланцима. То су сведени радови, који више говоре о ондашњој књижевној продукцији, јубилејима и моди него о пишчевим интересовањима, па хладни тон рецензије најчешће доминира и када су тема писци и дела који су аутору били духовно сродни. Као врста дневне критике, они неће бити предмет наше анализе, осим у неколико случајева: када елаборација теме превазилази првобитну намеру и приближава се граничном подручју есеја, односно када се ради о есејизацији појединих одељака; када се у њима јасно препознају аутопоетички ставови и/ли „креативни дијалози“ (на пример, у тексту о Прусту, чије је схватање времена трајно обележило Кишову поетику); када нам омогућавају да пратимо генерирање поетске идеје и књижевног текста, јер на неким местима је могуће препознати не само поводе и генезу него и конкретне странице Кишових белетристичких дела.

Направићемо кратак преглед оваквих текстова, објављених у *Варији*. О „моди времена“ сведоче: приказ романа о „новом Заратустри“, „Мит о Зорбасу (Никос Казанцакис: Доживљај Алексиса Зорбаса, Загреб 1955)“ (1956); сведена информативна белешка „Нови роман Ирвина Шоа (Ирвин Шо: *Луси Краун*)“ (1958); приказ у коме Киш поздравља јубиларно издату монографију „Живко Јеличић: *Марин Држић*“ (Нолит, 1958)“

---

<sup>135</sup> Шејкине слике и цртежи могу се видети на интернету (<https://www.youtube.com/watch?v=ZkugBkFPZO4>, приступљено 10. јануара 2016).

(1958); „Андре Малро: *Алтенбуришки ораси* (Знање, Загреб, 1959)“ (1959), приказ у коме је назначена паралела с другим Малроовим делима (*Људска судбина* и *Нада*); „Славко Батушић: *Пејзажи и ведуће* (Напријед, Загреб, 1959)“ (1959), приказ сабраних путописа, у коме је позитивно вредновано ауторово интересовање за проблеме ликовних уметности; „Виђења и путовања Моме Димића“, афирмативни приказ жанровски хибридне књиге (путопис-репортажа-прича), чија је „основна моторика“ хуманост.

Кишове рецензије су сажете, информативне и суве, често више реалистичке него оптимистичке, на пример, „Блажо Шћепановић: *Лобања у трави* (Народна књига, Цетиње, 1957)“ (1957), где Шћепановића одређује као осредњег и слабијег соцреалистичког песника, указујући му правац за кориговање израза. Има и изразито негативних оцена, какве налазимо у приказима „фотографског натурализма“ који карактерише приче „из јефтиних магазина“ – „Џемс Фарел: *Стадс Ланиган* (Отокар Кершовани, 1958)“ (1958), наивно-сентименталног романа „Антонио Фогацаро: *Песникова тајна* (Народна књига, 1958)“ (1959), песничког избора „Јанез Менарт: *Мозаик* (Сарајево, 1958)“ (1959), поводом ког упозорава да „поезија, ма колико да је ‘ванвременска’ и ‘вечно иста’, и ‘неактуална’ у својој сензибилној лиричности, поезија је ипак у формалном погледу подложна еволуцији“ (Va: 351), те романа *Пролећни дан* Цирила Космача – „Покушај „интелигензромана“ (1959) – који се безуспешно и „самоуверено упушта у авантуру да сједини елементе ‘интелигензромана са темом села’“ (Va: 395). Киш овде не пропушта прилику да упути прекор Ђузи Радовићу за „опширан, фељтонистички и некритички предговор“ (Va: 401), док с друге стране, у приказу „Ерих Кош: *Il Tifo* (Нови Сад, 1958)“ (1959) показује доста обзира према „зрелом прозном писцу“ који „угушује свој таленат“ тако што „с презрењем одбацује тековине модерног романа“ (Va: 382).

Чак и кад афирмативно приказује поједина дела, Киш пише информативно, без неких већих страсти и амбиција. Такав је приказ песничке збирке „Драган Колунција: *Затвореник у ружји* (Нолит, 1957)“ (1957) или жанровски хибридне књиге „Андре Жид: *Плодови и Нови плодови* (Свјетлост, 1958)“ (1959), у којој Жид не даје читаоцу поуке о животу, већ га упућује на живот сам („Спали у себи све књиге, кличе Жид“) (Va: 361). Киш поздравља и Матићеву збирку „Вечност пролазности (Душан Матић: *Буђење материје*, Матица српска, 1959)“ (1960), оцењујући је као поезију „зреле свести“, где је свака реч одмерена и у којој се аутор удаљава од надреализма. Нама је занимљив сегмент



у коме аутор елаборира прастару верзију песничког веровања о духу и души који прелазе у птице и траве, вечно се обнављајући. Тај пасус делује као праидеја *Пешчаника*.<sup>136</sup>

Нешто опширније Киш пише о књизи есеја Павла Зорића „Зрела есејистика (Павле Зорић: *Чланци*, Народна књига, Цетиње, 1956)“ (1957), хвалећи несвакидашњу зрелост и индивидуалност младог критичара и есејисте, усмереног ка „страсном тражењу истинских вредности“ у оквиру светских, а не националних мерила. Тај суд ће Зорић временом потврђивати. Његов је есеј „спој лирске песме и оштре есејистичке прозе“, истиче он, уз примедбу да је млада послератна генерација променила правило да је есеј „одлика старачког искуства, као што је песма привилегија младости“ (*Va*: 334–336).

У приказу „Једна окрњена историја француске књижевности (*Огледи из историје француске књижевности*, Москва, 1958)“ (1959) Киш оштро реагује на пристрасно и вулгаризовано приказивање историје француске књижевности, које „пре служи дезинформацији него објективној оцени“; јер левичарски настројени аутори, руковођени ванкњижевним мерилима, више пажње и простора посвећују револуционарним писцима него модерним западноевропским класицима (Бодлеру, Малармеу, Верлену, Рембоу, Жиду, Прусту, Аполинеру) (*Va*: 357–359).

Записи о Броху и Фокнеру такође су сведени. Премда је Брох писац који је Кишу био поетички близак (као један од револуционара модерног романа, следбеник Џојса који разара стару форму и захтева максимум интелектуалног напора, а уз то есејизује књижевне теме и проблеме, тематизује новију културну историју), текст „Херман Брох: *Месечари и Вергилијева смрт*“ (1958) има форму сажетог приказа.<sup>137</sup> Нагласак је на формалим новинама које, трагом Џојса, он уводи у своје романе – тзв. вечни проблеми уметности и живота, представљени у форми унутрашњег монолога. Њих Киш узима као примере есејизације романа („високоинтелектуалног ‘интелигензромана’“), „чудесну синтезу лирског и епског, филозофског и есејистичког“ (*Va*: 343–344). Уз то, роман је код Броха и нека врста етичког „сажетка“ епохе, што је Кишу било несумњиво блиско схватање.

---

<sup>136</sup> „Како обухватити вечност, како јој се подати? Како заборавити себе, како се идентификовати у сваком тренутку и без резерве са не-светом – да би се тако задобио део вечности или сама вечност која није ништа друго него тренутак свести? Како постићи онај склад, онај вечно зелени спокој што га живе траве, како се ‘верно слити’ са распеваним песком пустиње? Јер они знају за вечност. Вечност је разапета од листања до већења, од већења до листања; од жуте траве до зелене траве. Иначе ништа нема.“ (*Va*: 393).

<sup>137</sup> Киш је обе књиге сачувао у својој библиотеци (ПБ 30/235, 1–3; ПБ 30/236).

У кратком приказу романа *Бука и бес*, „Нови роман Виљема Фокнера (*Крик и бијес*, Напријед, Загреб, 1958)“ (1959) Киш показује слободу мишљења и сигурност у сопствени суд, заснован на богатом читалачком искуству и теоријском знању. Он сматра да је ово дело превише фаворизовано од стране америчке критике, тим пре што је модел социјалне позадине романа „у стилу Золиног натурализма“ већ постојао код великих европских писаца. „Естетички пак, *Бука и бес* је синтеза фокнеријанског организованог хаоса. Ту је овај виртуоз хаотичног реда испробао све своје начине сагледавања и интерпретације, мењајући из поглавља у поглавље угао гледања, ракурс, осветљење и, у складу с тим – стил“, истиче Киш (*Va*: 354). Дакле, он не спори ни Фокнеров формални авантуризам и списатељску величину – што ће експлицитно потврдити најпре у интервјуу 1965. једном хиперболичном апозицијом: „Фокнер, највећи писац XX века“ (*Va*: 487).<sup>138</sup>

У класичној форми приказа Киш је представио и други Фокнеров роман – „Виљем Фокнер: *Град* (Младост, Загреб, 1959)“ (1959). Према његовој оцени, књига *Град* далеко заостаје за оним Фокнеровим делима која су нашој публици позната у преводима (*Светлост у августу*, *Уљез у прашини*, *Бука и бес*), јер је лишена „оне димензије фокнеријанског ужаса и окрутности – димензија која је зрачила у ранијим делима овог писца жаром истинског генија“. И поред тога, Киш овај хумористички роман наводи као одличан „пример онима који модерни роман свде искључиво на артизам форме и на испразну технику“ – да (Фокнере) романе чини вредним ‘снага талента’ и стваралачки жар, а не пука форма (*Va*: 386–387).

У приказу „Дечје – као маска (Нова књига стихова Милована Данојлића)“ (1960) Киш је дао аутопоетичко објашњење посвете *Раних јада* („За децу и осетљиве“), као и фокализације у *Баити, пепелу* – књига које ће написати неколико година касније. Правећи дистинкцију између „дечје поезије“ и „поезије за децу“, он примећује да Данојлићева поезија припада овој првој групи:

„Придев ‘дечји’ овде служи само као параван, као маска која омогућава старијима и ‘осетљивима’ да се усхићују и да се забављају без опасности по свој углед“; [Песник је] „под заштитном маском и под етикетом ‘дечје поезије’ протурио заправо један део своје сопствене ‘осетљивости’. И то онај део који се

---

<sup>138</sup> Насупрот томе, у интервјуу „Иронијом против ужаса егзистенције“, датом крајем живота а објављеном постхумно, Киш не само да га неће убројити у своје књижевне сабеседнике него ће истаћи да више не може да прочита „ниједан његов редак“ (*GTI*: 338).

није могао – због некакве поетске конвенције – ‘прокријумчарити’ у свет, део оног света који није могао Данојлић као ‘недечји’ песник да истисне из себе. [...] Тако се ствара онај суфицит поетичности, суфицит ‘осетљивости’ који приморава песника да се послужи мистеријом ‘дечје песме’ и да прокријумчари, без резерве и без страха од конвенционалности, онај обичном песмом неухватљиви део света који му се стално намеће. [...] Макс Жакоб је то лепо крстио [такву „наивну песму“ која стоји на граници између ‘дечје’ и ‘недечје’ песме], изразом за који ја не могу да нађем адекватну реч: Pour les enfants et les raffinés. Тако је он заправо издао професионалну тајну, признао да није могућно написати ‘дечју песму’ *par excellence* и да се иза ње крије увек нешто друго. Јер песник верује у шилеровску дефиницију уметности као игре, а та се игра најслободније износи у ‘дечјој песми’, где све наивности, чак и све слабости поезије задобијају – под новим осветљењем – призиву лупкости, чаробне лепоте“ (Va: 402–405).

Овим је Киш имплицитно (и *a priori*) одредио *Ране јаде* као „роман-песму“, јер, како је истакао у закључку, „поезија – и не само поезија – тражи свој богомдани део, своју првобитну, наивну суштину“ (Va: 406). Касније ће у интервјуу „Све мање, све ређе, све опрезније“ он негирати мишљење да се у сваком свом делу враћа свету детињства. То важи само за *Ране јаде*, али је критици лакше да потегне „свет детињства“ него да објашњава један наративни поступак који се иза тог света крије: везивање „лирских тема“ за реалност помоћу света детињства: „Детињство је ту она лирска и, условно речено, метафизичка језгра око које се, иронијом и хумором, у оквиру одређеног прозног поступка, гради један митски свет, сувише опор да би могао остати без те лирске језгре“. Изостанак „лирске језгре“ из *Пешчаника* учинило је да хумор у њему потамни, истиче писац позивајући се на Х. Хесеа да хумор надраста чак и смрт – што је „и једини могући однос према животу“ (HP: 229).

Предмет нашег интересовања су и есејистички сегменти аналитичког приказа збирке песама *Сунце једне сезоне* Александра Ристовића (Нолит, 1959) (1960), где Киш покушава да исправи неправду коју су антологичари савремене српске поезије нанели овом нашем „највећем песнику тишине“ уз С. Раичковића, за чију елегичност он паралелу налази код Рилкеа и других песника европске традиције (Va: 407–408). Осетљив на сусрет трију уметности, Киш повлачи паралелу између поезије, музике и сликарства, што је један

од атрибута који су обележили његову рану есејистику.<sup>139</sup> У зрелој фази та ће компонента, заједно с извесним лиризмом, све више уступати пред иронијом, полемичношћу и научном аргументацијом.

Неколико текстова из овог одељка заслужује већу пажњу. „Парадокси Ivana Fochta“ (Маргиналије уз књигу *Истина и биће уметности*)“ (1959) је дужи, полемички текст. Киш сматра да је главни парадокс ове књиге то што Фохт гради своје естетичке погледе негирајући Хегелове тезе о одумирању уметности, а на крају и сâм изражава исто уверење. Он критикује Фохтов став да од свих уметности само књижевност може да задовољи потребе савременог човека, и то не сва књижевност већ само проза, и то кратка проза, над којом једино ‘бдије дух епохе’. То прећутно одобрава тезу о одумирању уметности, негодује Киш, премда ће се као писац и сâм развијати од романа ка краткој прози.

Другу критику Киш упућује Фохту зато што банализује смисао уметничке истине када истиче да писац треба да се изражава „онако како осјећа“ и супротставља му поменути став Т. Мана (проблематизован у новели „Тони Кригер“): ‘Није никакав мајстор онај који мисли да стваралац сме осећати’ (Va: 366).

Киш се нарочито противи Фохтовом социолошком тумачењу уметности, посебно модерне књижевности и естетичару замера на недовољној информисаности. Због тога су или изостале паралеле међу уметностима (нужне за једну естетику), или, када их има (између музике и књижевности), примери су сасвим промашени. Фохту је тако измакла чињеница да атонална музика има свој литерарни пандан не у романима Пруста и Џојса него у француском „новом роману“ (М. Битоара и А. Роб-Гријеа), који се супротставља роману тока свести и онтолошке реалности, примећује Киш.

---

<sup>139</sup> „Модерна поезија која је после Верлена и симболиста склопила савез пре са сликарством него са музиком, налазећи у боји и светлости оне елементе које од музике ипак није могла преузети јер се била зауставила пред муцањем и пред тишином, та поезија импресионизма, тај напор за сунцем и за светлошћу, то чини модерност ове лирике. Проседе пленериста, реноаровска лакоћа и ваздушаста преливи, монеовско треперење светлости и варирање истог мотива у увек различитој светлости сунца (шума, поље, река, пас, љубавници) сједињују се са русоовским осећањем природе, а ланкреовским пејзажима и чипкама које трепере једнако код старих мајстора фламанских и Вермера као и на сликама осамнаестог века, века рафиноване сензибилности. Модерна фактура стиха (одсуство рима) сједињена са визуелно архаичним кадренима и смелим метафорама које каткада блесну у тим чудесним пејзажима („ружичасти коњ упрегнут у зрелу ливаду“) као Шагалове животиње које дугују своје боје пре уметнику него Богу, или као плави коњ немачког експресионизма – тако се и у Ристовићевој поезији сједињују два света: свет неке анахроничне сензибилности са модерним умором и чежњом за природом“ (Va: 411).

И:

„У Ристовићевим се песмама [...] може стога с лакоћом распознати љубичасти потпис и печат, као што се може распознати Ван Гогова палета по оном нервозном потезу кичице, по блеску, по жути иницијалима сунчаница“ (Va: 414).

Премда је критика поменутих ставова углавном била оправдана, Киш је на основу слабијих места и неколико промашених примера представио једног од највећих естетичара са јужнословенских простора као недоследног у ставовима, несигурног у мерилима (осим кад их преузима од других), филозофа који погрешно поставља проблеме и неретко их банализује (за шта наводи пример Фохтовог објашњења онтолошког порекла егзистенцијализма).

„Мир у вредностима“ (1959) и „У потрази за фантомом“ су два значајнија текста, која стоје на граници између есеја и приказа/ рецензија. Осим по намени, они у поређењу с неким текстовима који су сврстани у есеје још и више заслужују ту жанровску ознаку. Тумачићемо их на овом месту, јер они одлично илуструју процес есејизације дискурзивних текстова који припадају жанровима приказа, рецензија и чланака. М. Миочиновић их је сврстала у приказе и рецензије узимајући као критеријум повод – усмереност на конкретна дела, премда су у овим случајевима конкретна дела послужила аутору као повод да проговори и о неким општијим књижевним темама.

„Мир у вредностима“, развијени „приказ“ књиге М. Павловића *Рокови поезије* (1958) завређује нашу пажњу, јер се у њему Киш бави значајним питањима дистинкције поезије с једне, критике и есејистике с друге стране, а потом критике и есејистике (премда се о другом односу не изјашњава експлицитно). Он полази од познате Бодлерове изјаве коју наводи Павловић – да би било „чудесно када би један критичар постао песник, а било би немогућно да песник не садржи у себи критичара“ (Va: 369). Киш је сагласан с Павловићем да је критика креативна активност, али различита у односу на поезију: у њеној је природи „извесно обележје тренутка. Критичар има углавном само независну улогу посредника, Трећег човека и медијума између ствараоца–демијурга и читаоца“.

За разлику од И. Секулић, М. Павловић (у есејима „Кривица поезије“ и „О критици“) „доказује, на општим примерима, да критика поезије има циљ ван себе и да надмашује саму себе ‘кад се невидљиво изједначи са песничким стварањем’. Значи, критика поезије је један жанр *suī generis*, који стоји у истом рангу и изједначаје се са песничким стваралаштвом“ (Va: 371). Премда Киш то експлицитно не истиче, могло би се закључити да он и критику, а поготово есејистику, коју види као критичко-поетичку форму, сматра креативним делатностима и смешта их између науке и уметности, јер оперишу и појмовима и сликама. Овде је критика схваћена у ширем смислу. Имајући на

уму књижевнокритички и по-етички есеј, он наглашава да есеј јесте естетички „план“, тј. врста, слажући се с Павловићем (и Валеријем) „да се поезија и поетика (дакле и естетика) узајамно не исцрпљују. [...] час је поезија детерминанта естетике, час естетика детерминанта поезије“ (Va: 371).

У уводној целини рада већ смо указали на два опречна става која Киш износи у овом есеју – најпре замера аутору што у неким текстовима остаје на нивоу интерпретације, односно есеја, избегавајући вредносни суд, а онда га критикује када у другим текстовима настоји да постигне научну објективност у тумачењу поезије, када „нема оне *топлине мисли* којом нас узбуђује Исидора Секулић, која је такође енглески ђак“. Будући да суд припада критици, интерпретација која не инсистира на суду и објективности науке припада есејистици (Va: 370–371).

Премда је високо вредновао Павловића и као песника и као критичара, Киш у Павловићевој књизи сматра најбољим оне тренутке „када оставља лансету хируршке, аналитичке објективности и даје свом есеју трансфузију животодавне крви од које могу и мисао и срце да затрепере“, <sup>140</sup> а критикује такву врсту *мира у вредностима* какву промовише Павловић, ако њена друга страна није уметнички *немир*:

„Јасно је, дакле, да се Миодраг Павловић морао сусрести после оваквог фундарања терена на онтолошком и психолошком плану и са формалним проблемима везаним за есеј као еманацију стваралачког импулса. И ма колико да су поразни на махове његови аргументи о неизбежности еклектицизма и о незанимљивости данашњег есеја (*Муке с једним обликом*), ипак се опредељује својевољно за тај облик, прихватајући све замке и сав ризик који есеј захтева. Јер јасно је да данашњи писац есеја мора носталгично и с чуђењем да констатује своју немоћ над старима (Бекон, Монтењ) који су писали есеје од једне „шлајфне“ на теме као што су смрт или љубав, јер ‘вештина мишљења била је некад једноставнија’. Но ако због тога што се данас не може избећи извесна еклектичност, не смемо кривити писца *Рокова поезије*, он ипак мора бити одговоран за једну претерану (рекли бисмо: енглеску) логичност и рационалност,

---

<sup>140</sup> Киш запажа да Павловић не наводи прецизно изворе како би избегао научну сувопарност (и сâм ће то често примењивати) и налази да је директни ослонац многих његових ставова Т. С. Елиот (Va: 373).

која на махове спушта температуру сеја до тачке мржњења, где се уметнички доживљај претвара у леденообјективна факта науке“ (Va: 373).

Дакле, Киш сада разликује критику у ужем смислу (академску, научно засновану) и есејистику и (позивајући се на ставове М. Бланшоа), наглашава да уколико есеј изгуби *лични тон*, тј. непосредност ауторовог доживљаја предмета о коме пише, постаје и сâм „документ једне логичке анализе“ – постаје хладна/*мртва* критика. Аутор ће и касније, у зависности од контекста, час истицати креативност књижевне критике узимајући је у ширем смислу, час њену научност, разликујући критику и есејистику.

Међу дискурзивним текстовима поменутих у овом одељку најближи есеју је текст „У потрази за фантомом (поводом *Содоме и Гоморе*)“ (1959), у коме се осећа страст, афинитет према теми, одлична информисаност и поетичка сродност с писцем. Такав „избор по сродству“ када је у питању Пруст запазили смо и код наших есејиста М. Павловића и С. Марића. Присутна је наротивизација и поступци блиски Кишовој белетристичкој прози (набрајање, на пример), због чега ће га критика касније упоређивати с великим француским писцем. Ту налазимо заматак поетске идеје и форме чије ћемо генерирање моћи да пратимо све до *Пешчаника*, као и Кишово размишљање о неким моментима рецепције:

„Упознати Пруста прво у једној фрагментарној антологији, то значи изгубити из вида да се такве посласице као што су они дудасти колачи звани мале мадрене, такве звучне партитуре као што је мала фраза Вентејеве сонате, такве љубавне згоде као што је она са претераном љубомором господина Свана, такав спектар љубави и цвећа какав дају оне мирисне љупке катлеје на грудима Одете, такве девојке у цвату каква је Албертина док спава или *такве апотеозе Делу које, ипак, побеђује ништавило*, као што је то писано у Берготовој смрти – да се до свега тога у Прустовим романима *долази мучно и лагано, кроз лавиринте сензација које су понекад толико танкоћутне да ни највибрантнији читалац не може све да осети*, већ често прелази преко њих без одјека, јер се рецептивне способности човекове брзо замарају. [...], јер у целој тој катедрали и нема ‘детаља’, све је целовито, уобличено и коначно, тако да нема ни валоризације, јер све је ‘подједнако лепо’, па према томе не може се ништа поредити ни са чиме.“ (Va: 375; Курзив М. Б.)

Зар није ово и прапоетика *Пешичаника*? Као што је Пруст своју *катедралу* (што је Балзаков појам) „изградио заправо од магле и настанио је утварама“, Киш ће своју изградити од песка. Следи сажета, језгровита анализа Прустовог схватања времена као паралелног креирања (а не рекреирања) ванвременске прошлости, која тек у тренутку „поновног доживљавања“ постаје реалност:

„Прустов допринос, прустов геније је у томе што се он није помирио с том чињеницом [да је *живот сан*], већ се по цену живота ухватио у коштац са нестварним феноменом живота-сна и решио да оствари један нов живот чији ће демијург бити он, да оживи један свет утвара за једини живот у коме оне неће бити утваре, јер ће тек у том свету почети да живе збиљски. А и чињеница што је он сам, утвара над утварама, у центру свих збивања није последица мемоарског саопштавања, већ то потиче из потребе да и он, Пруст Утварни, Марсел le Fantôme, почне једном да живи пуним интензитетом своје сложене сензибилности и интелигенције, да се једном заувек отме ништавилу сна-живота и сна-смрти“ (*Va: 377*).

У *Породичном циркусу* Киш такође трага за утварама када покушава да на сличан начин оживи дух ишчезлог доба како би се у њему срео с „бесмртним делом бића“ свога Оца или Мајке. Кишов јунак Е. С. такође не признаје емпиријску реалност. У једном од раних интервјуа и сâм писац говори о том односу стварног/доживљеног и могућег/уметничког.<sup>141</sup>

Правећи фину паралелу проблема љубави код Пруста и Сервантеса (Дон Кихота), Киш запажа да је и она последица платоновског идеализма у чијој је основи ирационална борба „између Духа и Времена, између објективног света и Ја“, које признаје једино онтолошку реалност: „Но тај став добија своје оправдање и свој виши смисао у оном тренутку када се у *празнину која лежи између духа и онтолошке реалности* (дакле оно место где зјапи празнина света лишеног реалности материје) *постави Дело које ће*

---

<sup>141</sup> „Модерни роман, нажалост, није у могућности да говори о свету, о другима. Нико више у то не верује. Ако као писац можеш неког да превариш, то можеш само ако говориш о себи, ако лажеш о себи. У *Баити, пепелу* су моје улепшане успомене, мој улепшан отац, чувени Едуард Сам, моја улепшана мајка, моја улепшана сестра, моје улепшано ја. Да није тог улепшавања, не би ми ништа остало од живота. Хтео сам да покажем како се човек спасава од ништавила: лажју. Иначе, дукоко 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, илити живот, илити људи, илити фашисти.“ (*Va: 486–487*)



*послужити као мост између духа и вечности*“ (Va: 380. Курзив М. Б.). Премда је писац негодовао када би критика више инсистирала на паралели с Прустом, истичући да су техничке могућности „опште добро“ писаца, чини се да је ова прустовска тежња одличан кључ за (цитирано) 66. поглавље *Пешчаника*.

\*\*\*

Током 1960. год. Киш је објавио осам текстова у *Политици*, један у *Студенту* и 1961. један у *Видицима*. Већина их посвећена је проблемима дана и значајнија је за реконструкцију културне климе тога доба него по својој есејистичкој вредности. М. Миочиновић је, међутим, у праву кад истиче да „танана линија што раздваја ове две врсте не почива толико на предмету колико на врсти примаоца коме се прилагођава реторика исказа“ (Миоџиновић 2007а: 561). Нас занимају они сегменти у којима аутор надраста публицистичку форму и конкретне поводе и упушта се у тумачења, анализе, паралеле, износећи ставове о појединим социјалним, естетским или конкретним уметничким проблемима. Неке од њих ће трајно усвојити, неке модификовати, превазићи или радикално променити, а неке ће даље стављати на по-етичку пробу. Обратићемо пажњу на оне најзначајније.

Чланци у правом смислу речи, који не превазилазе актуелни тренутак су: „Ново о Јесењину“, о објављивању Јесењиновог архива 1958. године;<sup>142</sup> „Наге и одевене Венере“, посвећен филмовима који посматрани заједно творе интересантан контекст; „Судбина књиге“, који кроз „проблеме дана“ износи и бунт против оних који аутору одузимају право да равноправно с критиком тумачи своје дело; „Шекспир и кобасице“, где се аутор противи „логици корисности“ којом се вреднује уметност и где отвара важно питање вредности и моћи литературе у односу на стварни живот; „*Ноћ и магла* и *Хирошимо, љубави моја*“, посвећен филмовима Алена Ренеа (француског „новог таласа“) о нацистичким логорима, с циљем да осуде злочин заборављања.<sup>143</sup> „Та грешна, поводљива

---

<sup>142</sup> Издвајамо два става која су му остала (поетички) блиска. Први је из Јесењиновог писма Максиму Горком: „Писма нису уметност и нису стваралаштво“; Кишова приватна преписка углавном је информативног карактера и ни по чему не одаје великог писца. Други став је из Јесењиновог писма песнику-почетнику да „не пропушта осећања“ и да не користи „изанђале изразе“, јер они тек у рукама мајстора добијају нов изглед (Va: 56–57).

<sup>143</sup> Киш повлачи паралелу „те виртуозне монтаже колор филма, црно-белог документарца и фотографије“ и француског „новог романа“, налазећи низ заједничких црта, првенствено у техничким

публика“ је чланак поводом приказивања филма *Човекова судбина* редитеља Бондарчука, снимљеног по истоименој Шолоховљевој приповеци. Нама је занимљив сегмент где Киш, додајући и паралелу с Малроовим романом *Људска судбина*, отвара стари естетички проблем (не)постојања објективних естетичких мерила, а тиме и научне заснованости естетике и критике. У духу Канта, он најобјективнијим естетичким мерилом сматра *суд времена*, одмах додајући и питање које уноси сумњу у тај став: уметници пружају отпор „суду публике“, али није ли њена „објективност“ исто што и суд времена? У овом тексту Киш брани публику од издвојеног мишљења свога „пријатеља сликара“ да је публика „‘Гајгеров бројач’ просечности и кича“, јер се поводи за фабулом и једначи *истинито* и *лепо*. Касније ће и сâм, вођен сумњом, огорчено негирати суд и укус „шире читалачке публике“, па и тај појам, полажући наду у будућег образованог читаоца/примаоца као валоризатора вредности. Киш верује да о укусима *вреди* расправљати и да је могуће успоставити неке критеријуме уметничког вредновања. Најзначајнији је, ипак, суд историје књижевности, односно суд времена.<sup>144</sup>

У поменутој серији текстова значајнији су: „Посмртно слово боемији“, „Стваралачка пустоловина“, „Генерали и песници“ и „У почетку беше ћутање“. „Посмртно слово боемији“ прераста у кратак есеј, у коме Киш прави интересантан психолошко-социолошки портрет песника-боема и боемије као културног феномена, његове прошлости, варијаната и исходишта. Песника-боема он сматра апостолом и мучеником „једне поетске религије на умору“, коју смењују песници-интелектуалци. Он је „песник који живи своју поезију“, незадовољник који „крст боемије прихвата по једном вишем поетском закону“ и воли живот премда је „рођак смрти“. Наука да „кавански сто не може више да замени кабинет и библиотеку“ (Va: 78) држао се и сâм: чак и када је, како истиче у интервјуима 1965, ноћу боемичио, дању је радио (Va: 490, 492).

„Стваралачка пустоловина“ је текст који продубљује питање да ли стваралац може да стварну животну пустоловину замени интелектуалном авантуром. У питању је тема

---

новинама које обе школе примењују – не да би утицале на наша естетска осећања, већ да би шокирале нашу свест (Va: 91).

<sup>144</sup> Тај суд С. Петровић доводи у питање расправљајући о природи критике (Petrović 2003: 118–189). Он сматра да је, осим текста, књижевна традиција најсигурније упориште у ограничавању субјективног суда, али да је и она индивидуално схваћена и појединачно освајана (Petrović 2003: 54–55). Киш ће ово усвојити и афирмисати неколико година касније, истичући, као и Петровић, да се треба заложити за оно што зовемо „добрим укусом“ и тако се супротставити укусу „широке читалачке публике“, тј. тривијалној литератури. Јер критички суд није исто што и самовољни суд (Petrović 2003: 322).

која се пред Кишом просто отварала, и то у више махова, и која има и аутопоетичке одговоре. Он наводи примере великих писаца–авантуриста који су трагали за изворним доживљајем (Хемингвеј, Горки, Егзипери, Малро), као и оне који су просторну авантуру замењивали временском, тј. духовном и интелектуалном, пишући о својој свести и подсвести, о чежњи за спонтаним доживљајем света (Жид, Пруст, Хаксли). Стваралачка трагедија је што су незадовољни и једни и други, сматра Киш.

Питање о „искрености“ и „неискрености“, често (зло)употребљаване речи критичког речника, везане су за димензију у којој писац постоји за читаоца у делу (која је увек и историјска). Ако није најзамршенија (Petrović 2003: 84), оно је сигурно веома сложена.<sup>145</sup> Зашто би искреност морала бити квалитет једног дела и по чему о њој можемо судити, чине се сасвим оправданим питањима за дискусију. Међутим, у критичарској пракси итекако је присутно питање о искрености приликом формирању суда о делу. То је Киш схватио још на почетку своје каријере, а у *Часу анатомије* је на томе инсистирао.

Песник/писац жртвује свом делу способност непосредног доживљавања (за њега је све *већ* успомена), „песник ставља песму изнад авантуре живота и смрти“ и „постаје жртва поезије, глумац и режисер у исто време“, истиче Киш позивајући се на Манове речи да је песник ‘чудовиште безосећајности’ и на малармеанску „формулу“ да ‘Све на свету постоји да се напише једна књига’. Не мирећи се с тим да постане „функција песме“, песник тражи увек нову пустоловину, „пустоловину која ће моћи да победи у њему песника“ (Va: 82–83). Из ове горке поуке израста аутопоетички завршни пасус, рана варијанта текста који ће генерирати све до сцена *Баите*, *пепела* и *Пешчаника*, у којима њихови јунаци Ади и Е. С. у мислима режирају и покушавају да доживе сопствену смрт како би је у далекој перспективи победили:

„Постоји ли иједна авантура која својим интензитетом може да победи песника у песнику, романсијера у романсијеру? То питање интимно заокупља сваког писца. И како би изгледао опис пустоловине сопствене смрти у делу

---

<sup>145</sup> Да ли дело може бити вредније ако је у њему присутно изворно искуство, односно доживљај? Петровић сматра да се на ово питање не сме априори негативно одговорити, јер иако познавање биографије писца не би смело да утиче на вредновање дела, оно у критичарској пракси ипак утиче. Друго питање је: да ли се такав суд сме увек сматрати лаичким и погрешним односом према књижевности? Танка је граница на којој су овакви судови прихватљиви, али када бисмо успели да се потпуно ослободимо судова о делима на које је утицало и познавање биографије аутора, историја књижевности би изгледала сасвим другачије (Petrović 2003: 158–159).

песника? Да ли би писац био задовољан интензитетом доживљаја, да ли би песник био задовољан? И да ли би могао да присуствује својој смрти као хладни сведок и посматрач, да ли би могао да слије сопствену смрт у сонет, у отмену фразу, он који је био сведок толиких умирања?“ (Va: 84).

У тексту „Генерали и песници“ Киш расправља о укусима публике и отвара тему која ће убрзо обележити и његово стваралаштво – о уверљивости мемоара, „литератури чињеница“ којима савремени читалац једино верује, о стваралачком уделу у мемоарима и о њиховом трајању у односу на песништво. Док модерна литература опева осећање мучнине и апсурда, ратни мемоари војсковођа и генерала „једним мојсијевским гестом враћају личности онај ореол који јој је литература отргла“, нудећи наду, херојство, тријумф човечности. „Они су знали да победе смрт но не знају што би са животом. Мемоари се пак мудро чувају те опасне зоне где престаје херојство“, истиче Киш (Va: 84, 88). Док савремени романиста мора да прибегне различитим „лукавствима“ како би задобио читаочево поверење, генералима се „верује на реч“, јер „иза њих стоји ауторитет историје“, односно чињеница, истиче аутор и закључује: „Песницима ће се веровати онда када се не буду више обраћали савременицима и када процес претварања стварности у легенду и мит буде збрисао разлику између чињеница и фикције. Генерали ће неминовно изгубити ову битку с песницима чим нестане нас, савременика. Јер време и поезија су, како каже Ками, једина два појма која остају“ (Va: 88–89).<sup>146</sup> Премда овде баш и није наклоњен писцима мемоара, Киш ће касније истицати да су *мемоари одувек били најбољи део књижевности* (HP: 296–297), посебно у „новелистичкој фази“, када му је мемоарска литература служила као документарна подлога прича.

Текст „У почетку беше ћутање“ (1961) може се сматрати пролегоменом за Кишово проучавање симболизма, које је, видели смо, обележило његово интелектуално сазревање и прву есејистичку фазу. По тематској сродности, овај текст би се могао придружити серији есеја посвећеним одбрани поезије из прве књиге *По-етике*. Његова тема је комплексни проблем модерне поезије – поезије између „трубе и тишине“ и њихово смењивање кроз историју. Ослањајући се на *Структуру модерне лирике* Хуга Фридриха, аутор се задржава на тумачењу *звучне тишине* којој симболистичка поезија тежи,

---

<sup>146</sup> Ово размишљање о односу уметничке и егзистенцијалне истине, о средствима којима се писац служи како би уверио читаоца у истинитост своје приче, неко је читао у идеолошком контексту, сведочи Миоциновићева (Миоциновић 2007а: 562), те је уредништво *Политике* прекинуло сарадњу с Кишом.

насупротив Крочеовом захтеву за изразом и слогану надреалиста да ће „поезију сви писати“. Његов приступ је, ипак, оригиналан.

Правећи паралеле уметности између трубе и тишине кроз историју: музика-сликарство-поезија-пантомима/филм (што значи да је у том периоду интензивно изучавао и друге уметности) (Va: 96–97), аутор брани став да је песничка *тишина* само негатив, наличје звука и тежња за идеалном садржином, а не пуко формално истраживање и експеримент. Флоберов сан такође је био да напише књигу „ни о чему“, истиче он и налази паралелу овој *празној садржини* у Јонесковим *Столицама* (комад који је, изгледа, оставио снажан утисак на њега), у сликарству Шагала, Клеа, Дибифеа, Маљевича. Киш и овде прави „двоструки обрт“, закључујући већ маниристички да је *реч* ипак медијум белетристике и, ако и буде још покушаја да са себе стргне „маску“ речи, може јој се десити да стргне и сопствено лице (Va: 99).

## 8. ИНТЕРВЈУИ

Два Кишова интервјуа из 1965, иницирана појавом романа *Башта, пенео*, дотичу се многих значајних аутопоетичких и по-етичких тема – од књижевних почетака и удела аутобиографског у његовом делу, преко питања шта може литература (проблема ангажованости) и схватања појма „књижевна генерација“, до суда о месту наших писаца и малих књижевности у светским оквирима. О сведочанствима која засвођују његове ране есеје о поезији већ је било речи, па ћемо усмерити пажњу на оне одговоре који најављују велике недоумице и теме. У формалном погледу, ови одговори су доста сведени у односу на касније разговоре, који у Кишовом опусу прерастају у праве по-етичке есеје.

Једно од питања у интервјуу „Књижевна генерација – шта је то?“ отвара дилему о могућностима ангажовања уметника, коју ће Киш интензивно проблематизовати у својој есејистици и коментарима наредних неколико година, у периоду свога „сартровања“. Тада је била актуелна дебата „Шта може литература“, у коју се укључио и Сартр. Киш сматра да је литература немоћна у додиру са егзистенцијом и „да хтети бити ангажован литерарно – јесте смешно“, поред осталог и зато што се мало чита (Va: 487).

На питање о рецепцији југословенских писаца у Француској, Киш резигнирано изјављује да је чак и Крлежа, који се у француском речнику транскрибује као *Карлеја* и који је „већи писац и већи филозоф од Сартра“, прошао незапажено јер „француског буржуја не занимају наше уметничке вредности него туристичке атракције“ (Va: 488). Дакле, Киш отвара и другу своју велику тему – инфериорност литературе малих народа, коју ће опсесивно развијати у зрелој есејистици и разговорима.

У позадини те теме није само проблем малих језичких заједница, већ нерешив естетички проблем субјективности уметничког суда и укуса. Киш неке наше писце високо вреднује, док европска традиција уважава само Андрића.<sup>147</sup> Поред проблема другачијих критеријума и језичке баријере, савремено доба показује да је и „пласман“ на европско и светско „тржиште“, иако ванкњижевни, један од најважнијих предуслова за вредновање у наднационалним оквирима.

Као илустрацију овог проблема можемо с поменути писцима упоредити и дело самог Киша. Према је оно високо вредновано и у националној и у светској књижевности, тешко да би га познавалац српске и јужнословенских књижевности ставио изнад дела Црњанског или Андрића. У наднационалном контексту ситуација је другачија: Црњански је готово непознат изван славистичких кругова, Андрић је познат несразмерно својој величини, док је Киш слављен као велики светски писац.

Још једно важно питање покренуто у поменутом интервјуу је схватање књижевне традиције, коју Киш поима истовремено као *личну* и наднационалну категорију, у оном смислу који том појму даје Елиот у чувеном есеју „Традиција и индивидуални таленат“; њу сваки човек „стиче великим трудом“ (Eliot 1991: 470) и зато се ни на кога не може пренети. То ће продубити Борхес ставом да сваки писац ствара своје претходнике. (О томе ће детаљније бити речи приликом анализе есејистичких делова *Часа анатомije*.) Киш истиче: „Ја се не везујем интимно за југословенску традицију. Мене данас занимају они писци који ме уче *како* а не *о чему* писати. Ко ће ме научити како да напишем своју аутобиографију, лажну?“ (Va: 489). Отуда је разумљиво његово противљење појму „књижевна генерација“: „Писце којима припадам по извесним афинитетима раздваја

---

<sup>147</sup> Ослањајући се на *Критику моћи суђења*, С. Петровић истиче да светска и европска књижевност постоје само за неко специфично становиште и да су многи писци у националним књижевностима вредновани другачије него у општим оквирима. То потврђује релативност уметничког суда, тј. немогућност да се докаже чак и вредност оних судова који нам се чине несумњивим (Petrović 2003: 116).

десетак година, од Филипа Давида до Борислава Пекића. Ту су још и Мирко Ковач и Миро Главуртић. Можда је то ‘генерација’?“, иронично пита писац (*Va*: 490). Јасно је да се писац овде опире тражењу аналогича „по хоризонтали“, али кад су у питању поменути писци, нарочито Пекић и Ковач, реч је о стварним духовним и поетичким аналогичама, при којима се вертикални контекст учитава у хоризонталну раван (Пијановић 1992: 7–13).<sup>148</sup>

Из интервјуа „Рађа се нова генерација писаца“ издвајамо неколико аутопоетичких коментара: да је још у детињству читао „црне романе“, авантуристичке и криминалне, што је пресудно утицало на формирање његовог карактера, „фантазије“ (а ту је корен и „истражног поступка“, који ће Киш развити и уздићи на уметнички ниво у својој зрелој фази); да је предисторија сваког писца-почетника писање прича у трећем лицу (*Va*: 492). Ту је и сведочанство о настанку романа *Баишта, пепео* као илустрација става да писац који намерава да сопствену биографију преточи у роман мора буде изразито самокритичан и да према њој заузме ироничан однос:

„А тај посао био је утолико мучнији што нисам хтео да пишем своју биографију (кога би још то занимало!) него сам хтео да напишем роман, да оживим нека лица и неке атмосфере из свог детињства, а да при том то не буде неко натуралистичко аутобиографско дело. Ето, зато сам много бацао, много брисао... Едуард Сам и – мој отац? Па то је једно те исто лице. Само што је мој отац био много већи и много изгубљенији“ (*Va*: 493).<sup>149</sup>

---

<sup>148</sup> У поглављу „Укрштене речи упоредне поетике“ своје монографије о Кишу, Пијановић прави поетичке паралелизме сучељавањем „гласова“ Пекића, Киша и Ковача, потврђујући изразиту стваралачку индивидуалност сваког од њих (1992: 18–30).

<sup>149</sup> Занимљиво је упоредити ову Кишову изјаву с оном у разговору с Бором Кривокапићем 1982: „Наравно, рећи да је мој отац исто што и Едуард Сам је нетачно, то је једна транспозиција, као отприлике, сликарски говорећи – пошто сам ја већ у атељеу [Радомира Рељића] – кад ставите на један портрет зелену боју на лице које при комбинацијама даје некакву сенку зелене, а тамо је нема на том лицу“ (Киш 2011: 16).

### III ЗРЕЛА ЕСЕЈИСТИКА (1971–1983)

„*Опседа ме вечни проблем Форме...*“

Данило Киш

Зрелу есејистику Данила Киша чини тридесетак есеја и још толико есејистичких текстова и фрагмената различите намене, рачунајући и оне из заоставштине, а бриљантни и до крајњих граница сажети есеји налазе се и у његовим интервјуима. Они су објављени у књигама *Ното poeticus* (где је прештампана и читава књига интервјуа *По-етика, књига друга*, 1974), *Складиште*, *Живот, литература, Varia* и *Горки талог искуства*. Из књиге *Час анатомије* може се издвојити неколико значајних есеја и низ есејистичких минијатура, али она је цела један есеј, у најширем смислу те речи.

Око трећину ових текстова Киш је посветио општим питањима књижевности, која се до те мере преплићу с аутопоетичким проблемима, етичким и културолошким темама, да их је најчешће немогуће одвојити. Пишчевим језиком речено, из њих говоре *homo poeticus* и *homo politicus*. Остали есеји и есејистички фрагменти тематизују одређена дела, писце, конкретне теоријске проблеме прозе и друге уметности. Изненађује чињеница да је Киш у овом периоду само три есеја посветио поезији и један превођењу поезије, од чега су два остала незавршена.

Под заједничким насловом „Теме и варијације (Из ‘Складишта’)“, Киш је у књизи *Ното poeticus* објавио тринаест есејистичких фрагмената, настајалих у периоду 1978–1983 године. Ту има изразито полемичких текстова, писаних конкретним поводом, потом наративизованих и аутопоетичких сегмената, тек назначених тема (од којих су се неке развиле у његовој есејистици и белетристици) и варијација на општа питања књижевности и уметности. Њих повезује не толико тематска сродност колико етички став аутора, односно критика идеологије у књижевности – од француских „лево“ оријентисаних интелектуалаца до националне идеолошки обојене културе. Највећи број фрагмената истовремено је и „рефлекс“ полемике с Јеремићем, па ћемо их тумачити у целини посвећеној *Часу анатомије*. Остале текстове ћемо тематски прикључивати есејима, било онима који су настали до 1983. године, било касније.



Поред незавршених белетристичких радова и есеја, у Кишовој заоставштини се налази и тридесетак наративних, есејистичких и аутопоетичких фрагмената и забелешки, настајалих у периоду 1974–1986 и обједињених насловом „Складиште“, по коме је приређивач М. Миочиновић насловила књигу. Писац је у једној аутопоетичкој белешци и сâм приметио да је довољан доказ да се оне никада неће развити у есеје и приповетке то што их бележи, односно сажима у својој „ропотарници“ и да су „ове ‘теме за...’ управо мера тих сижеја“ (Sk: 158). Осим два текста објављена у „Темама и варијацијама“, („Станице“ и „Света Симона“), одатле ће предмет наше пажње бити неколико есејистичких фрагмената, које ћемо тумачити уз есеје којима су тематски блиски, односно из којих су одбачени.

Упркос свом невеликом обиму, Кишова зрела есејистика је носилац не само његове аутопо-етике него се у њој огледају и сустичу и најсавременији књижевнотеоријски и идејни токови тога доба. Она је у свему следила пишчеву „поетику сажимања“, тако да наизглед експлицитни ставови неретко садрже метафоре и аутаркичке симболе његове белетристике, без чијег их је познавања немогуће дешифровати. Тек у том контексту постаје јасно како је на тако малом простору Киш отворио и продубио толики број значајних тема књижевности, уметности и културе.

С обзиром на то „густо ткање“ Кишове зреле есејистике, њена даља подела намеће се као оперативна потреба. Премда она понекад нарушава континуирано праћење неколико великих есејистичких тема (уосталом, као и већина подела заснованих на хронолошким принципима), издвајање још једног есејистичког периода, који би обухватио есеје настале после издавања *Дјела* у десет томова (1983) и чија су најбоља остварења настала у годинама пишчеве болести, може се оправдати и тематским и стилским карактеристикама текстова из те последње деценије, који су били весници једне нове фазе у развоју његове есејистике.

Есеје настале у периоду 1971–1983 даље смо разврстали на неколико тематских група: есеје посвећене (ауто)по-етици, културолошке есеје, есеје посвећене теорији прозе, есеје посвећене поезији и превођењу поезије и есеје посвећене другим уметностима. На есејизоване интервјуе, односно на процес њихове есејизације направићемо само кратак осврт, јер ћемо многе по-етичке ставове које је у њима износио, као и неке значајне есејистичке формулације, разматрати тематски уз поједине есеје.

## 1. ЕСЕЈИ ПОСВЕЋЕНИ (АУТО)ПО-ЕТИЦИ

Језгро Кишовог есејистичког опуса представљају есеји које је посветио општим проблемима књижевности: њеном смислу, могућностима ангажовања писца, односу поетике и етике, поетике и политике, писца и друштва, књижевности и историје и другим сродним темама. Сви су они наглашено аутопоетички, у већини се запажа полемички тон, духовитост и иронија, стилско мајсторство које подсећа на његову прозу, каткад и формалне варијације појединих белетристичких пасуса. У оквиру ове целине тумачићемо највећи број есеја: „Отпори и догма“ (1971), „Ми певамо у пустињи“ (1971), „За плурализам“ (1972), „За полифонију наших гласова (1973)“, „Између наде и безнађа“ (1980), „Сведок оптужбе Карло Штајнер“ (1981), који стоји на самој граници есејистичке и белетристичке прозе. Тим текстовима придружићемо три отворена писма и неколико фрагмената из „Тема и варијација“ (1978–1983) и „Складишта“ (1974–1986).

Овој целини хронолошки припада и текст „Једна пародија француске књижевности“ (1977), у ствари поговор *Стилским вежбама* Рејмона Кеноа, које је Киш и превео. Ако изузмемо самотумачења, то је једини његов есеј из овог периода усмерен на конкретно прозно дело. Да бисмо употпунили слику о Кишовом „дијалогу“ с овим писцем, текст ћемо тумачити уз есејистичке фрагменте о *Стилским вежбама*, писане знатно касније за скуп „Кено и његови преводиоци“.

Есеји настали у првој половини осме деценије откривају снажан утицај Сартра и Крлеже (полемичност, погледи на смисао и моћ литературе, на могућности естетичког и етичког ангажовања писца), а у формалном и поетичком погледу идеје руских формалиста, који ће међу свим каснијим оријентацијама у проучавању књижевности оставити најснажнији печат на целокупно Кишово дело и мисао о књижевности,<sup>150</sup> следи утицај француских структуралиста, посебно Ролана Барта, који је један од најцитиранијих

---

<sup>150</sup> Ту ћемо се сложити с Бошковићем: „Ма колико се његово дело историјски збивало у оном моменту у којем се рађа постмодернистички дискурс и у којем касноструктуралистичка мисао улази у своју деконструкционистичку орбиту, са којима је његово дело иманентно сагласно, Данило Киш је и поред Барта, Фукоа или Сартра, најтемељније разумевање књижевности видео у формалистичкој херменеутици. И више него очигледно, и више него транспарентно, формализам постаје угаони камен Кишовог мишљења о сопственој поетици, па тако и о теорији литературе и литератури уопште“ (Bošković 2015: 77).

теоретичара у његовој есејистици.<sup>151</sup> Стога ћемо у оквиру ове тематске целине већу пажњу посветити Кишовом „сартровању“, тј. схватању појма књижевног ангажовања и односу поетике и етике (*homo poeticusa* и *homo politicusa*) и ослањању на поменуте теоријске концепције.

Есеј „Отпори и догма“ је настао од писане верзије разговора поводом књиге *Сукоби на књижевној левници 1928–1952* Станка Ласића, којом Киш започиње своју „одбрану“ прозе и књижевнонаучне мисли. Конкретна књига нас овде много мање занима него етички и поетички, односно полемички повод, који је писца и касније покретао.

Киш сведочи да полемички тон текста (већ одавно анахрон) потиче из потребе да стане у одбрану аутора који је разобличио догму. Премда је очекивана негативна критика том приликом изостала,<sup>152</sup> он узима реч у жељи „да растера фантоме који му се привиђају“ и да говори о проблемима које је књига отворила. Већина људи која је о њој имала негативно мишљење – књигу уопште није читала, али је свој априорни суд формирала на основу инсинуација „с врха“ да је она „опасна“. Сама појава те књиге детектовала је догму путем једног заразног феномена, симптоматичног (и данас) за нашу средину. Догматска свест је у њој „увек жива и делатна, увек спремна да суди и осуђује априорно и игнорантски, осино и претећи“; она је „у стању да живи континуирано и без промене, са ужасавајућом доследношћу, са тврдоглавом упорношћу“, тврди Киш (*HP*: 64, 66). Стога његово етичко ангажовање добија општи и далекосежни смисао, што је још очигледније када есеј читамо паралелно с интервјуом „Моћ и немоћ ангажованости“ (првобитно „Друштво спрам писца: узајамна игноранција“), који је дао исте године. Ту он додаје да је Ласићева књига „дијагностицирала у нама самима наслаге *телеолошког наслеђа и мишљења*“ и закључује: „Догматска свест и догматски концепт увек су једино исправни, управо због тог пиштоља, ма где се он налазио, на пулту или испод пулта“ (*HP*: 178).

Други део есеја је примењена критика. Као пример догме, Киш из Ласићеве књиге цитира Зоговићеву критику формализма и декаденције, тј. свега вредног у свим врстама уметничког моделовања света, чему је супротставио „совјетску уметност“ као априори вредност. Аутор затим и сâм цитира песму о револуцији од истог аутора и повлачи паралелу са одговарајућим местом из *Авантура Гордона Пима* Е. А. Поа. Са тачке

---

<sup>151</sup> Опусе В. Шкловског и Р. Барта Киш је до краја задржао у својој библиотеци.

<sup>152</sup> „И ја се питам не делујемо ли сви ми, писци и интелектуалци који смо се овде за говорницом нашли, по неком прећутном говору, као нека организована клика, а да је против нас цео свет“ (*HP*: 58).

гlediшта данашњег читаоца, посебно оног који није био сведок такве политичке идеологије, Зоговићева песма личи на пародију. Неверицу изазива управо то што она *није* пародија. Духовита Кишова интерпретација надраста конкретни повод и појединости једног (књижевно)историјског тренутка – чињенице да то више нису ни отпори, ни догма, ни актуелна проблематика – и расправу преноси на општи ниво. Тога је и сâм аутор био свестан када је овај есеј уврстио у свој последњи есејистички избор.

Ласићеву књигу Киш одређује и као „малу антологију догматизма“, јер она доноси и низ тада тешко доступних текстова, „који кратко и јасно илуструју ону догматску свест која се априорно опире сваком ‘јеретичком’ сазнању, сваком другом приступу предмету осим оног и онаквог каквим га она види кроз догму и у име догме, склона дакле [...] да свако тражење, сваку сумњу, сваки стваралачки експеримент одбаци и жигосе“ (HP: 64).

Несумњиво је да се поменута књига супротстављала догматском мишљењу, али се чини претераном Кишова изјава да је њена појава „догађај од прворазредног значаја“, посебно ако се имају у виду строга мерила и примедбе које је упућивао домаћој критици. Радикализација ставова, карактеристична како за полемичке текстове уопште тако и за Кишов темперамент, сведочи о убеђености и страсти с којом је аутор те ставове бранио, понекад и на рачун критичке дистанце. То је било плодно тло и за изношење аутопоетике. Тако он истиче да Ласићеву књигу сматра „једном од оних књига које су ме обележиле, јер су ме бацале од сумње до сазнања, и од сазнања до сумње, и јер су ми својим истинама заустављале дах и својим интелектуалним концептом уливале храброст и наду у људску памет“. Наводећи још неке књиге које су оставиле сличан утисак (Орвелову 1984 и Лондоново *Признање*), Киш и сâм примећује да није у питању белетристика: „Белетра је изгледа мање ефикасна, мање директна. Потреси које она задаје неприметни су и лагани као рад воде, ветра и времена“ (HP: 65). Ово је значајно аутопоетичко становиште, јер објашњава све чешће пишчево дискурзивно ангажовање за по-етичке ставове које је заступао у белетристици. Утицај Сартра је очигледан (у отвореном Ласићевом делу он види „сартровски, егзистенцијалистички страх“), поготову када је у питању по-етички проблем о могућем ангажовању у уметности и кроз уметност, који га је у том периоду нарочито опседао.

Када истиче да му је Ласићева књига указала на сопствене младалачке заблуде, Киш у духу свог претходника Монтења, као и у духу Сартра (који је истицао да му је

најбоља књига она коју *сада* пише), афирмише став да сваки човек има право на промену става уколико је то последица појаве нових чињеница и/ли интелектуалног сазревања, а не спољне присиле. Његове симпатије је освојило то што Ласићева књига позива на читалачко трагање за истином, на откривање сопствених заблуда, на полемичке разговоре као „врсту интелектуалне игре“. Она не нуди проста и коначна решења, не даје оцене олако и не нуди оптимистичке перспективе – „кључеве рајске, који ће нас ослободити свих сумњи“, већ побуђује управо радозналост и сумњу, „‘страст тражења’ и вечите ‘упитаности’“, чиме су и ставаралачки и сазнајни чинови продужени у процесу рецепције. Киш је тако издвојио основне показатеље слободе мишљења и догматске свести – сумњу и одсуство сумње.

Различите врсте догми (од политичких, преко верских и етичких све до књижевних) и видови отпора постају или доминантна или позадинска тема у свим формама у којима је Киш писао. Та опсесија ће изнедрити неколико антологијских текстова и прича, по којима ће његов ауторски глас постати препознатљив у свету. Она је идејни етимон есеја о национализму и „Цензура – аутоцензура“, а вероватно и цртице „Писци-цинкароши“. Поменути текстови представљају неку врсту дијагнозе и дубинске анализе патолошких друштвених појава, уз истовремену полемику са стварним или замишљеним опонентима. Тамо где говори о темама које су га најинтимније дотакле, Киш исписује најлепше странице своје есејистичке прозе.

Један од најзначајнијих аутопоетичких текстова Данила Киша, како по изреченим ставовима, тако и по форми у којој су ти ставови дати, несумњиво је „Ми певамо у пустињи“ (1971). Иако објављен као последњи есеј у књизи *По-етика* (1972), он припада Кишовој зрелој есејистици. Реч је о одговору на анкету *Савременика* „Опредељења: облици и могућности прозног израза“, по чему генолошки једнако припада и аутопоетичким коментарима, односно разговорима. Поступни развој мисли указује на то да је текст настао одређеним поводом, што је и Киш увидео када је уклонио анкетна питања, а оставио бројеве испред одговора.

Есеј отвара неколико великих књижевних тема, које припадају различитим подручјима и које ће надаље бити у средишту Кишовог интересовања: национална стваралачка пракса и критика у односу на светску књижевност, однос књижевности малих језичких заједница према великим као културолошки проблем, проблем Форме (поетика

прозе и аутопоетика), сартровска дилема о могућности ангажовања кроз белетристику. Од овог текста може се пратити и пишчево све интензивније интересовање за Борхеса.

Киш у тамном светлу представља послератну југословенску књижевност: у прози доминирају два-три проседеа уз „случајан и спорадичан блесак неког талента“, као „скривен или несвестан напор појединаца да се одвоје од теорије натурализма, реализма и соцреализма“, док у теорији и критици влада позитивизам и провинцијски дух „сопствене традиције“. Са ове временске дистанце јасно је да је аутор препознао многе актуелне проблеме тадашње књижевности, али је очигледно и то да је његова слика била превише песимистичка и када је у питању књижевна продукција и када је у питању мисао о њој. То је и он сâм увидео када је две године касније у интервјуу „Доба сумње“, после оштрих речи упућених нашој књижевној критици, у завршном одговору ипак кориговао своје мишљење о теорији и критици, док је послератну српску поезију високо вредновао (*HP*: 260–261). Српска проза друге половине 20. века тих година је давала своја најбоља остварења, а критика осамдесетих је следила, у појединим моментима и хватала корак с водећим европским литературама.

Својој генерацији интелектуалаца аутор с правом замера што, упркос богатству наше прошлости и културе, нису надрасли сопствени национализам и провинцијализам, и нашли начин да ту културу, која јесте део европске традиције, представе свету и Европи захватајући све европске теме – онако како је Борхес презентовао аргентинску књижевну традицију. Истовремено, Кишу је изузетно стало да се као писац дистанцира од духа колективизма и провинцијализма, од свих школа и покрета, те да своје дело представи као *појединачни глас* самосвојног ствараоца, који ће „Историја књижевности“ разликовати од других гласова:

„Своје властито дело, свој властити пораз, видим у истим оним оквирима (дакле провинцијским), где је оно расло и где му је судбина доделила да расте, као један мали, сепаратни пораз у низу наших пораза, као сталан и доследан покушај да се из те духовне провинције изиђе, митосом, темом и поступком. Своје властито дело (написано и још ненаписано) видим, дакле, као *усамљен* пораз, који се да̄ или који ће се дати идентификовати као такав, индивидуални стваралачки пораз, а не као пораз једног мита, једне школе, једне естетике или једног погледа на свет“ (*HP*: 72).

Иза експлицитног става аутора да и сопствено дело, које не може посматрати ван националне културе, сматра *поразом*, крије се још низ дубљих значења, од којих је примарно оно сасвим супротно, несумњиво намењено будућем читаоцу, критичару и историчару. Реч је о цојсовском херојском поразу, те у том контексту овај пасус представља Кишову апологију сопственог дела у естетичком, теоријском и етичком смислу.

Везујући, с друге стране, своје дело за конкретни хронотоп, Киш износи и сопствене погледе на теорију књижевне историје. Он истиче да „књижевно дело живи у простору и времену, временом и простором омеђено, одређено, па се, дакле, не може говорити о књижевном делу (уметничком делу уопште) изван тог просторновременског контекста, јер колико само дело има утицаја на време и простор, толико и они делују на дело повратно, детерминирају га, дају му одређена, каткад врло различита значења“ (*НР*: 73). Ова реченица призива значења „*прошлог у прошлом*“ и „*садашњег у прошлом*“ из Елиотовог есеја „Традиција и индивидуални таленат“ (Eliot 1991: 470).<sup>153</sup> Индикативна је блискост и по форми есеја и по ставовима аутора. Киш ће и у другим текстовима наглашавати своју везаност за књижевну традицију с једне, а самосвојност свога дела у оквиру те традиције с друге стране.

Одговор на друго анкетно питање, пасус који је изазвао бројне полемичке реакције у нашој тадашњој књижевној јавности, чини суштину Кишових аутопоетичких погледа, јер истиче култ Форме, која у његовом делу представља и семантички, и онтолошки, чак и етички квалитет. Цитат који следи и формално припада најлепшим страницама његове есејистичке прозе и указује на везу с белетристичким делом, посебно с *Пешчаником* који је у том периоду завршавао:

„Закупља ме вечни проблем Форме, која би могла можда да учини нешто да се тај судбински и судбоносни пораз учини мање болним и мање бесмисленим, Форме која би могла можда да да *нов садржај* нашој таштини, Форме која би могла да учини немогуће: да изнесе Дело изван домашаја мрака и таштине, да га пребаци преко Лете. Стога бих желео у својим будућим књигама – ако и саму идеју Дела не поједе рђа сазнања таштине – да *изразим* (израз из ваше анкете ми се не свиђа)

---

<sup>153</sup> У својој *Методологији проучавања књижевности* Петар Милосављевић је детаљно тумачио први, значајнији део Елиотовог есеја, инсистирајући управо на значењу поменутих појмова (Милосављевић 2000: 72–74, 90–98).

величину људског пораза, којему писац покушава да супротстави свој сопствени мит, своју сопствену Форму, свој сопствени, индивидуални глас, усамљенички, можда без одзива и одјека, али болан и препознатљив“ (*HP*: 72–73).

Овде се као лајтмотив провлачи једна од најскептичнијих старозаветних мисли – да је све таштина, па је тако узалудан и ташт сваки људски покушај да се супротстави вечним датостима.<sup>154</sup> Не само да је ташта списатељска нада да ће досегнути ону платонистичку сферу идеалних облика, Форме, него је таштина и пркосити Делом тој таштини, супротстављати се неминовности људског пораза описујући свест о његовој величини и људској пролазности. Подсећамо на цитирано 66. поглавље *Пешчаника*, где јунак Е. С. чезне да згусне и прокријумчари у ништавило ту „чисту апстракцију“, што можемо схватити и као метафору Синовљеве чежње за формом као садржајем, за Формом која ће дело изнети „кроз пукотину мрака и ништавила“, замењујући Харонову барку корабљом спаса.

Тематизујући Форму, Киш устаје против анахроничног одвајања форма–садржина, јер форма је носилац садржине и садржина сама. То ће он подвући и у полемичком делу разговора „Доба сумње“, где се спори с Љубишом Јеремићем око цитираног пасуса из ког је критичар, како истиче, „злонамерно“ истргао формулацију „Форме која би могла можда да да нов садржај“, свдећи тако цео пасус на поменућу баналну антиномију (*HP*: 245–247).<sup>155</sup> Стога аутор пркосно прави детерминацију писца (ствараоца) у односу на „оног који пише (écrivain)“ управо по формалном критеријуму, који смо цитирали и у уводној целини рада: „Писац је човек који размишља о Форми“. Своје мишљење он поткрепљује ставовима руских формалиста (Ејхенбаума и Шкловског) „у којима се конкретизују принципи осетљивости форме ‘да би се омогућила анализа саме форме, схваћене као садржине’“: ‘Чињенице уметности сведоче о томе да се њена специфичност не исказује у елементима који улазе у дело, већ у њиховој својеврсној употреби’; ‘уметнички опажај је такав опажај при којем се проживљава форма (може бити не само форма, али форма неизоставно)’ (*HP*: 247).

---

<sup>154</sup> „Таштина над таштинама, вели проповједник, таштина над таштинама, све је таштина“ (Књ. проп. 1,2).

<sup>155</sup> Ово је критичар према коме је Киш био неправедан у више махова. Одмах по објављивању *Пешчаника*, Љ. Јеремић је објавио одличан текст „Роман као методологија романа“, у коме је писао и о ауторовом сродству с Џојсом и француским „новим романом“ (Јеремић 1976: 138–145). Вероватно је ово друго запажање изазвало Кишово негодовање, будући да је био осетљив на „протеривање“ људи из романа.



Одговор на друго анкетно питање – „Заокупља ме вечни проблем Форме“, можемо означити као централну тачку Кишове аутопо-етике и филозофије стварања.<sup>156</sup> Форма у његовој поезици има широк дијапазон значења – од конкретне до метафизичке категорије. Упркос трагичној свести да су све књижевне форме релативне, у основи те поезике је трагање за апсолутном Формом, као и записи са тог трагачког пута. Пошто таква форма не постоји, писац настоји да је створи сâм и зато је његова поетичка константа стална промена стваралачког поступка, или, како је сâм говорио, „проседеа“. У интервјуу „Не усуђујем се да измишљам“ (1973) он истиче:

„То што моје три-четири књиге које имам чини у бити толико различитим, упркос извесној тематској сужености ако хоћете, јесте управо тражење и варирање форми из књиге у књигу различитих, а у *Пешчанику* различитих и разнородних у оквиру једне књиге. Та фамозна форма јесте заправо, у оквиру стваралачког поступка, *пре свега*, нека врста стимуланса, увек новог откривања не само литературе као такве, него и стварности *као такве*: стварност је исто толико непознаница, исто толико тајна, колико и саме књижевне форме којима покушавамо да је дешифрујемо и фиксирамо. Мало прецизније: када писац открије и савлада једну од могућних форми приступа стварности, он је тиме, чини ми се, открио и нови слој реалности, нови угао гледања на ствари и појаве. Реалност се кроз та и таква формална истраживања заправо проширује и продубљује, нови технолошки процеси којима смо подвргли исечке реалности, инструменти помоћу којих вршимо вивисекцију бића и ствари, само нам откривају нове, чудесне просторе света и бића, просторе за које све дотле нисмо знали, које нисмо ни слутили све дотле док их нисмо ставили у пресу форме, док је нисмо нагризли киселинама: стварност се открива пред нама као што се под микроскопом открива

---

<sup>156</sup> Формалистички принципи јасно се могу уочити у Кишовој породичној трилогији. Е. Вајт, на пример, запажа да је у *Раним јадима* „искуство чула представљено минимумом тумачења и максимумом неразумевања, чувено ‘онеобичавање’ руских формалиста, она стратегија према којој је свакодневно посматрано као да је чудесно а шљака навике претворена у злато открића“ (Вајт 1987: 40). Киш је у својој белетристици чак и тематизовао формалистичка начела, на шта је критика већ указала када је у питању *Пешчаник*. Међутим, рана аутопоетичка приповетка „Ципеле“ (1960), коју Киш није уврстио ни у једну од својих збирки, а која у метанаративном смислу представља тематизацију формалистичке теорије „очуђења“ и практично супротстављање „аутоматизму перцепције“, тј. баналности „општих места“, још увек чека свог тумача. Миоциновићева је с правом сматра „новелизираном теоријом (будуће) прозе“ (Миоциновић 2007а: 568).

састав елемената и, истовремено, као звездано небо и галаксије кроз лећу телескопа“ (HP: 199–200).

Форма је та која открива нове просторе (једнако реалности и субјективности), јер обезбеђује нове аспекте, нове поступке. Киш себи поставља задатак да сваком новом књигом открије бар један нови слој реалности кроз нову форму, пошто је једино на тај начин стварање за њега игра и изазов. Кад год би тематизовао Форму, лични став и есејистичка рефлексивност добијале су на снази и уверљивости, па у том погледу самотумачење које је изнео у есејима и ауторским коментарима стоји у сагласју с његовом стваралачком праксом.

О томе је у критици доста писано (Џацић 1994: 22–23; Брајовић 2005: 254–255; Tatarenko 2008: 39–40), а најсажетију формулацију налазимо код М. Пантића: „Киш је увек *исти* зато што се увек *мења*“ (Пантић 2000: 16). Ова, на први поглед парадоксална законитост, у коју се Кишово дело савршено уклапа, главно је обележје модерности.<sup>157</sup>

У тексту „Ми певамо у пустињи“ Киш продубљује своје схватање смисла литературе, њеног односа према егзистенцији и могућности ангажовања писца. Он најпре критикује банално схватање појма „ангажована књижевност“ у нашој литератури, његово свођење на реалистичко и натуралистичко сликање „типова из народа“, а потом му супротставља Сартрово ангажовање, које подразумева естетску форму и које је изродила *сумња*.<sup>158</sup> Као и „отац ангажованости“, Киш је уверен да су и ангажована и неангажована литература једнако немоћне у егзистенцијалном свету: „литература не може у свету и са светом да учини ништа; она не може ништа у било којој области која се граничи са стварношћу“ (HP: 74). Ако је књижевност постала „старомодна и узалудна работа“, пред писцем је сартровска дилема: *homo poeticus* или *homo politicus* – „или се предати актуелном тренутку, публицистици и политици, и дакле престати бити писац, хамлетовско-вертеровски художник, или стајати, верујући да све то ипак има неког дубљег смисла“ (HP: 73).

---

<sup>157</sup> Покушавајући да да дефиницију модерности, М. Павловић закључује: „Модерност је увек нешто друго“ (Pavlović 2002: 38).

<sup>158</sup> „Ја бих рекао да је писац ангажован када настоји да дође до најлуцидније и најпотпуније свести о томе да је укрцан, то јест кад настоји да ангажованост и за њега и за друге прође из непосредне спонтаности у смишљено“ (Sartre 1991: 571).

Палавестра налази да је овде Киш алудирао на то да чак и у окупираном јавном мњењу и тоталитарном поретку писац може наћи своју форму, може деловати (попут Солжењицина, Бродског и др.), што је метафорично назвао *песмом у пустињи* и себе сврстао међу такве приповедаче. Ту позицију књижевни историчар види као „зачетак онакве критичке књижевности каква се у том тренутку рађала под комунистичком стегом у Источној Европи“ (Палавестра 2008: 611–612). Мада не искључујемо ни овакво тумачење есеја „Ми певамо у пустињи“, сматрамо да се примарни смисао насловне синтагме пре односи на опште неразумевање јавности за модерне писце/ствараоце и да је то алузија на Сартрову метафору „песма у пустињи“ у погледу моћи литературе *данас и овде*. Киш је у тим годинама био у сталном „дијалогу“ са Сартром и сматрао је да свако уистину вредно књижевно дело мора имати хуманистички ангажман (оно што је Настасијевић, без сартровских и идеолошких конотација, назвао „уметност ради људске душе“) и да је пишчева слобода увек опасна и оптерећена бременом етичке одговорности и одговорности пред судом Историје књижевности.

Киш је често иступао као писац и интелектуалац који живи у одређеном историјском тренутку на одређеном простору и има обавезу да види даље и боље од других. Он се најпре пита има ли смисла бити писац *данас и овде*, кад је писац свестан да ће његово дело остати нечитано и непризнато – како то метафорично формулише Сартр: ‘Ми певамо у пустињи’ – а потом износи сопствени етички став о смислу литературе, који до краја живота неће променити:

„[...] али писац, упркос свом уверењу да његов глас нико не чује и нико не слуша, не остаје равнодушан ни према једном виду живота, и он ће говорити, писати, потписивати петиције, плакати у провинцијској крчми, као лудак; хоћу да кажем: свестан у сваком тренутку, упркос свему, да је његов глас *мање и више од осталих гласова*. Јер писац зна, или бар слути, да све то што чини није баш тако бесмислено као што се другима чини. Књижевност је, као што каже Жан Рикарду, у својој двострукој функцији писања и читања, једна од ретких човекових *дистинктивних* димензија. ‘Шта, дакле, може *Мучнина*? Очевидно, ова књига (и многе друге) детерминише, по свом присуству (без обзира о чему говорила), простор у којем је смрт једног детета од исцрпљености – скандал: она *даје смисао* тој смрти. Без присуства литературе (а реч присуство треба схватити у пуном

значењу) смрт једног детета негде у свету не би имала већи значај од смрти неке животиње у кланици”“ (HP: 76).

Киш је, дакле, дубоко уверен да су вера и сумња пратиоци модерног писца, уверен у етички смисао литературе. Писац, интелектуалац, нема право да остане нем пред смрћу једног детета, а камоли пред холокаустом и Гулагом (што су примери које ће касније наводити у интервјуима), јер свест о смрти значи и свест о вредности сваког појединачног живота. Овај цитат Рикардуа изражава саму суштину Кишове по-етике и може послужити као пример селекције цитата и вештине цитирања. Није случајно то највише пута цитиран и/ли парафразиран став у његовој есејистици и ауторским коментарима. На пример, у разговору „Сви гени мојих лектира“ (1973), где истиче да литература не само што даје смисао људској смрти него је „у далекој перспективи, побеђује“ оном „вечном формом“ која може да пренесе дело и преко обала Лете (HP: 198); у интервјуу „Удео чуда и труда“ (1985), где етички смисао литературе види у бескомпромисној осуди идеје логора као „историјске нужности“ (ŽL: 110); у есеју „Буриданов магарац или писац у хаосу света“ (1986), где задржава исти етички став и његову формулацију (ŽL: 187) итд.

Киш непрестано инсистира на чињеници да се тај етички смисао остварује само кроз одређену *форму* и зато је она „метаформа“, која се шири и на друге друштвене дискурсе, тражећи искупљење за „трагично изманипулисаног човека и трагично изманипулисану литературу и културу“ (Bošković 2015: 78, 80). Бошковић лепо примећује да је Киш, ослањајући се на руски формализам, савладао распон „од преузимања једног типа дискурса до тоталне истраге историје, друштва, друштвено-политичке свести; од поетике до етике или од политике до поетике“ (Bošković 2015: 82). То ће потврђивати сви његови каснији есеји. Отуда је Кишова поетика по-етика.

У интервјуу „Баналност је неуништива као пластична боца“ (1976), Киш децидирано предлаже да као „основна премиса за сваку књижевност“, као слоган и опомена, као поштеда литературе од баналности, стоји Сартрова реченица: „Човек не постаје писац зато што је одабрао да каже извесне ствари, већ што их је одабрао да их каже на изванредан начин“ (HP: 296). Политика и публицистика дају предност „извесним стварима“ услед своје утилитарне природе, есејистика и полемика такође пружају извесне могућности реакције на „проблеме дана“ и учешћа у јавном културном животу, док белетристика мора да надрасне дневне потребе и да да апсолутну предност „извесном

начину“.<sup>159</sup> Писац подсећа да је и Сартр схватио практичну немоћ списатељског ангажовања и окренуо се публицистици као делотворијем начину (*HP*: 198).

Кишово колебање на тему ангажовања у књижевности нарочито је изражено у есејистичким текстовима између 1971. и 1976. године, када се ослобађао утицаја Сартра и Крлеже. Он се на њих позива час као на писце који се одричу публицистике и идеолошких наноса, час их узима за пример ангажованих писаца (Делић 1995: 63).

Уз напомену да Кишов однос према Сартру завређује већу пажњу и да би он морао бити предмет посебног рада, кратко ћемо се осврнути на његово „сартровање“. Јер, егзистенцијализам је филозофски израз интелектуалне омладине Сартровог доба и неспоран је уплив те филозофије и у Кишову есејистичку мисао.<sup>160</sup> Она полази од става да егзистенција не може бити објашњена језиком апстрактне мисли, јер апстрактна мисао не познаје егзистенцију појединца. Филозофски есеји Кишових савременика, чија су дела резултат есејизације филозофије, посебно француских филозофа-писаца, важна су лектира Киша есејисте.

По Сартровој дефиницији интелектуалца (у драми *Прљаве руке*), нарочито ако је писац или филозоф, он је морално обавезан да се ангажује за добробит друштва у коме живи, јер је и сâм „историјски производ“ и сведок противуречности између практичне истине и владајуће идеологије. С француским писцем Киш је делио склоност ка дијалогској форми и већ наведени монтењевски став да нема вечних истина. Иако је више пута мењао гледишта, Сартр је остао доследан анархиста и то је оно што је наш писац

---

<sup>159</sup> Кишово етичко ангажовање ван „загрљаја Белетре“ и јесте било ефикасније, бар у датом моменту: његова преписка сведочи да је реаговао на забране појединих часописа, књига, на компромитовања и хапшења књижевника и уредника (*Из преписке*: 16–17, 20–30).

<sup>160</sup> Жан Пол Сартр (1905–1980), писац, филозоф и есејиста великог културног, јавног и политичког ангажмана после Другог светског рата, вероватно је најпопуларнији „ангажовани“ писац икада. О томе Марић упечатљиво пише: „А опет, ко није био одмах после рата у Паризу не може да схвати шта је било пијанство од филозофије која је завладала литературом, сишла на улицу, постала мода, атмосфера кабареа, инспирација реклама“; „Нема сумње да је Сартр незамислив ван свога доба – као и сваки од нас, уосталом. Али и то доба, или бар француски духовни живот у њему, незамисливо је без Сартра – откако се он појавио“ (1979: 164, 175–176).

Премда зачетник егзистенцијализма, књижевног и филозофског покрета који у средиште свог програма ставља ангажовање, сâм Сартр је еволуирао ка стваралачком марксизму, због чега га је и Киш критиковао. Интересантно је да Сартров егзистенцијализам, нарочито његов драмски вид, у Југославији није прихваћан све до средине 70-их, када су са изузетним успехом изведене *Прљаве руке*, показујући „да је човеков усуд – политика“ и отварајући питања смисла ангажовања и смисла живота (Lukić 1987: 183–184, 191). Киш је познавао Сартрове оригиналне филозофске радове *Биће и ништавило* и *Критика дијалектичког ума*, есеје „Шта је литература“, „За кога се пише“, „О Бодлеру“, „Част бити Јеврејин“, збирку приповедака *Зид*, драму *Иза затворених врата*, *Прљаве руке*, *Ђаво и Господ бог*, романе *Мучнина* и *Путеви слободе* и др.

можда најбоље осетио.<sup>161</sup> Чувена његова максима да је *човек осуђен да буде слободан* оставила је видан траг и на Кишову мисао, који је показивао отворене симпатије према Сартровој борби за истину појединца, премда је с друге стране био свестан да је та филозофија не само радикална, већ и екстремна у свом субјективистичком тумачењу света. Апсолутни солипсизам подразумева да је човек апсолутно индивидуално биће и у том смислу је појам апсолутне слободе, што значи и слободе без обавеза, етички проблематичан.<sup>162</sup>

Ако је литература „слобода за себе, слобода по себи, категорија духа која у комплексу цивилизације и културе има прворазредну улогу, управо као категорички императив слободе“, свака ванкњижевна борба писца доводи у питање саму ту слободу, истиче Киш у разговору „Доба сумње“ (HP: 232). Он за литературу бескомпромисно тражи *сумњу* и *слободу* од утилитарне и унапред задате садржине, јер то су њени „категорички императиви“. А писац се неминовно ангажује већ својим моралним ставом: „Истина, макар само књижевна истина, својеврстан је ангажман, под условом да над сваком заклетвом лебди сенка сумње. ‘Функција писца састоји се у томе’, каже Сартр, ‘да сваког упозна са светом, тако да нико не може себе сматрати невиним.’ Писац треба да нас увери да зна више од осталих, а да упркос томе сумња више од свих“, истиче Киш у интервјуу „Баналност је неуништива као пластична боца“ (HP: 288). О томе он пише и у есејистичком фрагменту „Руковати опрезно: ангажована литература“ (1981), чији наслов метафорично преузима форму натписа на бочицама и амбалажама у којима се чувају отровне и запаљиве супстанце: „Када у неком друштву писац може, без спољне присиле, без казне и кајања да се ангажује, да мења своје ставове, то је, ипак, знак слободе, слободе

---

<sup>161</sup> „Ако није био доследан својим идејама, Сартр је увек био веран свом темпераменту, [...], ако му је и противречио, Сартр се свог првог ‘егзистенцијализма’ никад није сасвим одрекао“; „Анархиста посебне врсте, грађански, индивидуалиста, коме је ‘у дубини’ стало једино до слободе властите мисли. Француска политичка ситуација и његов темперамент гладан акције навели су га да се ангажује, али он је више ‘ангажовао’ друге но себе сама. Кад је ватрено ‘ангажовао’ целу Француску за крајњи стаљинизам, он је остајао ван Партије, кад је делио маоистичке летке, говорио је да не мисли као они. Чудна је његова скорашња изјава у којој вели да је данас немогуће философирати, све док има гладне деце по свету. Што би значило да је филозофија, свака филозофија, луксуз ситих, како би он то рекао: буржоаска доколица“ (Марић 1979: 155–156, 158–159).

<sup>162</sup> Истичући да се појам слободе „не поставља Робинзону на пустом острву“, те да су слобода и вредности интерсубјективне – *ја* је незамисливо без *ти*, лична слобода и егзистенција не могу бити јединица мере слободе – Марић објашњава да „у ствари Сартров појам слободе нема ни најмање карактер покрета борбе за слободу, и ово мешање идеја политичке слободе и борбе за слободу са његовом философском тезом о слободи која поставља сасвим други проблем, метафизички, проблем *liberum arbitrium*, може само да створи збрку. [...] но Сартр ће врло често користити мешање та два проблема у каснијим полемикама“ (1979: 201–202).

која је једини и неумитни судија човекове савести: опасна, страшна слобода!“ (HP: 40). Дакле, нема „чистих руку“. Упориште за овакав став Киш је могао наћи и код Кафке, који је сматрао да је слободан човек уједно и изгубљен у тој слободи.

Подстакнута Кишовим „сартровањем“, Вида Огњеновић је с њим водила разговор „Књиге ипак нечему служе“ (1973) са одредницом у наслову „цитурајући Сартра“. Ту писац износи и своје ставове о ангажовању у литератури, о њеном смислу данас, о односу према публицистици. На питање о (бе)смислу литературе, односно о смислу писања *данас и овде*, он истиче: „Кад човеку не преостаје ништа друго, почиње да пише. Писање је чин очајања, безнађа. Ставити себи омчу око врата или сести за писаћу машину, то је једина дилема. [...] Куда да протури своју луду главу: кроз омчу коначности или се нагнути над вртоглавим понорима могућности? – То је чин писања, ‘мртви угао’. Све остало је усмено казивање, публицистика“ (HP: 220).

Одлучивши се за писање, за „*писање као акцију*“ одлучивши *да каже извесне ствари*, писац је још увек „само кандидат за очајника али не још и писац“, наглашава Киш. Мада једначи писање и безнађе, он верује „да је писање достојна замена егзистенције и да дакле има неки виши смисао“, да је уметност најузвишенија и најефемернија делатност људског духа, која ако је већ и осуђена на ништавило, нестаје последња, и то гласно, са криком. Међутим, и то је само једна од многобројних илузија на путу да се постане писац:

„Писац се постаје тек затим: када се сруше све илузије о писању као акцији, о писању као егзистенцији, о писању као вишем циљу, о писању као ангажовању итд. Писац се постаје тек кад се схвати тај други део сартровске дефиниције: да писати значи *рећи ствари на извештан начин*, да је писање заправо трагање за својим сопственим идентитетом, јер смо већ сазнали да се литературом и помоћу литературе не може учинити ништа. Кад је неко схватио да писати значи рећи ствари *на извештан начин*, њему је проза престала да служи, он се одрекао публицистике. Сва моја теоријска наклапања око Форме и Стила и нису ништа друго до последица тог и таквог сазнања: да онај ко хоће прозом да просвећује, да агитује, да влада, ‘да каже свету неке ствари’, да је тај публициста и да најчешће нема с прозом никакве везе. Сартр то најбоље зна. Кад хоће да каже ‘неке ствари’,

он постаје публициста, политичар, агитатор. И тада не пише прозу. Проза почиње тамо где престаје порука“ (HP: 223).

Сартров закључак да „оне (књиге) ипак нечем служе“ Киш сматра најтрагичнијим, најистинитијим и најпоучнијим закључком једног модерног писца и мислиоца, епитафом „на гробу не само његове него целокупне књижевности“. Дакле, његова филозофска проза била му је блиска чак и кад се с њим жучно спорио. У анкети „Ми певамо у пустињи“ он истиче да је Сартр једини писац који може успешно да се бави и публицистиком а да том „ангажованошћу“ не угрози функцију белетристике, да би га још исте године у интервјуу „Моћ и немоћ ангажованости“ назвао „колпортером“ и изјавио да не верује „у могућност ангажовања кроз Уметност, посебно у загрљају Белетре. Ангажован писац је *contradiction in adjecto*“ (HP: 181). У истом разговору он наглашава да је писац у сталном прећутном сукобу с друштвом: он се „природом свог етичког опредељења ставља у критички однос према друштву, а друштво, свесно тог претенциозно-малоумног става и односа писца, покушава да му докаже да он (писац) није и не може бити никакав морални фактор, а понајмање судија“. Пред „проблемима дана“ писац не може да остане неутралан, налазећи „алиби у сопственом далекосежном метаетичком ставу“. Естетски захтеви дела и етичка мерила писца међусобно су повезани:

„Моје књижевно стваралаштво у оквиру и у загрљају Белетре јесте јасно конципиран став и бекство, јер верујем у примордијалне квалитативне уметности као такве, књижевности као такве, јер верујем да уметност, да књижевност, јесте етичко, а не само естетичко опредељење и да је тзв., данас у пејоративном смислу помињана, чиста уметност такође својеврстан ангажман; то је не само школа естетике, него и школа етике“ (HP: 178–179).

Примери у којима је Киш као писац и интелектуалац био изазван да полемички реагује, да се *ангажује*, како истиче, јесу ситуације поводом Ласића и поводом два чланка Александра Лончара у ревији *Овдје* о тобоже прећуткиваном Селину. Од овог интервјуа и два отворена писма редакцији поменутог листа 1971. године можемо пратити књижевну



колико и животну опсесију пишчеву – живо занимање за судбину „књиге-убице“ *Протоколи сионских мудраца*.<sup>163</sup>

„Поводом Селина“ и „Антисемитизам је поглед на свет“ нису сведена и информативна писма као остала Кишова преписка, већ су то есејистички текстови у којима он опширније говори о књигама-убицама и даје кратак историјат *Протокола* као подтекста Селинових *Багатела за један масакр* (Va: 506–512; *Из преписке*: 8–15). Оштра осуда антисемитизма несумњиво има ослонац у Мановом *Јеврејском питању* и Сартровим *Размишљањима о јеврејском питању* (одатле је Киш пошао и пишући есеј о национализму).

*Багателе за један масакр* Луја Фердинанда Детуша-Селина је књига „најблиставије језичке бравурозности“, „која следи најбољу традицију Раблеа“, али истовремено „заstraшујућих инвектива“, будући да позива на масакр Јевреја: „Јер има књига са којима се не сме играти. Не заборавимо да су поменути ‘Протоколи’ једна од најопаснијих књига-убица, да тај фалсификат има на својој души стотинак погрома и неколико милиона душа“. Ако инвективе једне књиге могу да изазову смрт милиона људи, значи да књижевност ипак није немоћна у додиру са стварношћу и да бар теоријски она може да на исти начин, осмисливши ту смрт и осудивши је, спречи логоре будућности, истиче писац и у интервју „Моћ и немоћ ангажованости“ (*HP*: 180).

Белетристичка дела, есеји и разговори, отворена писма и забелешке из различитих периода Кишова живота показују да је судбина *Протокола* једна од његових опсесивних тема. У белетристичкој прози она је најмаркантније реализована у документарној новели-есеју „Књига краљева и будала“ из *Енциклопедије мртвих*, насталој на основу писма

---

<sup>163</sup> Исте године Киш у „Писму *Студенту*“ стаје у одбрану морала младе редакције *Видика*, која је осуђена за уређивање „профашистичког“ броја часописа. Дванаест година касније, он ће у кратком полемичком тексту „Књижевник изузетних моралних квалитета“, објављеном у оквиру „Тема и варијација“, прозвати њиховог „књижевног комесара“ Ериха Коша, који тај „профашистички“ број није ни могао имати у рукама (*HP*: 37).

У тексту „За литературу која узнемирава“ (1977), јавном протестном писму поводом забране приче Ђуре Дамјановића „Голимјесто“, а с њом и *Антологије БиХ приче* (прир. Ненада Радаковића), Киш објашњава да прича не може бити експлицитни носилац идејне поруке, нити истинита или лажна вест, већ један од безброј могућих доживљаја и виђења света, што је елементарни облик стваралачке слободе. Захтевати од писца један ружичаст поглед уместо „литературе која узнемирава“ подстиче стварање *кича* као највећег опијума: „Кич је, пак, најпогибелнији идејни промашај, кич доводи до слатке дремежи, уместо да узнемирава, кич је опој и опијум, и за буђење из те опијумске дремежи *литература која узнемирава* једини је још могући палијатив“ (Va: 511–512; *Из преписке*: 20). Ову формулацију о кичу Киш ће поновити и у *Часу анатомије*.

„Поводом Селина“.<sup>164</sup> Њеним идејним етимомом можемо сматрати и приповетку „пси и књиге“ из *Гробнице за Бориса Давидовича*, чији јунак Барух Давид Нојман наглашава да нису опасне *многе* књиге, већ да је опасна *само једна*. Ако бисмо у најсажетијој форми излагали принципе Кишове по-етике, један од најважнијих био би садржан у овој реченици, коју ће у различитим приликама варирати (на пример, „човек *једне* књиге“ била је његова омиљена синтагма да окарактерише нечију идеолошку или верску заслепљеност). То одлично илуструје тезу о чврстој повезаности његове есејистике и белетристике, као и литературе и живота. С обзиром на то да је присуство стварносне, документарне подлоге погодновало и есејистици и белетристици, ком ће жанру писац дати предност и да ли ће исту тему обрадити у више жанрова, зависило је од конкретне ситуације, од „милости уобличења“.

Кишов однос према Сартру и лево оријентисаној француској интелигенцији постао је полемичан крајем осме деценије. У саркастично насловљеном и поентираном фрагменту „Света Симона“ (1979), он оштро осуђује Симону де Бовоар и Сартра, одузимајући им „право моралног гласа“ због прећутаног Гулага: „Јер за интелектуалце овога века, овог нашег доба, постоји само један испит савести, постоје само два предмета из којих се пада не на годину, него због којих се губи право (моралног) гласа једном за увек: фашизам и стаљинизам. Све остало су трице и кучине. А феминизам госпође Симоне багатела, као и све остале француске интелектуалне багателе. *Багателе за један масакр*, хтедох рећи“ (HP: 14).<sup>165</sup> Другом приликом Киш ће осудити све француске интелектуалце који нису знали, а морали су да знају за стаљинистичке логоре, „сви ти слободни и богати људи“, којима су доступни и сведоци, и сведочанства, и књиге, и преводи, и штампа (HP: 279–280). Још упечатљивију осуду он је исписао у причи „Механички лавови“, показујући на који начин слобода морално обавезује писца.

---

<sup>164</sup> „Књига краљева и будала“ написана је тек 1982. године, када је опсесија судбином *Протокола* у Кишу толико нарасла, да је био „приморан“ да јој тражи уметничку форму. У интервјуу „О роману“ он је изјавио: „Верујем, уједно, да у животу писца постоји тренутак кад једна идеја достиже врхунац и да у том тренутку он треба да је зграби“ (GTI: 276). На *Протоколе* се Киш осврће и у последњем интервјуу који је дао нашој штампи, „Добро намештене замке“ (1989) (ŽL: 200).

<sup>165</sup> Из своје феминистичке перспективе Т. Росић запажа да из неких разлога Киш ипак више осуђује Симону де Бовоар, на шта указује и сâм наслов (2008: 15). Међутим, на основу текста се да претпоставити да је Киш био изазван неким јавним иступањем списатељице.

Кишово непрекидно балансирање између потребе да се ангажује и противљења литератури стављеној у службу идеологије ефектно илуструју два мотоа, два опречна и наизглед искључива става на почетку књиге *Ното poeticus*:

*„И осврћући се уназад на свој досадашњи рад, мислим да сам баиш тамо где ми је недостајало политичких побуда написао мртва слова на папиру и да сам се изгубио у претерано кићеним и вулгарним одломцима, реченицама без смисла, украсним придевима, уопште у брбљању.*

Џорџ Орвел

*Говорећи искрено, одувек ме гњавило блажено уверење свих оних који сматрају да један дрхтај струјног удара савести, здраве опсцености и малчице комунизма, све то измешано у било каквој старој ноћној посуди, морају аутоматски и алхемијски да произведу неку ултрамодерну литературу; а ја ћу тврдити, по цену да будем стрелан, да се уметност, чим ступи у додир са политиком, неминовно спушта на ниво најобичнијег идеолошког бофла.*

Владимир Набоков“.

Киш у „Прологу“ и сâм наглашава да ти истакнути фрагменти „*попут парадигми из каквог лафкадијевског дневника – сведоче о дилеми која прожима целу ову књигу: о противуречности између *hoto poeticusa* и *hoto politicusa*. (Двојност која се наслућује, ако се не варам, и у мојим белетристичким радовима)*“ (НР: 11). Ти гласови, који су га растрзали све до смрти, у ствари су повезани као двојници – „лице и наличје медаље“, „два пола једне те исте интелектуалне осовине“, која се, „међутим, одбијају као две истозначне магнетне силе“. Прихватити парадоксалну коегзистенцију ових противуречних начела један је од предуслова за разумевање Кишовог дела. Његова уметност и промишљање стварања често се крећу по тој танкој граници, уз повремене амплитуде час ка Орвелу, час ка Набокову, што је зависило од конкретног тренутка и контекста.<sup>166</sup> Укључити у своје дело оба ова гласа, тематизовати њихову мучну двојност у животу, у човеку, у уметнику и у уметности самој, захтевало је и мајсторство и пробијање

---

<sup>166</sup> Показујући да је појам вредности у књижевном делу чврсто повезан са ставом о друштвеној улози књижевности, те да је бар донекле из њега изведен, Павличић наводи пример друштвених аспеката (вантекстовних односа) које критика тумачи као велику књижевност управо у Орвеловом делу (Pavličić 1983: 147). Онда би појам књижевне вредности који је независан од те друштвене улоге и који се преноси из епохе у епоху био оличен у делу Набокова.

кроз цензуру и аутоцензуру.<sup>167</sup> Ова два цитата-мотоа опречног смисла на почетку Кишове књиге указују на *полисемични цитатни дијалог* (Oraić Tolić 1990: 192) у његовом целокупном опусу.

У тексту „Руковати опрезно: ангажована литература“ Киш се противи свим оним концепцијама уметности које питање ангажованости једначе са питањем уметничке вредности: „оно што се назива ангажованошћу на књижевном плану донело је више зла и убило је (у правом значењу те речи) више људи и талената него она друга, неангажована књижевност“ (HP: 40). У тој општој формулацији крије се алузија на „књиге-убице“. Киш овде осуђује оне песнике који су „певали оде Стаљину“ (по свој прилици, највише прозива А. Бретона), једнако као и оне „који су за време највећих масакара и катаклизми, певали о месечини“. Иако је сматрао да уметност може изгубити свој хуманистички смисао ако остане глува за егзистенцијалну стварност, то Кишу није сметало да се диви мајсторству Набокова и његовим књигама „о месечини“. Дакле, оба су нам потребна – и Орвел и Набоков, а пишево је место између та два пола.

Кад говори о томе да је литература за писца коначан, судбински, „тоталан“ избор, Киш оправдава термин (хуманистичко) *ангажовање*, ангажовање за књижевну истину у уметничкој форми.<sup>168</sup> Ту ћемо се сложити с Бошковићем да се хуманизам још само код овог писца успева формалистички „онеобичити“ како би нам се поново вратио, да Киш „остаје парадигма оне књижевности у којој човек изнова постаје човек“; „јер после Фукоовог некролога субјекту, хуманизам нема исто значење [...], будући да је хуманизам постао само благо лице тоталитаризма“, а књижевност „смајли политичког хтења“ (Bošković 2015: 83, 185).

У есеју „За плурализам“ (1972), насталом у оквиру анкете *Књижевних новина* „Нова и стара проза“, Киш у десет тачака сажето износи разлоге „за“ плурализам метода и „проседеа“, покрећући бројне осетљиве теме, књижевне и ванкњижевне. Неке од њих

---

<sup>167</sup> Киш је себи обезбедио публицитет ширих размера и то је била једина његова одступница. Нећемо улазити у расправу колико је сам допринео да ван националних оквира буде сматран писцем дисидентом – чему је Васовић посветио читаво поглавље „Кобајаги дисидент“ (2013: 43–114), ако не и читаву књигу – али је неспорно да је у експлицитним изјавама одбијао тај квалификатив, истичући како је његово изгнанство „дојсовско“ (GTI: 200, 302).

<sup>168</sup> С. Петровић говори о могућности да књижевност схватимо као „умјетнички остварен етички избор“: „Ангажман у филологији може бити искључиво ангажман за истину, и то – важно је разумјети – ангажман за истину у смислу ангажмана за тражење истине, за досљедну отвореност и упитаност нашег мишљења“ (Petrović 2003: 139, 178).

данас делују анахроно, па ћемо пажњу усмерити само на оне тачке које сматрамо актуелним или посебно значајним за Кишову (ауто)поетику.

„Теоријски проблеми наше тзв. нове прозе пре су проблеми наше старе критике“, истиче аутор већ у првој реченици, оштро критикујући званичну „скерлићевску“, ауторитативну критику, која жели да влада укусом и под изговором ангажованости протура застареле концепције – „критички реализам“, натурализам и позитивизам – чиме изазива сиромаштво књижевних жанрова и врста. Он се не противи постојању реализма, већ ставу теоретичара „нове прозе“ да је критички реализам („књижевни комунизам“) „највиши и најсавршенији вид испољавања Духа Уметности, а сви други видови испољавања духа *in artibus et musicis* теже само том finitudo, тој врхунаравној и тобоже недостижној савршености“. Киш духовито запажа да „наша критика углавном и не чини ништа друго до то: ослушкује долазак тог књижевног комунизма и одмерава у делима удео реалистичког; уколико је неко дело више тзв. одраз тзв. стварности, оно је утолико вредније; уколико има у њему више нереалистичких примеса, ‘романтизма’, ‘симболизма’, ‘фантастике’, ‘метафизике’ и другог сличног корова, оно је наравно утолико мање вредно. А да се при том уопште не поставља проблем израза и значења“ (HP: 79).

Киш даље замера нашој ондашњој критици што сопствено неразумевање модерне књижевности решава цензуром, али јој даје за право кад се противи испразном херметизму, иза ког се скрива „одсуство доживљаја“, односно празнина. Неспорно је постојање слабих тачака које аутор наводи, али је спорно што у том изразито негаторском ставу он заборавља „блесак понеког талента“, вредан помена баш зато што је изузетак. У позадини Кишове упорне негације огледа се тежња за афирмацијом: изазов и подстицај нашим критичарима на самообразовање, на укључивање у књижевне и естетичке токове ван националних оквира и на непристрасан, критички однос према њима, на отвореност за позитивне новине, на другачије мишљење, на превазилажење ванкњижевних мерила и националистичких размирица. То ће потврдити бројни есеји и интервјуи из различитих периода. Упркос томе што је о његовим књигама писала углавном афирмативно све до полемике око *Гробнице* и упркос престижној НИН-овој награди коју му је доделила за роман *Пешчаник*, Кишово незадовољство домаћом критиком после 1971. године добијало је на снази, што значи да он није тежио да буде слављен, него *критички* прочитан писац.

Услед сиромаштва књижевних жанрова – недостатка полемике, фељтона, путописа, памфлета, социолошких студија – наша се критика „клади, наслепо, на један једини жанр: на роман“, критикује даље Киш. Стању у домаћој књижевности и књижевној критици он супротставља постојеће богатство стваралачких поступака и плурализам критичких приступа, јер се у њима испољава „богатство, слобода и зрелост једне културе“. Неопходно је нагласити да је овде реч о постојању плурализма приступа уместо једног „канонског“, а не о тзв. методолошком плурализму, о коме се дискутовало у оквиру тада актуелне расправе о природи критике, па и дуго након те расправе,<sup>169</sup> и о коме је Киш такође изнео свој став: „У принципу, наравно, треба ли то рећи, свакој се књизи може прићи било којом методом. Али је чињеница, такође, да постоји у оквиру методолошких поступака извештан, да тако кажемо, идеалан концепт за сваку књигу понаособ“ (HP: 248). Он је сматрао да међу приступима књижевном делу постоји динамична хијерархија по вредности, коју критичар мора успостављати при сваком новом сусрету с делом, што је став који је изнео и Светозар Петровић (Petrović 2003: 66).

Есеј „За плурализам“ одаје ауторово интензивно ишчитавање теоретичара француског структурализма, посебно Р. Барта, што уз оглед можда најбоље илуструје интервју „Пешчаник је савршена пукотина“. Наиме, Барт у тексту „Шта је критика?“ наглашава да критика, говорећи о делу, нужно говори и о себи. Зато ситуацији у домаћој критици, где критичари у белетристици траже идеолошке поруке, Киш супротставља основни задатак критике: „да реконструише дело које има пред собом, да ‘превали пут до смисла’, како би рекао Барт“ (HP: 80). Прецизније, „ако је критика само мета-језик, то значи да њена дужност никако није да открива ‘истине’, већ само ‘ваљаност’“, „да конструише правила и нужности израде тог смисла; под условом да одмах прихвати да је књижевно дјело један врло посебан семантички систем, чија је намјера да свијету да смисла, а не ‘један смисао’“ (Bart 1991: 535, 534). Киш овај став о задацима критике преводи са општег подручја, из сфере теорије критике, на аутопоетику и на конкретно дело:

---

<sup>169</sup> Поједини истраживачи су сматрали спорним и само постојање плуралистичког метода, односно да је у пракси могуће синхронно укључити више метода у проучавање једног књижевног дела, кад су неки од њих дијаметрално супротни: „тешко, међутим, критичару у чијој би глави све ‘методе’ почеле коегзистирати“ (Petrović 2003: 332). Други су под тим појмом подразумевали сваки хибрид који садржи више метода и покушавали су да оправдају постојање оваквог синкретичког метода. Међу њима је и Норман Фридман, који је анализирао плуралистичку критику и на чије се ставове ослањао и Палавестра (Палавестра 1983; Стојановић 2009: 306–314).

„Критичар може да захтева од једне литературе да она буде по његовом укусу и адекватна његовом идеалу, али његова превасходна дужност јесте да реконструише систем датог дела и да у Књизи мртвих не тражи оно што се у њој по свој прилици не може наћи: поруку *homo politicusa*. Јер тај се *homo politicus*, у датом случају, понаша као човек загледиан у тајанство звезда и свемира, јачахи апокалипсе појављују му се не као војници под шлемовима и тајни агенти који куцају на врата, него као они Дирерови коњаници који су оборужани косом и пешчаником, а на вратима он чује ударање кошчатог прста Смрти“ (HP: 80).

У овом опису није тешко препознати не само симболику Кишове породичне трилогије него и лик Е. С.-а, непоправљивог сањара и филозофа у конкретној сцени.<sup>170</sup> То потврђује нашу тезу о постојању *шифрираних* цитата и аутоцитата (Ораић Тoliћ 1990: 17) и у Кишовој есејистици. Кад опомиње критичара да у „Књизи мртвих“ (што је метонимија за читаву књижевност) не тражи поруку *homo politicusa*, Киш наводи примере из сопствене праксе, која је резултат опсесије очевом и породичном трагичном биографијом; то је, дакле, *некролог*, *кенотаф*,<sup>171</sup> а не политички ангажман. Његову смрт и уопште тему смрти Киш сматра итекако „стварносном прозом“, јер литературу и филозофију повезују основна питања о смислу живота и „дубока сумња у све истине“.

Цитирани пасус представља наративизацију есејистичког текста, где аутор настоји да од теме, преко форме, до закључака демонстрира практично, једноставно и очигледно оно што недостаје нашој критици. Тај поступак ће постати његово омиљено полемичко оружје.

Генерирајући основне идеје кроз поетско-есејистичке пасаже, тј. кроз различите форме своје белетристичке и есејистичке прозе, Киш задржава глобалне симболе, ликове и

---

<sup>170</sup> Отац ноншалантно подупире врата својим чувеним штапом с гвозденим шиљком, „пружајући херојски отпор подлим нападачима“ који проваљују у собу (*Vašta, pereo*: 53).

<sup>171</sup> Бахтин разликује два типа биографског романа: *платоновски* и *реторичку аутобиографију и биографију*. Други тип за основу има *enkotion* – „грађански надгробни говор на погребу и помену, који је заменио древно ‘нарицање’ (*trenos*)“. Индикативно је да те биографије нису биле књижевна дела независна од друштвено-политичког догађаја, већ њима одређени „вербални грађанско-политички чиновни јавног слављења или јавног самообрачуна реалних људи“ (Bahtin 1989: 247–248).

Криштоф Варга је нагласио да „клевсидра“ на пољском језику значи и некролог и пешчани сат: „Некролог означава да је нечије време истекло. Песак који у пешчанику истиче одмерава време све док се не појави некролог. Киш је развио сажету форму некролога уписујући роман у црни оквир, проширио тај оквир, њиме цео живот обухватио, дао је смисао познатим фразама: ‘са жаљењем обавештавамо’, ‘ожалошћени’, ‘отишао је заувек’, које толико празно звуче кад их читамо у новинама или по зидовима. Може се рећи да им је удахнуо живот“ (Varga 2011: 52).

метафоре, тако да читалац услед њиховог кружења стиче утисак кружења саме приче (Bošković 2004: 201–209), односно породичне историје. Јер, симболи *изнутра* тумаче текст. Наочари металног оквира, замашћена актенташна од свињске коже, штап с металним шиљком, шешир и цигарете марке „Symphony“ постају идентификациони симболи Оца, *јогија*, несуђеног филозофа и песника кроз сва Кишова дела, док је шиваћа машина марке „Singer“ препознатљив предмет Мајке. Изнад њих лебди *клепсидра-пешчаник*, идеографама Кишовог стваралаштва.<sup>172</sup> Све су то цитати стварних предмета из живота, односно *транссемиотички цитати* (Oraić Tolić 1990: 27), који се могу видети и у Кишовој радној соби у библиотеци САНУ.

Овим текстовима сродан је и говор који је Киш одржао поводом доделе НИН-ове награде за роман *Пешчаник* 2. марта 1973, „За полифонију наших гласова“. Први део говора, у коме предвиђа крај Гутенбергове галаксије, писац је унео и у интервју „Писање као терапија“ (*НР*: 206–207), објављен два дана касније. Он се оправдано определио за тај општији део говора, који се односи на дуалистичко јединство *вере* и *сумње* у смисао књижевног рада, док је етичку реакцију везану за конкретни тренутак изоставио.<sup>173</sup> Он износи сумњу у било какву моћ литературе при додиру с егзистенцијалним светом, а тиме и у моћ награда да валоризују књижевне вредности; стога је „писати књиге ствар достојна поштовања и дивљења“. Очекивана афирмативна реч о домаћој критици и овом приликом је изостала (а индикативно је да ће писац у знак револта после полемике око *Гробнице* ову награду вратити):

„Дозволите да уместо директног одговора кажем неку реч сумње, а да при том поверујете да је та сумња не само метафизичке природе него и део мог погледа на свет литературе, на свет писане речи уопште. И да поставим једно питање, које,

---

<sup>172</sup> „Говор предмета“ заиста подсећа на француски „нови роман“, али уједно показује у чему се Кишова поезика суштински разликује: док француски „нови роман“ „рашчовечује“ литературу протерујући из ње човека (*НР*: 56), *Пешчаник* је „антрополошки“ роман и у том погледу он је „контракњига“ француском „новом роману“ (Делић 1997б: 120). Представљени предмети-симболи нису дехуманизовани, већ сваким својим видом призивају човека који је нестао заједно са средњоевропским Јеврејима у новом „панонском потопу“. Прелаз са симболичког на социјални план, па опет на симболички доприноси (цојсовској) замени објективног историјског ванисторијским дубинама митског. Естетика постаје етика и обрнуто.

<sup>173</sup> Киш негодује због поништавања награде „Милован Глишић“, додељене Мирку Ковачу за књигу *Ране Луке Мештровића*, у чему види хајку на „црни талас“ писаца (Булатовић, Пекић, Ковач, Давид, Шћепановић, Ћосић, Михаиловић, Главургић, итд.) коме и сâм припада. „Црни талас“ писаца, који је унео новине у нашу послератну прозу, одликује се великом „полифонијом гласова“, али их повезује чињеница да су „деца рата, оштећени дубоким траумама, за све нас је писање врста терапије, покушај да се та солипсистичка кантилена отпева тако да и другима може да нешто значи“, истиче Киш (*Va*: 509).



мислим, прогони сваког писца, питање што га је Крлежа формулисао овако: ‘Што представља једна осамљена књига на овом свијету данас, па била она доиста вриједна да буде објављена?’ И да одговорим, заједно с њим: ‘Мање од једне осамљене капљице у Амазони.’ Наравно, једна књижевна награда, са угледом који ужива ова која је мени додељена, може подићи око књиге и око њеног писца извесну, како се то каже, праšину, праšину која ће се као све праšине овог света једног дана слегнути, а књига ће живети свој живот, усамљенички, случајни, као што га живе све књиге, а осама око ње (и њеног писца) биће тада још већа, тишина још стравичнија. Јер, уверен сам, Гутенбергова се галаксија над нашим небом полако гаси, скоро видљива голим оком на звезданом небу, а да се до нас њено зрачење још није честито ни пробило“ (Va: 508–509; HP: 206–207).

Да ли је овај писац склон „другачијем виђењу“, експерименту и свакој духовној авантури, човек „који у животу није купио телевизор“ (Mandić 2011: 141), наслутио пре осталих надлазећу снагу модернијег медија и једне другачије ере, остаје питање. Али је несумњиво да је веровао у неуништивост стваралачког духа и у хуманистички смисао уметности, упркос свести о немоћи књижевности да у свету учини нешто конкретно: „Писати и очајничке књиге још увек значи више него завијати заједно са вуковима“ (Va: 509).

То је контекст у ком треба читати и сажет есеј „Између наде и безнађа“ (1980), Кишов говор поводом доделе награде *Le Grand aigle d’or de la ville de Nice*, коју је, како истиче, желео да оправда „пред својом властитом савешћу“. И поред тога што текст има наглашенија аутопоетичка обележја, он превазилази пригодни карактер поводом ког је настао, што је и аутор увидео и уврстио га је у књигу *Homo poeticus* као завршни есеј. Како због чињенице да је то његов кратак аутопоетички и метапоетички „биланс“, тако и због стилске вредности и сажете форме, ово је један од његових најцитиранијих текстова у критици. Ослањајући се на Артура Кестлера, аутор читав свој опус види као дијалектичку спрегу *jogija* и *комесара* или *homo poeticusa* и *homo politicusa*, било да су јасно раздвојени доминацијом једног у једној а другог у другој књизи, било да се њихове позиције мешају и „узајамно раздиру“, како то најчешће бива у животу:

„Када бих хтео да сажмем на најкраћем могућном простору оно сазнање које сам стекао искуством, личним као и цивилизацијским, дакле лектиром, сазнање

које чини квинтесенцију мога писања, онда би се то могло свести на следеће: у основи људског искуства леже две у суштини контрадикторне позиције (и ту се позивам на Кестлера, једног од мојих учитеља): позиција ‘јогија’ и позиција ‘комесара’. Позиција ‘јогија’ јесте метафизички и онтолошки статус, обузетост последњим питањима (живота и смрти), а она друга јесте позиција друштвеног бића, човека који метафизику своди на социологију, налазећи у друштвеном статусу тоталитет бића“ (HP: 170).

Та два положаја у којима се налази човек зависе и од „угла гледања“ који диктира историја, најнемилосрднији и најнеправеднији фактор и судија, али оба су писцу нужна. Загледан „у паскаловске ужасавајуће просторе“, писац не престаје да поставља питања, а истовремено настоји да сагледа своју епоху „како би се кроз писање и самим актом писања човек покушао разабрати у кланици историје, која није никаква ‘учитељица живота’, него крик и бес и мрмљање једног идиота. И, наравно, 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, да се том свеопштем хаосу историје и људског постојања да, тренутно, неки смисао и поствари нека нада. Јер књижевност јесте облик наде, књижевност затрпава, треба да затрпава, поноре које је сама створила, како то говораше Марсел Рејмон. Но књижевност јесте и то: страшно опредељење и борба ‘комесара’ за социјалну правду, за *осмишљавање историје* и њених токова. Наравно, писац зна, мора знати, да све што чини и на том плану једва да је ефикасније од његове ‘борбе са смрћу’, да се тако изразим, но он ипак улази у ту унапред изгубљену битку, јер се он клади једнако на вечност као и на садашњост, мада зна да је свака опклада унапред изгубљена. Тако он живи и пише између наде и безнађа...“ (HP: 171–172).

Аутор сматра да свако пишчево оправдавање насиља, а нарочито логора као ‘историјске нужности’, заувек етички дискредитује његово „право гласа“. Јер, ма колико да је немоћна у односу на живот, „литература, ипак, нечему служи. Људској савести“ – што је трачак оптимизма у његовој песимистичкој концепцији књижевности (HP: 173). А како литература „осмишљава историју и њене токове“, видећемо пошто анализирамо есеј о Карлу Штајнеру.

Киш је револтиран чињеницом да је свет осудио фашизам, а стаљинизму не само да није судио једнако строго него су га неке демократске земље чак и славиле. То је

наглашавао и у другим приликама (Киш 2011: 18). Књижевност треба да постане сведочанство те неправде тако што ће сведочења претварати у наратије. То је идеја есејановеле „Сведок оптужбе Карло Штајнер“ (1981), насталог као предговор „Галимаровом“ издању Штајнерове књиге *7000 дана у Сибиру*, коју је Киш и превео. Подељен на седам метафорично насловљених „поглавља“, у којима су дневничко- мемоарски подаци дати кроз наративну форму, текст илуструје заматак повести или сажетог романа. Од „Мртвих душа“, које алудирају на Гогољево дело и осликавају историјске и политичке околности у којима је Штајнер ухапшен и ослобођен, преко одељака „Без ожилка“ (где је указано на везу књига *7000 дана у Сибиру* и *Гробница за Бориса Давидовича*), „La femme est l’avenir de l’homme“ и „Очи дубоке као бунари“ (где је испричана судбина Сође Штајнер и откривено где се крију Карлови ожилци), па све до „Кратке биографије“ Карла Штајнера, „Судбине једне књиге“ и одељка-епилога „Властита памет“ – ређају се романескни догађаји, слике и судбине. Мотив *угашених очију*, очију-сведока, провлачи се и кроз белетристичку и кроз есејистичку прозу Д. Киша: исти живот *мртвог човека* живео је и Варлам Шаламов, као и ликови руских емиграната из приповетке „Лаута и ожилци“. Управо тим нереченим, монтажом докумената/сведочења и домишљеног, те вишеструким перспективама, аутор настоји да замени линеарно низање догађаја,<sup>174</sup> свезнајућег приповедача и традиционално психолошко портретисање,<sup>175</sup> чиме постиже изванредан уметнички ефекат и наводи читаоца *да му поверује*.

Наслов предговора најбоље објашњава одељак документарног карактера, „Судбина једне књиге“, који Киш почиње цитатом из Штајнеровог „Предговора“ – да му је једина мисао у леденим сибирским пустињама била да преживи како би све те патње испричао свету – дакле, тежња за *сведочењем*, борхесовско инсистирање на вредности и непоновљивости сваког појединачног људског живота, што је улога мемоарске литературе

---

<sup>174</sup> „Ако је тачно да је главна тежња модерне теорије приче – како у историографији, тако и у наратологији – да ‘дехронологишује’ причу, борба против линеарног представљања времена нема нужно за исход само ‘логичност’ приче, већ и продубљивање њене темпоралности. Хронологија – или хронографија – нема само једну супротност, ахронију закона или модела. Њена истинска супротност јесте сама темпоралност“, истиче Пол Рикер (Riker 1993: 44, 110).

<sup>175</sup> Бошковић запажа да су у Кишовом моделу приповедања потпуно одсуствна психолошка „продирања у личност“, јер тај „модел их подразумева, упућујући на литерарне предлошке, логорашку и мемоарску литературу која је бременита психолошким дилемама и траумама“ (Bošković 2004: 42). Ахметагићева такође закључује да је Киш, „осмишљавајући грађу која управо припада сфери психолошког романа, а при том аутобиографску“, мајсторски избегао „замке“ психолошког портретисања (2007: 84).

и Кишова велика опсесија, која ће изнедрити и *Енциклопедију мртвих*.<sup>176</sup> Књижевност ослоњена на мемоарску литературу даје првенство још неиспричаним повестима, што, како тврди Рикер, „може послужити као критичка инстанца спрема сваког истицања вештачког карактера приповедне уметности. Причамо приче зато што, на крају крајева, постоји потреба да људски животи буду испричани, и зато што они то и заслужују. Ова напомена добија своје пуно значење кад се присетимо потребе да се сачува повест поражених. Свака историја патње вапи за одмаздом и призива причу“ (Riker 1993: 100). Тако литература постаје уточиште страдалника, „Књига мртвих“.

Трновит пут Штајнерових мемоара говори и о застрашујућој моћи тоталитарних сила и трајности репресивних структура (Киш 2011: 14): премда је за њих владало интересовање од Италије до Америке, неки су „механички лавови“ гутали сваки примерак дат страним издавачима. Оваквим текстовима, као и укупним својим писањем и ставом, Киш „доследно улази у расправу о политичко-историјским центрима моћи који креирају историју“ (Воšković 2015: 183). Његово схватање историје и до сада је било предмет интересовања професионалне критике (Делић, Пантић, Бошковић итд.), о томе је и сâм писао у есејима и интервјуима, али како се ван тог контекста не могу разумети његови најважнији зрели есеји, сматрамо незаобилазним задржавање на поменутој теми. Да не бисмо понављали већ изречене ставове критике, ми ћемо тај проблем посматрати (и) са теоријског, односно са естетичког становишта.

Кишово инсистирање на фактографском и призивања различитих сведока у белетристици су често „замке“ за читаоца, како би се према њој односио као према мемоарима, лукавства којима писац избегава психолошко портретисање, ограђује се од заблуда докумената и сведока и наводи га да сумња у све, осим у аутентичност приче која је пред њим. Истицањем да о историјским личностима постоје *и друга* документа, сумњом у аутентичност докумената и сведочења, он у *Гробници* негира веродостојност историје, односно открива да историју не сматра истинитијом од фикције и од књижевности захтева да је поново напише. Али историју треба „поново написати“ средствима књижевним,

---

<sup>176</sup> О значају који усмено сведочење добија у документарном серијалу *Голи живот* захваљујући ненаметљивим и проницљивим питањима интервјуисте Данила Киша, писао је Давор Бегановић. У разговору с двама Јеврејкама које су прошле кроз страхоте наших острва-логора, он стално инсистира на детаљу (Beganović 2011: 223). Овај серијал, од кога Киш није стигао да види ниједан кадар, снимљен је у сарадњи с Александром Мандићем у Израелу, у пролеће 1989. Сарајевска телевизија емитовала га је од 12. до 15. фебруара 1990.

осмислити је тако да сваки људски живот и догађај у њој буде једнако вредан – сасвим супротно идеји националне историје (Немон 2011: 100–101). Ту смо и у по-етици „Енциклопедије мртвих“, једном од најдрагоценијих наслеђа Д. Киша, које и данас има своје верне следбенике.

Дакле, Киш је сматрао да је историја „једна књижевна творевина“, како је то провокативно нагласио Рикер (Riker 1993: 206–207). Херменеутичар истиче да постоје две велике класе приповедног дискурса – фикциона прича и историографија, али само друга „може да полаже право на референцију која је уписана у *искуству*“. *Укрштена референција* између историографије и фикционе приче значи да фикција дугује историји исто онолико колико историја дугује фикцији. Оне се укрштају управо у темпоралности људског делања (Riker 1993: 107–108). Рикер у ствари усваја тезу Ремона Арона (*Увод у филозофију историје: Оглед о границама историјске објективности* (1938)) да се историја гради, као и фикциона прича, на основу поверења, тј. *сведочења*, па није наука у правом смислу. Ако историјско знање произилази из приповедног разумевања, онда историја и прича имају исту приповедну структуру. То је „прва претпоставка једне ‘поетике’ историјског дискурса“, док је друга довођење у везу историје и фикције, односно историје и књижевности, сматра Хајден Вајт. Нарушавање уобичајених класификација захтева да се озбиљно схвати карактеристика *историје као писања/ писма*. Ту „поетику“, по којој се на историјске приче гледа као на *вербалне фикције*, Вајт назива метаисторија (у истоименом делу) (Riker 1993: 123–125, 207).

Ове тезе биле су основа постмодернизму (постструктурализму) да уз друге „Велике наратије“ (Liotar 1988) подрије и теорију о линеарном развоју историје културе и прогласи „крај историје“: „Постмодернизам не пориче *постојање* прошлости; он пита да ли ми уопште можемо *познавати* прошлост друкчије осим кроз њене текстуализоване остатке“ (Најџон 1996: 44). Ако историја може постојати само као текст, ми јој можемо приступити само посредством текста, упрошћено речено, осветљавањем једног текста другим. Тај поступак Фуко је назвао „археологијом“ – што је једна од кључних речи Кишове поетике од седамдесетих година. Дакле, аналитичке методе постмодернизма признају само стварност дискурса: негирају (типолошки) *историцизам* (historicism), а прихватају *историчност* (historicity) у Фукоовом смислу – као „генеалогiju“ или „археологију“ (Vladiv Glover 2003: 23). По Фукоу, историја је променила свој однос према документу,

преусмеривши пажњу са утврђивања аутентичности и реконструкције догађаја на рад на њему „изнутра“; она га сада дели, сређује и дистрибуише, утврђује релевантност у циљу дефинисања низова, релација. *Археологија* је израз који означава постмодерни модел знања, особину нове, *постмодерне форме историје*, која се сада сагледава као једна прича међу другима. Постструктурализам се бавио овом врстом „археолошког“ истраживања: деконструктивним методама преобликовао је читаву (западну) цивилизацију у Малармеову једну књигу, коју је писао и Киш.

Ако је „историја за Киша тек политизована нарација, дакле, такође фикција, а задатак књижевности јесте да, радећи унутар фикције, жанра, критички отвара репресивну страну поетике, историје и политике“ – он остварује тај задатак исписујући своју причу као „литерарну етику“ (Воšković 2015: 86).

## 2. КУЛТУРОЛОШКИ ЕСЕЈИ

Међу Кишовим есејима насталим у зрелој фази може се уочити једна група текстова са наглашеном културолошком тематиком, посвећена односу малих и великих језичких заједница, критици евроцентризма и сличним темама: „*Номо роeticus*, упркос свему (1980)“, „Против духа евроцентризма“ (1978) и „Париз, велика кухиња идеја“ (1982). Они такође припадају етици и поетици, па њихово издвајање у засебну целину почива на танкој линији разграничења. Есеј „Медитеран и златно руно“ (1980), који тематски и хронолошки припада тој групи, уопште се не може разумети ван контекста појма Средња Европа, па ћемо њега тумачити у наредном поглављу, уз есеје на средњоевропске теме.

У огледу „*Номо роeticus*, упркос свему“ (1980) Киш је револтиран запостављеношћу књижевности малих народа на примеру сопствене. Кроз основну тему провлаче се поетичка, аутопоетичка и метапоетичка размишљања о општим проблемима књижевности и живота, филозофије и културе и долази се до кључних питања о човеку, о смислу литературе и уметности. Ту је већ постављена теза о средњоевропској

књижевности, коју ће аутор страшно заступати наредних година и која ће доживети изванредну елаборацију у „Фрагментима на средњоевропске теме“.

Киш сматра да је *homo politicus* само један вид испољавања бића *homo po-eticusa*, на шта упућују већ и сами наслови његових поетичких књига, у којима је објединио своја промишљања књижевности кроз различите теме – љубав и смрт, поезију и политику, живот и литературу. Отуда његов револт према великом свету, који нашим писцима намењује само политику: „Нама, дакле, Југословенима, нама *homo politicus*, осталима све остало, све остале димензије тог чудесног кристала са стотину површина, тог кристала што се зове *homo poeticus*, те поетичне животиње која пати једнако од љубави колико и са своје смртности, од метафизике колико и од политике...“ (HP: 83).<sup>177</sup> Он са горчином и иронијом опомиње да смо и ми део Европе, да и ми имамо литературу и писце достојне Европе:

„И, поготову, не бисмо смели да наседамо на онај офуцани мит да ми, Југословаци и остали Мађари, треба да се одрекнемо литературе, да ми треба да забављамо бели свет једино нашим политичко-егзотичко-комунарским темама, да ми морамо по сваку цену бити само *homo politicus*, увек и на сваком месту, а да поезија и форма, а да игра и играрије, а да метафизичке опсесије (ко сам? одакле сам? куда идем?), да заноси љубави тобоже нису за нас, и да се сунчани заласци нас тобоже не тичу, јер они припадају само туристима занетим литературом и поезијом, и који, дакле, имају право да посматрају заласке са дивљењем и мирне савести“ (HP: 84).

„Офуцани мит“ који Киш критикује је у ствари романтичарска концепција о писцу као народном трибуну, који говори „у име народа“. Писац има право да говори само у своје лично име, јер он је превасходно писац, па онда све остало, сматра писац.

Пажњу привлачи и литерарни квалитет ових пасуса, њихова мелодичност и песничка сведеност. Аутор позива да из поезије, културе и живота изгнамо што је даље могуће заразног *homo politicusa*, чије ширење осиромашује људски дух и показује „до које је мере поезија поражена, и до које је мере постала привилегијом богатих и

---

<sup>177</sup> Да се поетика и естетика балканских писаца сматра другоразредном у односу на политику, што је за једног писца понижавајуће искуство, сведочи и сарајевски (чикашки) писац Александар Хемон, који Киша сматра својим учитељем: „Да бисте уопште говорили о поетици, [...], мора да се положи испит из политике“ (Hemon 2011: 94).

‘декадентних’“. Ако „метафизичке опсесије“ уметности и филозофије представљају највиши облик испољавања људског духа, оно што нас дефинише као људску врсту, онда нас и са великим европским литературама повезују теме и опсесије заједничке свим временима и свим народима: љубав и смрт, пролазност и вечност, снови и стварност. Литература, поред тога што ‘оплемењује чувства’, „ипак *служи нечему: даје смисао таштини постојања*“ (HP: 85).

У интервјуу „Ироничан лиризам“, датом 1986, када је писац већ изложио своје главне тезе о Средњој Европи, налазимо јасно објашњење да се на Западу од средњоевропских и источноевропских писаца очекује да пишу искључиво о политичким темама, док све остало, укључујући и љубав, остављају за себе:

„Али, с друге стране, тачно је да када ми из ‘друге Европе’ пишемо о метафизичким питањима, осећамо се нелагодно као да смо изневерили нешто много важније. Све време се клацкам између та два осећања: када пишем нешто што није политичка тема, имам утисак да губим време са општим питањима, а када пишем оно што знам о политичким питањима, мислим да сам издао неке важне стране живота које су ван политике. Као што је то једном рекао Крлежа: ‘Политика је наша судбина’. Ја бих додао да је политика наша несрећа“ (GTI: 266).

Тако сваком писцу остаје „да изгради своју властиту позицију, своју властиту хијерархију вредности“ између полова које симболички означавају Набоков са својом дистанцом или Орвел са својим ангажовањем.

У интервјуу „Између политике и поетике“ (1986) Киш ће такође признати да му је политика једна од највећих страсти, али ће одбити да буде „посредник за политичке и идеолошке поруке“, јер књижевност није само сведочење. Као што се човек не може свести на политичку животињу, политичка се димензија човека не може тако лако изоловати од других његових димензија: „Ако у мојим књигама има сведочења, то је сведочење о богатству човека“ (GTI: 223). Он сматра да је у европској књижевности двадесетих година дошло до радикалног одвајања политике и поетике, што је само завршни стадијум нестанка универзалног схватања човека, и да је свест о том расцепу избацила у први план оне писце код којих су *homo poeticus* и *homo politicus* неодвојиви.

Како је етика нужно и политична (али не и обрнуто), немогуће је говорити о Кишовој по-етици а да се избегне његова „политика“, истиче Арсенијевић. Тачније, Киш



се није бавио политиком, већ је „политику промишљао“ (Arsenijević 2011: 33, 111). Или, како је то лепо формулисао М. Пантић, „бити у политици а бити изнад политике“. Пантић у томе види укрштај сартровске стваралачке концепције (која инсистира на неодвојивости естетике и етике и политику сматра неминовношћу) и оне борхесовске, која инсистира на универзалном у сваком непоновљивом људском животу и политику „раскринкава и релативизује“. Дакле, парадоксалним укрштајем писца који је „у политици“ и писца који је „изнад политике“, Киш је створио сопствену, кестлеровску позицију (Pantić 2011: 86–90), а само најбољима је полазило за руком да остваре такву симбиозу естетских и етичких вредности.

Овим текстовима тематски је сродан есеј „Против духа евроцентризма“ (1978), који је у ствари штампани говор приликом пријема Ордена реда Златног степена НР Мађарске. Киш се супротставља евроцентризму као врсти „духовног колонијализма“, којим се сужава Гетеов појам „светска књижевност“ на литературу великих народа. Он сматра да се за „своје место под сунцем“ литературе малих народа морају борити проверавањем сопствених вредности, „сталним настојањем да пружимо свету оно што је код нас најбоље и да то дамо у најбољој могућој форми“ и критикује Европу која није препознала Андрића, Црњанског, Крлежу, као што није препознала ни Адија (*Va*: 313–515).

Као јужнословенске писце који захватају велике теме (мит, поезију, судбину) и кроз национално изражавају опште, Киш редовно наводи поменуте писце, повремено додајући још понеког од својих савременика.<sup>178</sup> Још од својих првих интервјуа он је опомињао да би ти велики југословенски писци добили заслужено место у историји светске књижевности да су преведени на неки од светских језика и адекватно представљени том великом свету, што им је као појединцима ускраћено, нарочито постхумно.

У интервјуима „Тражим место под сунцем за сумњу“ (1985) и „Удео чуда и труда“ (1985), Киш ће поновити да својом „књижевном породицом“ сматра поменуте писце: „И ја се каткад осећам као сироче и имам потребу да се вежем за некога, да кажем да ни ја нисам рођен из морске пене, него да иза мене стоји такође искуство, да су то моји учитељи, да имам и ја учитеља. А ти наши велики писци превођени су и познати мање-

---

<sup>178</sup> Миочиновићева сведочи да је Киш у свакој светској енциклопедији која би му дошла до руку проверавао заступљеност јужнословенских писаца и најчешће би био разочаран чињеницом да ван славистичких кругова нису познати ни они најзначајнији (Miocinović 2007d: 431).

више у славистичким круговима. Увек се на неки начин осећам дужним и некако кривим према тим писцима, према тим великим именима“ (ŽL: 182). Дакле, проблем писаца из малих језичких заједница је што морају најпре да се „легитимишу“ – не само у политичком него и у књижевноисторијском смислу: „Но бојим се да западни читалац тешко може да схвати шта то значи, то тражење *сопствених корена*“ (ŽL: 159).

Киш подвалачи да књижевна слава једног писца више зависи од награда и „пласмана“ него од књижевне и естетичке вредности његових дела. Први услов да се глас „великог песника“ чује изван његовог језичког подручја превод на неки од језика „великих народа“ – што је део „божје неправде“ још од рушења Вавилонске куле. Други услов за афирмацију је „пласирање“ на светско „тржиште“.<sup>179</sup> Дакле, читалац постаје конзумент, потрошач, а уметност *роба* која одговара на законе понуде и потражње, што је био актуелан естетички проблем који је Киш очигледно пратио (Перниола 2005). Он је још и могао да по-етички ламентира над пораженом уметношћу која је још увек „дисала“ и да у њој тражи „последње прибежиште здравог разума“, док нама данас остаје само да констатујемо трагичне последице њеног пораза и да чекамо ново „време песника“.

Кишов став о „малим“ и „великим“ нацијама вариран је и продубљен и у разговору „О злу и искуству“ (1980), да би своју коначну форму нашао у необјављеном фрагменту „Варијација на средњоевропске теме“. Свест да припадништво језику „малих народа“ јесте и предност која проширује духовне хоризонте, иако не доноси ни признања ни радост,<sup>180</sup> одразила се на више планова његове списатељске (искуствене) праксе. Његово државно, али и „национално“ опредељење било је југословенско – и данас га многи сматрају „последњим југословенским писцем“, како се сâм изјашњавао (GTI: 313, 318) – потом балканско, средњоевропско, европско и светско. Киш је, дакле, у себи носио и источњачко и западњачко искуство:

„За време сукоба са Москвом, Југословен је могао да схвати шта је то фанатизам. Јеврејин је схватио шта је то расна мржња и источни грех порекла, у

---

<sup>179</sup> Интересантно је сучелити ову практичну истину и њено друго, суштинско лице што га је у једној од својих изјава изнео Б. Миљковић – да нема малих и великих народа и језика него само малих и великих песника (1972: 260).

<sup>180</sup> „Све што се догађа овде, у култури, политици, у литератури, то је и мој свет, део мога света, део моје културе. Мени су позната сва имена француске културе, ја с њима водим свакодневно један апстрактан дијалог. Али они не деле *мој* свет. Између нас нису могућне никакве референце кад је реч о нашој култури и о њеним кључним темама и проблемима. Њихове теме су и моје; моје никад нису и њихове“ (HP: 282).

Мађарској, за време рата. Балканац стиче свакодневно искуство о невољи малих нација и о индиферентности великих. И, најзад, мислим да је западњак у мени био тај који ми је омогућио да схватим до које је мере Запад лишен оног личног искуства које је потребно да би се схватила природа зла. До које је мере Запад крив за зло које се све више проширује и све више банализује. И до које мере су том Западу потребни митови... Толико о људском и личном искуству. Али, ако ћемо право, онај од нас који пише, то је само писац, *un home essentiellement sans qualificatifs*, један опседнут човек, који поставља себи једно једино питање: како својим опсесијама дати облик књиге“ (HP: 282–283).

У истом разговору Киш француску културу и Париз види као „тле на којем би могла да расте, да не бих рекао да цвета, једна европска култура или чак једна универзална култура у најширем значењу те речи“. Париз је „култура посредништва“, „пијаца идеја“ и велика „кухиња“, у којој су „кост и срж и месо из импорта“, али је „рецепт“ француски: „Да би нека идеја егзистирала, мора проћи кроз Париз“ (*Homo poeticus*: 280). Постоје бројни примери уметничких школа и покрета, стилова, метода, литературе „малих“ језика, дела генијалних појединаца, који су могли да достигну „милост свеопштег признања“ само пошто су прошли кроз париску „кухињу“: хиспаноамеричка литература, егзистенцијализам, руски формализам; а то важи и за самог аутора.<sup>181</sup> Ова идеја и поетски текст генерираће све до чувеног лирски интонираног есеја „Париз, велика кухиња идеја“ (1982), а једна њена варијанта биће виђење главног тока француске књижевности, односно романа као метафоре *pot-au-feu* – лонца који може све да свари.<sup>182</sup>

Кишово виђење Париза у поменутом есеју дато је, како сâм истиче, „нужно пристрасно, ‘песнички’ и без систематизације“, као што се и „у стварности, додирују добро и зло, онако како их ја видим, у божанственом неред, у некој раблеовској, борхесовској енумерацији, где је једина брига, једина радост то противстављање хетерогених елемената, инфантилна игра, но игра, која сведочи о томе да тај који откида

---

<sup>181</sup> „Да су књиге Витолда Гомбровича и Данила Киша зависиле искључиво од мишљења оних који знају пољски или српски, њихова радикална новина не би никада била откривена“, истиче Милан Кундера (Kundera 2010: 455).

<sup>182</sup> Киш ће и касније говорити о томе да Париз није светски центар књижевне продукције, али да јесте „нека врста сталног сајма књига куда стиже књижевна продукција света и где она постаје позната“ (GTI: 265).

латице маргарете (воли-не-воли, воли-не-воли) и сад само куша судбину-случај да му каже оно што очекује да му каже: воли“ (HP: 158, 156). Његово „волим“ усмерено је на међусобно подупирање кафана (живота) и књижара (литературе) у Паризу, али ће на крају ипак признати: „Јер, видите, овде, у Паризу, бар за мене, све је само литература. А Париз, упркос свему, још увек престоница литературе“ (HP: 159).

Аутор Паризу замера „сартровање“ које је и њега опијало, тј. политизацију културе, замера његовој интелигенцији што се радије позива на Сартра, Маркса и Фројда него на Монтења, Бодлера, Флобера, Камија; цени Париз који је открио гениј Џојса и Фокнера и славио књижевност Латинске Америке, чија је критика одушевљено прихватила и његове књиге, али му одмах затим замера што „није никад имао довољно слуха за такве писце као што су Андрић, Крлежа или Црњански, који су моји учитељи“ (HP: 158).

Кишу је морало бити блиско „како Париз реагује на актуелна збивања: живо, страшно, пристрасно“ и, посебно, његова демократичност, „где има места за сваку тенденцију, идејну, политичку и књижевну, тај широки спектар опречних мишљења која живе под истим кровом као каква велика, бучна и завађена породица“. Његово „не волим“ усмерено је на француско левичарење – „кратко памћење париске интелигенције која је одбацила сумњу, тај најдрагоценији интелектуални компас, и годинама страшно грешила против истине, против очигледности и против слободе“, али одмах затим воли „њену спремност да се покаје“ (HP: 157). Овај есеј очигледно представља неку врсту резимеа његових по-етичких и културолошких ставова, о којима је опширније и детаљније расправљао у својим есејима и интервјуима, или их је уткивао у белетристичку прозу.

### 3. ЕСЕЈИ ПОСВЕЋЕНИ ТЕОРИЈСКИМ ПРОБЛЕМИМА ПРОЗЕ

У Кишовим есејима и ауторским коментарима огледају се бројни тада актуелни проблеми теоријске природе, али су ставови о њима најчешће расути и/ли изложени метафорично. Упркос свом константном интересовању за савремена теоријска проучавања књижевности, једини дужи текст, поред *Часа анатомије*, који је писац у целини посветио неком теоријском проблему представља есеј „Романи на длану (Уз један хипотетични

избор француске кратке приче)“ (1976). По конзистентности изнесених ставова можемо му придружити још само део необјављеног интервјуа „О роману“ (1986), у коме он паралелно говори о генолошким и наратолошким темама. Велика је штета што Киш није посветио неки сличан текст наратологији, јер је на изворном језику пратио најсавременије радове из ове области, у интервјуима коментарисао практичне наратолошке проблеме, чак их је и тематизовао у својој прози. То што понекад његови теоријски и аутопоетички ставови делују контрадикторно више сведочи о томе да их је писац својим делом надрастао него о његовој недоследности.

Есеј „Романи на длану“ нам је посебно драгоцен зато што у њему налазимо запажања и аргументе потекле из искуства практичара, којима је Киш доводио у питање нека владајућа теоријска схватања. О неким ставовима је било речи у одељцима о есејизацији романа и есејизацији новеле, али ћемо се и овде на њих осврнути.

Проблем разграничења прозних врста у жанровском систему модерне књижевности Киш отвара запажањем да кризу одређеног жанра најављује тренутак кад његово дефинисање доспе у жижу теоријских расправа. Тако је до покушаја дефиниције романа дошло средином шездесетих година прошлог века, када је свест о разарању класичног сижеа затражила своје теоријско обличје:

„Но та је криза романа убрзо преброђена – јер се показало да је роман утока сваке *condition humaine*, сеизмограф хегеловског Светског духа, па се покушај нове дефиниције романескног жанра данас више и не поставља: роман је извојевао себи право да буде *интегрални текст*, мање-више одређен дужином (доњом границом), и романом се данас назива, с правом, и без икаквог ограничења, сваковрсна прозна књижевна творевина која се држи у лабавим оквирима нечег што се више и не би могло назвати *сижеом*, него пре целином или како се то данас каже структуром. А питање дужине трајања штива више није једини предуслов романескног жанра: та дужина варира, у оквирима европских литература, од неких двадесет до педесет хиљада речи; жанровска разлика (по овој спољној и такорећи јединој разлици) између романа и приповетке ако се сасвим и не потире а оно се у доброј мери разводњава негде на неком фиктивном појасу ничије земље, јер између дуже приче (до 10. 000 речи) и кратког романа (до 50. 000 речи) никакве заправо граничне линије и нема.

Све ово, међутим, данас, кад се романа тиче, нема никакве практичне вредности: роман је постао, рекосмо, неком врстом јединственог свеобухватног жанра, 'утоком свих жанрова', он интегрише све остале родове и врсте, у смелом продирању у пределе поезије, драме и, изнад свега, есеја, и сваки покушај даљег одређивања довео би (и доводи) до узалудних сколастичних енумерација“ (HP: 96–97).

Пред теоретичаре се поставља нимало привлачан избор – одустајање од дефиниције или даље бесконачно гранање подврста, јер „сваки значајан нов роман доводи у питање и поново мења из темеља дефиницију самог жанра“ (HP: 85), истиче Киш призивајући још једном познат Елиотов есеј. Он сматра да немогућност дефиниције романа указује на сличан проблем и с приповетком, а тиме и на тешкоће у њиховој дистинкцији. Већ такво постављање проблема открива ауторово читалачко и стваралачко искуство, интуицију и познавање савремених теоријских токова.<sup>183</sup> То значи да он заступа став да се једна књижевна врста може одредити тек у релацијским односима према другим врстама датог жанровског система, што су принципи модерне релацијске теорије жанрова, за коју су се, уз знатне разлике у схватању односа приповетке и романа, на јужнословенском подручју залагали његови савременици теоретичари деценију касније.

Покушај дистинкције романа и приповетке представља спону између првог и другог дела огледа, у коме Киш усмерава своју пажњу на „деликатну тему приповетке као жанра“. Актуелност жанровских расправа о дефинисању приповетке у француској књижевности указује на њену кризу: класичну приповетку као „исечак из живота“ интегрише роман, јер „модеран стваралац, модеран човек, не задовољава се парцијалним чињеницама, а роман је заправо, у том смислу, само покушај интеграције која не трпи парцијалност“, сматра Киш. Избацивањем вештачких, старинских веза између појединих поглавља романа добијају се неповезане или слабо повезане приче, које додавањем наслова или поднаслова постају уланчане у збирке:

---

<sup>183</sup> Линда Хачион ће у својој *Поетици постмодернизма* писати: „Границе између литерарних жанрова постале су флуидне: ко још може да утврди границе између романа и збирке кратких прича [...], романа и поеме [...], романа и аутобиографије [...], романа и историје [...], романа и биографије [...]? Али, у сваком од наведених примера конвенције два жанра воде одлучујућу игру једна против друге; не постоји једноставно, непроблематично стапање“ (Hachion 1996: 27).

„Једна од првих ствари која је у модерном роману разбијена, заједно са психолошким клишеима јесте управо та творевина низа заснована на календарском, праволинијском и једнодимензионалном временском смењивању догађаја: сећање, међутим, није хронолошко (него асоцијативно), па је и временска релативност почела да се схвата, с правом, пре као верна слика реалности, дакле као елемент психолошког реализма, него као пуко формално истраживање, како се често мисли. У дезинтегрисаном свету интеграција је немогућна и на нивоу стваралачког поступка, а писац покушава само да слику тог дезинтегрисаног света испољи у свом делу средствима која неће деловати лажно“ (HP: 98–99).<sup>184</sup>

Тематска збирка, која све чешће замењује „приповетке из оба џепа“, није ништа друго до „својеврсна романескна творевина“, истиче Киш. Дакле, он прихвата формалистички став да је роман скуп приповедака међусобно повезаних низом посебних поступака, да роман настаје од приповетке и након ње, односно да се једне врсте изводе из других.

Трећи, најдужи део огледа, посвећен је специфичном развоју (односно стагнацији) приповетке у савременој француској књижевности. Ту расправу Киш започиње занимљивом констатацијом да је приповетка „сироче жанровски богате француске књижевности“, доводећи у питање мишљење критичара Бертрана Поаро-Делпеша да је француска публика „крива“ за кризу овог жанра зато што се упорно окреће роману и да су писци такође криви, јер страхују да код публике и критике не остану запамћени као ствараоци „краткога даха“:

„Приповетка у француској литератури интегрисала се у роман или се проширила, нарасла до кратког романа, изгубивши тиме свој примордијални карактер ‘животног сегмента’: савремени стваралац покушава да у сепаратним феноменима, у ‘животном исечку’, открије тоталитет света и искуства, да у једном

---

<sup>184</sup> До истог закључка долази и Рикер бавећи се апоријама бића и небића времена: „Ако је тачно да је главна тежња модерне теорије приче – како у историографији, тако и у наратологији – да ‘дехронологизује’ причу, борба против линеарног представљања времена нема нужно за исход само ‘логичност’ приче, већ и продубљивање њене темпоралности. Хронологија – или хронографија – нема само једну супротност, ахронију закона или модела. Њена истинска супротност јесте сама темпоралност“ (Riker 1993: 29–30). Рикер верује „да између делатности приповедања приче и временског карактера људског искуства постоји корелација која није плод пуког случаја већ један облик транскултурне нужности. Или, другим речима: *да време постаје људско време у оној мери у којој је организовано на приповедни начин и да прича добија своје пуно значење када постане услов временског постојања*“ (Riker 1993: 73).

фрагменту, у једној *слици*, бар наговести слутњу неких виших закона, да у једном гесту, у једном безначајном дану једног безначајног бића дедукцијом (на онтолошком нивоу) и индукцијом (у оквиру књижевног проседеа) оствари интегралну слику света и времена, ‘тоталитет искуства’. Стога, и само стога, прича постаје све више кратак роман, *a short novel*, детаљи се множе, детаљи наизглед безначајни и нефункционални, али писац је ту, осећамо његов дах и његов глас који нам каже: у овој причи ништа није од превасходног значаја и ништа није безначајно: описи ствари и предмета, дати са хладном објективношћу, имају исто значење као и душевна стања старинских јунака прича, они су ћелије једног интегралног организма, сваки је предмет као и свака пора на кожи јунака приче нека врста микроорганизма који сведочи о болести и кризи света у којем он, мој јунак (ако га уопште има), живи. Но писац се, наравно, побојава да његова порука неће бити схваћена, да његов поступак неће бити јасно и до краја откривен као интенционалан, па он стога понавља сличне ефемериде, умножава детаље, продужава до произвољности развојну нит танке сижејне грађе, ствара варијације на исту тему, како би различите животне ситуације ставио под неки заједнички именоватељ и у систем неких онтолошких вредности: тако настају збирке попут Сартровог *Зида* или Камијево *Изгнанство и краљевство*“ (HP: 100–101).

Тумачење кризе француске приповетке прераста у аутопоетику писца *Гробнице за Бориса Давидовича* и будуће збирке *Енциклопедија мртвих*. Најпре, препознатљиво је аутопоетичко начело да модерна приповетка више није „животни исечак“ него да и она носи „тоталитет искуства“, да постаје „сажет роман“ или „читав живот“ – како је некада дефинисан роман, а како провокативно стоји у поднаслову Кишове приповетке „Енциклопедија мртвих“. Значи, *сажимање* постаје императив модерног приповедача, захтев епохе (Наџион 1996: 26–27). Увођењем докумената у своју прозу писац уједно сажима текст, преноси „дух времена“ и постиже да ствари и предмети, описани са хладном објективношћу (што је тековина француског „новог романа“), обављају функцију некадашњег описа психолошких стања.<sup>185</sup> За модерног приповедача постаје кључан избор

---

<sup>185</sup> У незавршеном тексту „Прелудиј за лудницу“ (1977) налазимо одговор како писац оживљава дух епохе о којој пише: „[...] у Свеучилишној књижници читам усташку штампу, не само да се документујем, него и да утиснем у тај сценариј нешто од аутентичности епохе, неку слику, ‘атмосферу’, коју, изван докумената, не може надокнадити ништа. Никакво присећање преживелих, никакве реконструкције на



детаља, „уметност селекције асоцијација“, о којој је Киш писао још у својим раним есејима-причама о *г. Маку*.

Аутор наглашава да су модерне приповетке, без обзира на различите јунаке, простор и време које захватају, уланчане у збирке дубоким унутрашњим везама – везама на уметничком и филозофском (онтолошком) нивоу „као заједнички именоватељ једне дезинтегрисане животне приче, која није роман, која *joш* није роман (на књижевном плану) или, тачније, која *више* није роман (на онтолошком плану)“ (HP: 101).<sup>186</sup> У том смислу оне сведоче о фрагментарности „животне приче“, или, речником постмодернистичке теорије, о чежњи за „Великом нарацијом“. Ово је, у ствари, прецизно објашњење принципа уланчавања приповедака у *Гробници*.

Враћајући се кризи класичне приповетке у Француској, Киш најпре истиче: „А када је реч о причи, о приповеци (и ми не желимо да потежемо старе дистинкције, увек недовољне, између *приче, приповетке, новеле и повести*), прво питање које се намеће јесте, наравно, питање разграничења, постављања кратког романа и дуже приче (јер је остале дистинкције пракса укинула)“ (HP: 101). Све поменуте термине Киш је употребљавао синонимно, будући да је дистинкцију ових подврста сматрао маргиналном, сколастичком конвенцијом (што ће касније, подстакнут и Борхесовом поетиком, час ширити на све прозне жанрове, час инсистирати на жанровима). За то је главно упориште налазио у сопственој стваралачкој пракси и књижевни развој углавном му је дао за право.<sup>187</sup> Али стара и дискутабилна тема тих година је реактуелизована са становишта нове теоријске дисциплине, тако да је Киш овом узгредном напоменом само назначио проблем термилошке и појмовне збрке у књижевној генологији.<sup>188</sup>

---

основу ‘опште слике ствари’“. Киш налази „арому“ епохе, „свет рата и апсурда“ у једном новинском огласу – градска управа објављује „пикторескни“ списак (апсурдних) ствари које је могуће купити без бонова (Sk: 142).

<sup>186</sup> Солар се противи ставу о „великим“ и „малим“ облицима које је заступао Лукач узимајући „тоталитет искуства“ као вредносни критеријум, јер одатле следи да је приповетка фрагмент који чезне за целином, за „тоталитетом искуства“ које је оличено у роману. Он сматра да „мали“ жанрови не настају услед распада оних „великих“, већ због специфичне функције која их предодређује да буду израз оног људског искуства које у другим жанровима не би могло адекватно, или уопште и не би могло исказати (Solar 1985: 13–21).

<sup>187</sup> Такође, термин „жанр“ код њега има значење књижевне форме, универзално за све нивое класификације, што је карактеристика француске науке о књижевности, данас одомаћена у многим земљама.

<sup>188</sup> О њима је опширније писао Павличић (Pavličić 1983:10–13, 20–24). Он истиче да је најизразитији пример ситуације када се за исту појаву употребљава више назива који садрже нијансе у значењу управо употреба бројних термина за једну књижевну врсту: приповетка, приповест, повест, прича, новела, кратка прича, кратка проза, итд. Исто тако, многи аутори су склони да један термин фаворизују и да га шире и на

Киш је свестан утицаја бројних фактора на схватање врста и употребу термина, од којих је најзначајнији културна традиција, односно средина, а потом и културни круг и контекст у ком су употребљени. Истичући да је дужина „ако не превасходни знак, а оно нужан палијатив који би могао унети неког реда“ у разграничење дуже приче и кратког романа, аутор подвлачи да је тај проблем „ипак само француски феномен (а можда још и наш)“. Он објашњење тражи у пракси, у паралели са другим традицијама кратке приче. У англосаксонским земљама, као и у Русији, Италији, Немачкој, прича се развијала паралелно с романом, док је у француској књижевности од Меримеа и Мопасана та традиција све тања и публика према њој показује отпор; чак и Мопасан, тај приповедач *par excellence*, који у другим земљама ужива велику популарност, код француске публике је „негде у запећку“. Ако је та иста публика одушевљено прихватила приче О’Хенрија, Чехова и посебно допринела слави Борхеса, значи да она нема потребу за кратком причом из домаће традиције, јер је васпитавана искључиво на романима (HP: 103).

Кључ проблема Киш види на практичном а не на психолошком нивоу – у ванкњижевним (друштвеним, социолошким) факторима. У англосаксонској књижевности, где су расадници кратке приче магацини, објавити причу у неким од њих за писце је ствар престижа. У оваквом светлу Жидова дефиниција кратке приче као дела које се чита „у једном даху, у једном читању“ издржава практичну проверу: *кратка прича* „јесте она прозна књижевна врста која се може штампати у једном броју магацина: две до пет хиљада речи“. То што су Французи прихватили амерички модел магацина, а из њега „изгнали“ кратку причу – „чини се, неопходну за циркулацију крви од приче до читаоца и од читаоца до приче“ – у пракси је резултирало кризом француске кратке приче: „Управо стога су узалудна сва ерудитна настојања једног Етијамбла да дефинише причу и да је тиме на неки начин оживи; он тражи у компаративним *теоријама* оно по чему би се прича могла препознати без по муке и ‘на први поглед’, како вели, а не у компаративној *пракси*“, закључује Киш (HP: 105).

Француски критичар Поаро-Делпеш предлаже да се одрекнемо дефиниције кратке приче зарад „перспективе апсолутне слободе“, као код романа, додајући уз новелу деминутивну карактеристику коју је јапански писац Кавабата ставио у наслов своје

---

друге врсте, односно форме. На неуједначеност терминологије као последице променљивости контекста (традиције, односно плурализма критичких приступа) указао је и С. Петровић (Petrović 2003: 235).

збирке: *Романи на длану*. Премда му се, како тврди, изузетно допада та мисао-слика (касније ће је и усвојити) – „шта може, гледано књижевнотеоријски, ‘да стане на длан’, на чији длан?“ – пита се Киш (*НР*: 106). За разлику од поменутог става о оправданом брисању граница између подврста приповетке, он овде наглашава да брисање граница између дуже приче и кратког романа доноси низ практичних проблема. Зато предлаже дефиницију Бориса Ејхенбаума: „*Новела је задатак за постављање једначине са једном непознатом; роман је задатак за разна правила, који се решава помоћу целог система једначина са много непознатих, где је важнија интервална грађа него последњи одговор*“ и допуњује је Жидовим корективом: „‘и која се може прочитати у једном даху’“ (*НР*: 107).

Ту се намеће питање: зашто је Киш дефиницији која се руководи структуралном сложености додао Жидово квантитативно одређење, кад је и сâм, сажимајући „читав живот“, „читав један романескни свет“ у своје приче и приче-есеје, демантовао овај дистинктивни критеријум? Шта би, на крају, били по Кишовом схватању „романи на длану“, ако не приповетке-житија, настале есејистичким сажимањем романескне грађе?<sup>189</sup>

С генолошког становишта интересантан је и „П. С.“ есеја „Романи на длану“, цитат Солжењицина којим Киш уводи и *повест* као прелазни облик између *новеле* и *романа* и додатно усложњава деликатно питање односа тематска збирка – роман, по чијим се границама креће већина његових белетристичких дела:

---

<sup>189</sup> Солар се противи формалној класификацији књижевних врста, истичући да се књижевна дела не смеју разврставати по особинама већ по значењима. Квантитативно ограничење не може бити основа за класификацију књижевности, јер оно занемарује значење, закључује он и то поткрепљује Форстеровим ироничним одређењем романа као прозног дела изнад 50 000 речи (Solar 1985: 120–121). Структурна одређења нису пресудна за дефинисање књижевних врста, пошто оне не могу постојати изоловано, већ само у систему жанрова и у односу на њих. Зато је погрешно проблеме с прелазним врстама решавати номиналистички, „јер не можемо рећи да су они ‘и једно и друго’; они очито не могу бити ‘обоје одједном’“ – сматра Солар и додаје: „Ако је, међутим, доиста тек однос романа и новеле пресудан за теоријска одређења, односно ако су све књижевне врсте доиста присутне у неком раздобљу искључиво као сплет узајамних односа, новела и постоји једино ‘у односу’ према роману. *Узорите новеле* и *Don Quijote* нпр. тако се узајамно увјетују, и искључују истовремено, јер се њима желе пренијети различити ‘мисаони садржаји’, односно, ако тако хоћемо рећи, различита искуства, па саставни дјелови *Don Quijote* нису новеле него су само елементи који имају исту идеалну структуру, али имају различиту сврху и функцију“ (Solar 1985: 126).

Ослањајући се на релацијску теорију књижевних врста коју су разрадили Тињанов и Лотман, Солар наглашава да је теорија жанрова руских формалиста још увек супстанцијална и да се позната претпоставка В. Шкловског да роман настаје повезивањем новела не мора схватити као временско првенство новеле. Приповетка и роман настају у истом историјском тренутку и опстојавају паралелно као резултат *потребе да се одређена искуства прернесу баш тим књижевним начинима, односно формама* (Solar 1985: 126–127). Помоћу релацијске теорије могуће је објаснити како као иста књижевна врста функционишу и тако различите Чеховљеве и Кафкине новеле с једне, а Мопасанове и О’Хенријеве с друге стране. Супстанцијална одређења ту су немоћна: она само указују колике су њихове разлике (Solar 1985: 128).

„Налазим, накнадно, једно мишљење Солжењицина које ако и не може да унесе неког реда у ову жанровску збрку, није ипак без интереса: ‘Иван Денисович је очигледно повест, макар била и дуга и збијена. Скученију од повести, ја бих још разликовао *новелу* – лакоћа структуре, прозачност сижеа и мисли. Повест је (оно што код нас, довијајући се, називају најчешће романом) кад постоји укрштање тема и, к томе, скоро неопходно, распрострањање у времену. Што се тиче романа... он се разликује од повести не толико по обиму, нити по распрострањању у времену (он се одликује чак густином и динамизмом), колико по плурализму судбина које обухвата, по пространој ширини и мисаоној вертикали”‘ (HP: 108).

Исте године кад и овај есеј, Киш је објавио *Гробницу за Бориса Давидовича*, која је носила провокативан наслов, како у генолошком тако и у онтолошком смислу: „Седам поглавља једне заједничке повести“. У разговору „Опресија може да сломи и наду“ (1980) он је истакао да *Гробницу* сматра „књигом добро написаних новела, или ‘романом’ у седам поглавља“ (HP: 273),<sup>190</sup> док у интервјуу „Нормална особа не пише књиге“ (1984) коригује тај став: „Ја то радије називам тематском збирком прича него романом. Не можеш продати приче, али роман можеш“ (GTI: 138). Расправа о жанру ове књиге наставила се и у критици, што због чињенице да се она налази на границама неколико прозних врста (циклизоване збирке прича, повести и романа), што због контрадикторних ауторских изјава, а што због велике полемике око њене оригиналности.<sup>191</sup> Али за нас је значајна чињеница да је аутор инсистирао на релацијским односима тих прича-поглавља уланчаних у збирку.

Без обзира на то да ли ћемо се сложити с појединим Кишовим схватањима изнесеним у „Романима на длану“, он је ту несумњиво показао да је за проучавање одлика врста значајно још низ аспеката и књижевних односа: књижевности и стварности, књижевности и друштва, књижевности и историје итд. У њему су изнесена запажања превасходно *једног писца*, који дубоко промишља проблеме своје прозе и осећа се позваним да заједно с критичарима и теоретичарима расуђује о питањима књижевности.

---

<sup>190</sup> У писму Д. Кишу из 1977. год. Љ. Јоцић овако описује свој први сусрет с *Гробницом*: „Мислио сам да то нису приче, већ да је цео текст једна књига, у којој ‘на кукама и веригама инквизиције’ виси човек“ (Из преписке: 39).

<sup>191</sup> На пример, Д. Бошковић отвара своју монографију *Иследник, сведок, прича* расправом о жанру *Гробнице*, доказујући да она може бити и *роман* и *повест* једнако као и збирка циклизоване прича (Вошковић 2004: 11).

Нажалост, Киш није посветио сличан есеј дистинкцији *повести* и *романа*, *повести* и *приче* – односима који су кључни за његову приповедачку праксу.<sup>192</sup> О њима сазнајемо на основу изјава расутих по бројним интервјуима, или изводећи их из имплицитне поетике.

Наглашавањем важности жанровских иновација, Киш је испољио схватање да су врсте, односно „жанрови“ носиоци књижевног развоја – што су тековине руских формалиста које је прихватила и модерна књижевна генологија. Они су запазили да ново раздобље увек ступа с измењеним књижевним врстама, односно с реактуелизацијом у претходном раздобљу занемарених, уздизањем „нелитерарних“ на литерарни ниво, или са стварањем нових, при чему нова или измењена врста добија битну улогу и задатак који постојеће врсте нису у стању да испуне (Pavličić 1983: 73–77). Киш је тако неко дело или писца најчешће вредновао степеном његове иновативности у односу на владајући жанровски систем (премда то није сматрао јединим критеријумом). Са истог аспекта он је процењивао и сопствена дела: у интервјуима је експлицитно говорио о жанровској хибридности својих књига, о рушењу или пародирању конвенција одабране форме, док је у белетристици скретао пажњу на своје „диференцијално осећање“ у односу на постојеће жанрове полемичким односом према неким њиховим одликама и провокативним поднасловима својих дела. У критици је више пута потврђено то његово аутопоетичко становиште, а има и спорних генолошких закључака.<sup>193</sup>

Један од најрадикалнијих примера Кишове жанровске иновације остварен је у „Енциклопедији мртвих“. Ту је аутор применио традиционалну дефиницију романа на приповетку – што је и подвукао поднасловом „Читав живот“ – и још је у њену документарну основу унео елементе фантастике. Тиме је скренуо пажњу на заблуду о ограничениости жанрова у погледу тема, стилова, поступака и типова композиције. У складу с теоријом руских формалиста, Киш у интервјуу „О *Енциклопедији мртвих*“ (1985) истиче да „није у питању само тематски избор. Хтео сам да ту књигу прича градим као целину, да не кажем као роман у којем би приповетке биле поглавља. Распоред тих прича-

---

<sup>192</sup> У расправи „Теорија новеле и теорија књижевних врста“ Солар подвлачи тешкоће у терминолошкој дистинкцији новеле (тј. приповетке, приче) и форми као што су *Старац и море*. Премда се оваква дела у англосаксонској књижевности некад називају и *novella*, за њих су оправданији термини *long short story* или *short novel*, будући да италијанској новели појмовно одговара англоамерички термин *short story* (Solar 1985: 118). Занимљиво је да Солар не узима у разматрање руску употребу термина *повест*, који је несумњиво прикладнија од парадоксалног *long short story*.

<sup>193</sup> На пример: „‘Рани јади’ Данила Киша – књига аутобиографских есеја“ (Бранковић 2005: 367–370).

поглавља, које се могу читати свака засебно, тако је замишљен да свака прича, променом ритма, има једнако одјека у онима које за њом следе и у онима које јој претходе. Но најважнија је промена става у музичком смислу речи; то је смењивање ставова“. Киш потом закључује да „најкраћи и најзгуснутији роман о једној људској егзистенцији јесте име, датум рођења и смрти, записани на гробу“ (*GTI*: 180). У разговору „О роману“ (1986) он истиче да ниједна његова књига није роман у правом смислу речи и да „*Енциклопедија мртвих* нема потребе да буде тумачена жанром, јер је та књига замишљена као енциклопедија. То није роман, нити књига приповедака“ (*GTI*: 277).

Све ове изјаве, ма како контроверзне биле, показују колико је Киш инсистирао на важности књижевних форми, како за настанак појединачних дела, тако и за њихово читалачко и критичко разумевање и вредновање.<sup>194</sup> Његова генолошка схватања завређују посебну, другачије конципирану студију. Такође се расправа о жанру његових књига мора водити за сваку од њих појединачно, узимајући у обзир и критичко разматрање пишчевих генолошких погледа на сопствено дело. Дакле, у граничним случајевима жанровска припадност дела не би се смела одређивати супстанцијално; такве расправе морале би да дају предност функцији над структуром, будући да врсте и жанрови не припадају „чврстим терминима“, већ пре „појмовима на пола пута“ (Грдинић 2005:101–111).<sup>195</sup>

О генолошким и наратолошким проблемима с којима се сâм сретао у списатељској пракси, Киш најцеловитије говори у интервјуу „О роману“, вероватно насталом 1986. године.<sup>196</sup> Истичући да је књижевност „нека врста метафоре, сажимање људског искуства“ и да је главна опсесија сваког писца „која је то идеална форма која би дала максималан резултат?“, тј. „која би могла да у једној ситуацији сажме максимум сазнања, искуства, проживљеног и истине“, он подсећа да су модерну књижевност „створили писци који су написали мало *томова*“ и који су *размишљали* о литератури. Модеран писац мора имати

---

<sup>194</sup> Ако је већ читање усмерено идејом о некој жанровској припадности дела, то утиче на начин читања, примања и вредновања дела, а сигурно и на саму књижевну продукцију, истиче Павличић. Колико је жанр важан чинилац приликом вредновања, постаје јасно када схватимо да је оригиналност могућа и видљива тек у оквирима жанра, али да се она различито схвата у разним жанровима (Pavličić 1983: 116).

<sup>195</sup> Појам врсте/„жанра“ значајан је за опис конкретних дела, што значи да он и настаје уз критику, као њен научни ослонац, а последично и уз рецепцију (као и уз теорију критике и теорију рецепције), будући да је појам жанра дубоко укоренен у читалачком искуству. Критика своје схватање жанра, као и хијерархију жанрова, „изграђује у вези са сваким појединачним дјелом, и то чини сваки критичар за себе и увијек изнова“ (Pavličić 1983: 52–57, 127–128, 108–109).

<sup>196</sup> Разговор је преузет из пишчеве заоставштине. Интервјуист га је поделио на две целине: „О роману“ и „Естетика“, али је Киш редиговао само прву целину, одакле је Миочиновићева приредила (и превела) поједине делове.

увек будну свест о различитим тачкама гледишта: „Размишљати о форми значи размишљати о томе како да се разреши целокупна проблематика *points of view*, тачки гледишта“ (GTI: 270–272).

На молбу да разјасни појам „point of view“, Киш истиче:

„У оквиру теорије књижевности *point of view* јесте *глас* за који се писац одлучио, или очи којима посматра стварност. Најпознатији *points of view* јесу субјективан и објективан. Кад пишете у првом лицу, ви не можете да знате – до по цену крупних грешака у писању – ништа осим онога што сте *видели и чули*. У роману и приповеци у првом лицу можете унети документе или интервенције друге врсте, али ви не можете знати шта се врзма по глави онога наспрам вас, у глави личности. Вама преостају само извесне претпоставке. То сужава пишчево поље деловања. Но из тог се угла могу написати врло значајни романи простране визије. За то је потребна огромна вештина, безбројна довијања. То је случај с Прустом у *Трагању за изгубљеним временом*. Тај је роман написан с нараторове тачке гледишта. [...] То је један тешко решив технички проблем. Модерна књижевност успела је делом да га реши поставши свесна појма *point of view*, остајући у оквирима могућног. [...] Руски писци, попут Пиљњака и Бабелја, и теоретичари (формалисти) изнели су на површину *point of view* доприневши тиме да се прошири поље истинитости једног књижевног текста“ (GTI: 273–274).

Поступак неких америчких писаца који су користили дијалог уместо промене тачака гледишта он не сматра далеким од деветнаестовековне конвенције свезнајућег приповедача, јер „људи често говоре супротно од онога што мисле“. За разлику од њих, Труман Кепот је променио приповедачку технику заменивши свезнајућег приповедача документарношћу, тако да подаци постају *провериви*. „Неке су форме истрошене и читалац би требало да запази њихову превазиђеност“, закључује писац у духу формалиста (GTI: 274–275). Он илуструје примерима три различите „*point of view*“, или Женетовом терминологијом, три ситуације у којима фокализација припада наратору (у првом лицу), његовом психијатру и приповедачу.

У интервјуу „Ироничан лиризам“ (1986) Киш говори о померању тачке гледишта у свом роману као о различитим ставовима у неком музичком делу: „У извесној мери промена ритма је захтевала и померање тачке гледишта. После глорификације оца дошла

је иронија која је требало да разруши апотеозу, јер у књижевности све је подложно разарању. Све је урађено тако да функционише унутар структуре књиге, да служи циљевима књижевности, а не стварности“ (*GPI*: 260). Следи самотумачење – сажета анализа наратора и „тачке гледишта“ у делима *Породичног циркуса* – од догађаја „виђених очима дечака“ у *Раним јадима*, преко мешања „тачка гледишта“ дечака и одрасле особе, писца, који покушава да се с тим дететом идентификује у *Баити, пепелу*, до *Пешчаника*, у коме се мешају четири различите фокализације (*GPI*: 260–261).

Премда је Киш пратио савремена нараторолошка истраживања и несумњиво је познавао Ж. Женета (те 1986. године су објављене *Фигуре* у преводу М. Миочиновић (*Ženet* 1986)), а вероватно и М. Бал (*Bal* 2000), занимљиво је да он није усвојио савременију нараторолошку терминологију – „приповедна инстанца“, „фокализатор“, „фокализација“, остајући при „тачки гледишта“ и „наратору“. Међутим, ове кратке нараторолошке анализе и самоанализе показују да је писац разликовао бројне нијансе и нивое фокализације, као што је поседовао и префињено чуло за разноликост приповедних ситуација.

Овде ћемо се осврнути и на два есејистичка фрагмента која је Киш посветио теоријским проблемима, односно стилским поступцима. Аутопоетички есејистички фрагмент „Станице“ (1978) неодољиво подсећа на неку одбачену страницу *Пешчаника*. Киш најпре набраја („диктира Д.-у у телефон“) станице из Очевог *Кондуктера*, парафразирајући место из свог романа где иронично описује план Е. С.-а како да изађе из моралне и финансијске кризе (*HP*: 22–23), а потом даје теоријско објашњење једног од својих омиљених стилских поступака: „Набрајање је једно од најстаријих песничких проседеа – сетите се само Псалама из Светог писма, првог хора из Персијанаца и каталога лађа код Хомера – а основна заслуга енумерације није дужина, него танани спој глагола, »симпатија и неслагање« речи.“ (Борхес). Особна имена (људѝ, градовâ, биљâ) увек су у таквом узајамном споју привлачности и одбојности“ (*HP*: 24).

Киш је и у другим приликама наглашавао да је набрајање једно од кључних средстава које писац употребљава у сврху сажимања грађе. Тумачећи Сартрову тврдњу: *‘Свака ствар која се именује није више сасвим иста, она је изгубила своју невиност’*, он у разговору „Књиге ипак нечему служе“ (1973) истиче:



„Именовати ствари, то јесте идеал не само Сартров, то је идеал целокупне модерне књижевности, поезије и прозе подједнако, о том именовању ствари говоре и Валери и Жид, а Џојс и модерни роман покушавају на том именовању ствари да створе једини свој свет, без кохеренције. Именовати ствар, то значи поседовати је, то значи издвојити је из ништавила, пренети је из једног ништавила у друго. Именовати ствар то значи још и створити је, и то је већ домен литературе, домен прозе, стваралачки чин *par excellence*. Као што је домен стваралаштва – ваљда још последње поље где писац осећа стваралачку радост – то каталогизирање ствари и предмета, њихово издвајање по некој вишој логици, по логици прозе. Писање и није ништа друго до именовање ствари. А модерна проза – која јесте дезинтеграција – покушава да сачува дезинтегрисаност света кроз набрајање ствари по логици која ће ту дезинтеграцију јасно и недвосмислено приказати случајношћу избора и распореда; сусрет шиваће машине и кишобрана на операционом столу – то је демијуршки чин. [...] Све је у односима, противстављањима, у стављању ствари напоредо. Модерни писац не верује у седам дана стварања, у Божји каталог, у редослед ствари и појава. Свет је хаотичност“ (HP: 221–222).

Писање (уметничко стварање) једнако је именовању ствари; набрајање и каталогизација „по некој вишој логици, по логици прозе“ указују управо на дезинтегрисаност света, на његову фрагментарност, на немогућност да се успостави ред (логос) међу стварима по земаљској логици. Метафора *ђубриште*, која афирмише принцип случајности, и значи, поред осталог, и одбаченост, остатак, у дубокој је вези с наизглед опозитним класификовањем.<sup>197</sup> Ствари не мењају своју природу и намену захваљујући нашој вољи, већ захваљујући промени односа, као што речи, текстови и/ли цитати мењају своје значење у зависности од контекста, односно и најмањег померања појма. Зато Киш и закључује да је све у односима и документарни приступ представља као Нојеву барку „која води тачну и јасну евиденцију о инвентару“ (ЏА: 55). Живот је, дакле, Харонова барка, а уметност Нојева и зато у њој има места само за оно суштинско, што ће бити семе, варница за нове духове.

---

<sup>197</sup> *Ђубриште* на једној, а *складиште*, *архив*, *библиотека*, *енциклопедија* – јесу симболи, идеографеме модерне књижевности, суштински обједињене предиспозицијом да сакупљају, окупљају, чувају најразличитије ствари и материјалне податке, било да су „у божанском неред“ или класификовани (Делић 1993: 41–47).

Враћајући се овом стилском средству (поетичком принципу) у интервјуу „Именовати значи створити“ (1985), Киш га преводи на подручје аутопоетике: „Набрајање је, пре свега, свођење предмета на слику и прилику света. Именовати значи створити. [...]: под остацима сваког предмета постоји прича. А најчешће више волим да именујем предмете него да испричам њихову причу: предмети причају своју причу: остаци у канти за ђубре су разни археолошки слојеви“ (*GTI*: 187). Писац набрајањем ствара илузију описивања, кружења, бесконачности, а те тзв. „каталожке приче“ Лотман је називао „несижејним текстовима“ који „устостављају извешан свет и његово устројство“ (Lotman 1976: 308).

У интервјуу „Барок и истинитост“ (1988) писац сведочи да је му је набрајање упечатљиво још из детињства, као слика канте за отпатке где се мешају „необично и чудесно“, али потврђује да су „лажна знања“ или референце, те пародична учена набрајања нешто што је учио од Раблеа, чији романи убедљиво дочаравају дух свога доба. У књижевности се знање може износити само у тој пародичној форми. „То је за мене дефиниција књижевности: у исто време покушај глобалне визије реалности и деструкција те глобалне визије“ (*GTI*: 298).

Киш је био и велики мајстор поређења. Ненад Величковић истиче да после анализе његових поређења та фигура тражи ново дефинисање (Veličković 2011: 60–64). За разлику од метафоре, која не тежи јасности, којом се „не може бити ангажован ни на који начин“ и која измиче прецизном суду, поређење је сасвим супротно. Оно тражи невероватну способност уочавања веза међу стварима, тј. *другачијег виђења* и прецизног израза, што је само друго име за „милост дара“: „јер је то оно што књижевника разликује од већине других људи [...], кад прочитате Кишово поређење, заправо не можете замислити ниједно друго. Изгледа сувише лако. [...], али кад ви то треба да видите, или кад ја то треба да видим, иде јако тешко. Немамо очи за то као што их је имао Киш“ (Veličković 2011: 60–61).

Како „Данило Киш припада бодлеровском типу писаца: *оним писцима који знају шта раде и како раде*“ (Делић 1995: 21), он је и теоријски промишљао ову фигуру. Међу фрагментима обједињеним насловом „Складиште“ налазе се две есејистичке минијатуре о фигури поређења као средству које открива пишчеву индивидуалност и представља његов

мајсторски печат. Оне одлично илуструју увођење слике у дискурзивни језик теорије, односно есејизацију теоријских текстова:

„То је увођење новог плана, другог дискурса. Поређење даје могућност да се мисао, да се реченица заошија; оно открива све дотле невидљиву и невиђену руку онога који ствара. У ток ‘неутралних’ реченица уноси дах Творца, сведочи о његовом немом присуству; негде из позадине ствари помаља се, као какав мистични дах, присуство Мајстора. А да при том нигде није употребио (злоупотребио) своје име, своје приповедачко ја. То ‘као’ у реченици јесте наговештај његова присуства: све дотле је реченице писао неутрални стваралац, ‘наратор’, ко ли, а то ‘као’ јавља се попут куцања на врата. Као куцање по дрвеном столу за спиритистичких сеанси: ту сам“ (Sk: 159).

„Постоји на виолини (у виолини) један део који се назива ‘душом’ виолине (*l'âme de violon*). То је један стубић, не већи од трећине оловке. Тај се дрвени стубић налази у унутрашњости тела виолине, нешто испод кобилице, и спаја горњу и доњу плочу. Тај стубић се ставља на крају, када је виолина већ готова. (Операција је доста деликатна.) Е, тај стубић, та душа виолине што спаја два дрхтава резонатора, то је то поређење, то ‘као’ и ‘попут’“ (Sk: 159).

#### 4. ЕСЕЈИ ПОСВЕЋЕНИ ПОЕЗИЈИ И ПРЕВОЂЕЊУ ПОЕЗИЈЕ

Киш је у овом периоду поезији посветио само есеје „Изгнанство и краљевство Марије Чудине“ (1982) и „Серената Милоша Црњанског“ (1974/1975), који је остао недовршен. Поетиком превођења поезије он се бавио у тексту из заоставштине „Као и руски формализам...“ (1973–1976), као и у бројним ауторским коментарима, док је о проблемима превођења конкретних песама оставио низ есејистичких белешки.

Есеј „Серената Милоша Црњанског“ је настао у Бордоу, вероватно школске 1974/75. године и аутор га је носио са собом најпре у Београд, затим у Париз, што значи да је намеравао да на њему још ради. Миочиновићева детаљно описује рукопис (дактилопис)

и, ослањајући се на Кишове исправке руком и уметнуте странице, издваја следеће одељке: I „Лирска преамбула“, II „Сиже“, III „Строфа (реинкарнација)“, IV „Строфе“. Настojeћи да прецизно датира есеј, она примећује да се најважнија поређења у њему односе на ‘пешчани часовник’, ‘честице песка-времена’ и ‘Рубинов експеримент’/портрет-вазу, што „показује да нове слике још нису надвладале опсесивне метафоре *Пешчаника*“ (Miočinović 2006d: 401–403).

У уводном дневничко-аутопоетичком одељку „Лирска преамбула“ сазнајемо да текст чине допуњене белешке с предавања, настале од првобитне практичне вежбе превођења поезије са српског на француски језик с групом студенткиња славистике у Бордоу. Избор песме диктирали су поетичност, тема, једноставност лексичке грађе и „свемогући случај“. Аутопоетички одељак који следи практично сведочи о оним круцијалним проблемима превођења о којима је Киш писао у есеју „О превођењу“ – о трагичној свести преводиоца да је еквивалент оригиналу недостижан, али и о индивидуалном напору да се пронађе најбоље решење, засновано колико на познавању језика, духа и цивилизацијских наслага језика са кога се преводи и језика на који се преводи, толико и на сопственом доживљају песме и преводачкој интуицији:

„Понесен неким тајним изазовом, неком скоро патриотском, неком заправо космополитском амбицијом, јер поезија нема отаџбине, одбацих превод, тај *reliquiae reliquiarum*, и покушах да на самом оригиналу демонстрирам неке законе песништва, унутрашњу логику песме, њена евидентна и, још више, њена скривена значења. Упустивши се у ту авантуру, нисам ни био свестан шта ме чека, који скривени светови, која тајна значења. Песма се међутим отворила, процвала такорекућ сама од себе, стављена на пробу, под пресу аналитичке свести, уроњена у лакмус што га Французи зову *tournesol*, као и сунцокрет, окренула је своје лице сунчано, и своје лице месечно, окренула је к мени (к нама) своју скривену страну, као што се каже за Месец, и указаше се нови пејзажи“ (*Sk*: 123–124).

Киш је увидео да у преводу „Серенате“ без метра и риме, сведеном „на голи семантички слој“ и тај слој измиче заједно са лирском експресијом: „*décalage* је био потпун и поразан за једног љубитеља поезије и преводиоца песника“. Као велики поклоник изазова духа и интелекта, он се окреће версификацији и језичкој анализи оригинала, одступањима од „очекиваних“ и уобичајених рима, те посебном ритму и

изразу (очигледно полазећи од *Лингвистике и поетике* Романа Јакобсона). Тек тада се отварају нови, скривени и танани смислови.

У одељку II „Сиже“ аутор се осврће на генезу песме, о чему је Црњански оставио запис „Уз песму Серената“ у књизи *Итака и коментари*, објашњавајући значење места и датума записаних испод ње. То је кључ и за њено значење: топла јесен галицијског ратишта 1915, терен који понегде личи на Србију, смрт, љубав и чежња за отаџбином. Тако ова песма оповргава тезу Хуга Фридриха да ‘песма говори о догађајима, бићима и стварима, но о њиховом пореклу, месту и времену читалац није обавештен нити ће то бити’, али потврђује другу његову тезу – да ‘модерна лирика сили језик на парадоксалну задаћу да смисао истовремено изриче и скрива’, истиче Киш (*Sk*: 127). Фридрих, у ствари, говори о „тамној“/херметичној, тј. „нејасној“ поезији (Фридрих 2003: 192).

Вођен самом песмом, Киш у одељку III „Строфа (реинкарнација)“ открива нијансе временских значења изван граматичких категорија у нашем језику („Футур III“), показујући њихову немоћ пред тананим преливима смисла које остварује песнички језик. Коначно, у одељку „Строфе“, где је касније уметнуо страницу „Последња строфа“ (што показује да је на тим стиховима додатно радио), Киш тумачи завршетак песме – два идентична стиха, чији се неидентични смисао открива само истанчаном слуху и духу, као и језичку игру, метафоре, fine асоцијације, приметне само ако се урони у дубине језичког и културног памћења, метонимије и анаграме у придевима ВИТИ-поносИТИ, ВИТИ-поносИТИ, кроз који одзвања најскривенији семантички слој песме, њена слутња и музика, њена „заумна порука“: *и ти*.

Свестан да приступ диктира дело само, а не критичарева склоност према једном методу који ће примењивати без одступања на сваку књижевну творевину, Киш је у једном тренутку одбацио структуралистичку схему у којој му је суштина песме измицала и упустио се у авантуру интуитивног тумачења. Чак и у незавршеном облику, детаљна анализа једне овако семантички богате песме, заснована на стручном знању колико и на интуицији писца, преводиоца и читаоца до сржи прожетог поезијом, недвосмислено потврђује и његов дар за тумачење и може послужити критичарима по вокацији, како ондашњим тако и данашњим, као критеријум за одмеравање сопствених способности. Она потврђује да поезија „увек говори о ономе ко је чита или слуша“, како је Киш одредио њену суштину у својој започетој књизи (*ŽL*: 17).

Правећи паралелу Киш – Црњански, Делић кроз примере показује дубоку сродност у сензибилитетима ових стваралаца, издвајајући индивидуализам, модерност, иновативност у језику и форми (у овом случају, одступање од уобичајених баналних рима и хоризонта очекивања, те префињен осећај за звучне фигуре), као и изразиту самосвест и склоност ка самотумачењу (Делић 1994б: 151–167).

Други Кишов есеј из овог периода посвећен поезији, „Изгнанство и краљевство Марије Чудине“ (1982)<sup>198</sup> представља један од најбољих аналитичких есеја Д. Киша, упркос утиску да је песникињу превредновао. Наслов за свој оглед он је позајмио од збирке прича *Изгнанство и краљевство* А. Камија, с јасним циљем да повуче паралелу између његове филозофије и гностицизма Чудине, као и сопствених схватања (Ahmetagić 2016). Ками сматра да је сваки човек филозоф за себе чак и онда када не разуме своју животну филозофију; сваки је човек осуђен на апсурд живљења и тежњу за слободом.<sup>199</sup>

Обимнији од већине Кишових есеја, премда аутор, као и обично, улази у тему *in medias res*, овај текст као да је написан „у једном даху“. Захваљујући личном тону, који се на моменте развија на рачун критичке дистанце, он просто плени непосредношћу, асоцијативношћу, инвентивношћу, стилем. У поезији Чудине аутор је препознао аутентичан песнички глас и остварио блискост с изабраном тематиком, „избор по сродству“, како духовно препознавање објашњава позната Гетеова формулација. Опсесивне животне и стваралачке теме М. Чудине јесу и опсесивне теме Д. Киша: смрт („семе смрти“, „бременитост“ смрћу), обмана, незнање, сазнање о неминовности људског пораза и немирење с њим итд. Стваралачки симболи и метафоре такође су им блиски. На пример, симболика цвећа, *руже*, као знак да „семе смрти“, „семе распадања клија попут паразита у срцу лепоте“; *пустиња* (живљења) као „песников једини дом“, синоним *изгнанства* пре него трагалаштва (Кирег 2004: 140); *кула* као ознака паралелног света „отетог од ништавила“, света уметности („тај шејкински *Замак* савршене архитектуре“) и добровољног изгнанства у исти мах („прибежиште од зла, идеалан предео“, „Нојева барка која плута по свеопштем потопу, но плута“). Вредност тог симбола-метафоре најбоље објашњава онај други квалификатив којим је аутор означио поезију М. Чудине,

---

<sup>198</sup> Текст је писан за часопис *Градац*. Чудина га је укључила у своју збирку *Паралелни вулкани* као поговор, а Киш у свој поетички избор *Ното poeticus*.

<sup>199</sup> „Писма немачком пријатељу“, једна врста монтењевског есеја-дијалога који је Киш сигурно познавао, такође се завршавају мучним сазнањем да се људски животи разликују само за такву „нијансу“ која некима може помоћи да лакше поднесу сопствену смрт (Ками 1998).

*краљевство*: „Рођена у срцу зла, она је изван домаћаја зла“. У сфери хладних платоновских концепата, где нема ни милости ни осећања – нема ни пролазности, истиче Киш: „Јер та је кула подигнута упркос Богу, та кула је саграђена по идеалним плановима, то је идеална кула, вечни замак. Уметност је све, живот је ништа.“ С овим, у суштини неосимболистичким начелом, Киш се декларативно није слагао (његов је мото био: и живот и литература, или *Primum vivere deinde philosophari*). Он верује да чак ни гностички песник попут Чудине не би „прогласила уметност достојном заменом за живот у који је пала, када би веровала да се тај пад анђела може искупити уметношћу, да се таштина живљења може надокнадити таштином стваралаштва“. Да је живот ништа, то је лако доказати, али нема доказа да је уметност све, понајмање да је вечна, истиче Киш загладан у ову поезију колико и у сопствени живот и литературу. Па шта онда остаје уметнику, осим утехе да је, сукобивши те две таштине, *покушао* да победи пролазност? – пита аутор *Пешчаника* (HP: 127–128).

Минуциозном анализом појединих песама, за које истиче да су „мдре потекле из једне болне луцидности“, Киш открива идеографске тачке поетике Чудине: свест о људском и демијуршком поразу – *поразу стварања*, који ову поезију једва одваја од ћутања, немости. Песникињин свет је свет „чистих концепата, *као у сну*, али то није сан, то је мора живљења, луцидност“. Ако је лепота пролазна и ако су сва бића смртна, дакле, несавршена, узалудан је сваки људски напор да се надрате пролазност. У свету без Бога свест о неминовности пораза чини људску борбу још трагичнијом, истиче аутор тумачећи песму „Тигар“ (HP: 114).

У средишту Кишовог интересовања налази се *сумња* овог песништва, које је „прожето до сржи гностичким одрицањем“. Међутим, она не долази од „гностичких *теорија*: гноса је латентно стање побуне и незадовољства стварањем и светом, поглед на свет и живот, рекао бих биолошка суштина неких сензибилних бића; стога се тај гностички дух одржава кроз векове као латентна побуна, као немирење са устројством света, као хиперсензибилност и луцидност. И, ма колико то изгледало парадоксално, верујем да се сензибилност бића која свет доживљавају кожом, као што цветови дишу, да се у том свету сензибилних психолошким и психоаналитичким приступом мало што може постићи“ (HP: 117–118).

Још једном експлицитно негирајући вредност психоаналитичког приступа у тумачењу књижевности, коме се противио кроз пародију и метанаративни говор и у свом белетристичком делу (у *Пешчанику*, у приповеци „Црвене марке с ликом Лењина“ итд.), Киш истиче да би као мото ове поезије могла да стоји „једна гностичка ужасна формула“: ‘Ја сам на свету, али нисам од овога света’, јер „гностичка поезија тежи једноставности; [...] она је цела само једна голема метафора пада, она је сва од непостојања, као Бекетове личности, мицање људске патње и људске прашине“ (HP: 122). Чудина је један од ретких песника-гностика што су са опасном луцидношћу успевали да затрпају „поноре које су сами створили“, запажа Киш.

У овим аутопоетичким ставовима одјекује гностичка (односно „гностичка“) побуна Симона Чудотворца из Кишове приче, као и Маркиза де Сада из Кишовог есеја. Она показује зашто су најбоље странице његове есејистичке и белетристичке прозе утемељене на сумњи и негацији више него на вери и афирмацији, на уметности у спречи са смрћу више него са животом, на побуни – упркос сазнању да је побуна узалудна:

„Таква поезија нема успеха, таква поезија не може имати успеха, јер она не тражи ни допадање ни успех. Та би поезија успех доживела као неспоразум, као пораз. Она тражи, и налази, вернике, оне који ће у њеном гласу, у њеном тихом нарицању и проклињању пронаћи своје тајне мисли, свој глас. [...] *А шта је друго ова поезија, шта је поезија уопште, до то, тај крсни пут ка вишем сазнању, ка опасној луцидности која је циљ себи самој, тај најхрабрији и најопакији деминурички чин: све схватити, све прихватити, луцидно и без обмане, и истовремено све одбацити у име те исте луцидности и прикључити се заточницима оне јединствене побуне чији је исход јасан. Супротставити Богу свој сопствени систем, један јединствен и нов генезис, један нов свет који није у складу са овим светом, једну луцидност која руши зграду стварања, скрзирајући је једним јединим погледом презрења“ (HP: 123–124).*

Киш је, дакле, у овај есеј унео сопствену поетику и животну филозофију; говорећи о гностицизму Чудине, говорио је и о свом (а)гностицизму. На пример, цитат теоретичара гностицизма Жака Лакаријера – да је овај наш свет ‘чиста небеска подвала, где су свака ствар и свако биће последица једног космичког неспоразума’ (HP: 121–125) – могао би се исписати и изнад Кишовог дела. У тексту у коме се препознају два ствараоца и њихови



погледи на уметност и стварање тешко је и незахвално издвајати аутопоетичке моменте од критичких, односно поетичких уопштавања,<sup>200</sup> као што је тешко одвојити пишчеву животну филозофију од филозофије његових ликова.

Према гностичкој симболици, људско тело је *гробница* (духа). Киш није случајно насловио своју збирку и истоимену приповетку *Гробница за Бориса Давидовича*, нити је случајно његов лик Симон Чудотворац првобитно замишљен као везивна нит прича из *Енциклопедије мртвих*; тек у контексту гностичке филозофије, односно одступања од ње, ова дела остварују свој најдубљи смисао. Јер, суштински принцип гностицизма је истицање човекове божанствене суштине, душе, којом се он издваја од природне околине. Упркос томе што је гностички бог бескрајно удаљен од човека, гностици не сматрају да је човек марионета у рукама бога-тиранина, већ да он налази своје спасење у гнози/ спознаји. Односно, самоспознаја је спознаја Бога. За разлику од „правоверних“, гностици су инсистирали на унутрашњем, спиритуалном, духу, одбацујући физичка искуства (Rejgels 1981: 16, 136).

Ако „гностичка мисао руши тврђаву свести, гађа право у срце, тамо где је најубитачнија, на место где се скрива она обмана која дозвољава човеку да прикрије своју сопствену луцидност“, Киш ипак није био гностик. У његовом делу развија се мит о човечјем паду, у коме су људи „само сенке једне манихејске идеје зла, ‘седименти изгубљеног неба’ и блаженства, у вечној опозицији са демијургом“, али оно није само објава смрти и припрема за смрт, него и побуна у име живота. Киш је, како и сâм наговештава, пре агностик. У лику професора Падованија, пишчевог прототипа (који је створио сопствени прототип – лик Симона Чудотворца, *одраз одраза*),<sup>201</sup> у фрагменту који је замишљен као белешка уз приповетку „Симон Чудотворац“, налазимо реченицу: „Професор Падовани, као што видимо, застао је на пола пута и био спасен гностичке јереси“ (*Sk*: 349). Како је реч о књижевном јунаку, ово нам не може послужити као чврст

---

<sup>200</sup> „Овакав однос према свету и стварању последица је јасног избора, избора који се постиже бићем, свешћу, судбином. Такав избор искључује све друге путеве, све друге песничке стазе и богазе. Ко се определио, кога је судбина одредила да луга пустињом, тај ће лутати пустињом; ко је изабрао ‘цвећа стазе’, тај ће лутати цветним стазама. Сваки избор указује, болно указује, на одбачене путеве. Сваки је избор *једини избор*“ (*HP*: 129–130).

<sup>201</sup> Првобитна Кишова замисао је да тај лик буде везивна нит међу причама *Енциклопедије мртвих*, односно да „Симон Чудотворац“ буде оквирна прича. Његова судбина искривала би у причама дуж књиге, као скривени делови слагалице (Miočinović 2006d: 441, 443).

аргумент, већ пре као потпора закључку који се наметнуо, поред осталог и на основу његових по-етичких ставова да је аутобиографско иманентно делу (*HP*: 224).

\*\*\*

Киш се читавог живота бавио превођењем (с француског, мађарског и руског). „Превод – то је *homage*“, говорио је. Зато неки његови преводи (Еурипидове *Електре*, на пример) представљају слободне препеве, „тријумф костихевско-винаверовског стила“, или неку врсту слободног низања асоцијација у коме се чува основна нит изворника, док се у другима строго држао риме и ритма оригинала, што је зависило од смисла и форме самог текста. Неке од њих стручњаци сматрају врхунским достигнућима у области превођења.<sup>202</sup> Видели смо да је он промишљао поетику превода, а понекад је остављао и есејистичке белешке о конкретним проблемима с којима се сусретао током превођења.

У Кишовој заоставштини сачуван је теоријско-есејистички текст „Као и руски формализам...“ (1973–1976), намењен усменом излагању, по претпоставци Миоциновићеве за неки скуп о поезији и превођењу поезије у Француској (Миоциновић 2006d: 407). Сачуване су четири нумерисане целине.<sup>203</sup> Киш ту полази од кретања идеја и дијалектичких процеса у њиховом развоју и закључује да су периоди кризе духа, тј. уметности обележени њеним самоиспитивањем, односно процватом теорија: „данашњи структурализам“ је „један од видова тог проверавања. Не апсолутни и не једини“ (*Sk*: 169–170). Аутор затим подсећа на Бодлерове слутње кризе духа која је убрзо наступила (и још увек траје), на узалудне наде Лотреамона и Рембоа да ће уметност пронаћи спас у себи самој: „Али оно што карактерише данашњу прозу и поезију, у првом реду западноевропску, јесте њихов нужни и самоаналитични езотеризам, њихово самоиспитивање и самоанализа, њихово затварање у себе саме, у један чврсто затворен свет где приступ имају само посвећени“. Појмом „отворено уметничко дело“, којим је означио свет уметности, Умберто Еко „само једном виспреном операцијом духа покушава

---

<sup>202</sup> Корнејевог *Сида* (1965), Молијеровог *Дон-Жуана*, Еурипидове *Електре* (1968), Лотреамонових *Сабраних дела* (стручњаци ту посебно издвајају превод *Малдороових певања* (1963), називајући га магијом и „датумом у освајању књижевних дела класике“ (Радовић 1994: 47–48), Адија, Ренотија, Цветајеве, Кеноа, *Похвале интелектуалаца* Бернара Анри-Левија (1988), итд.

<sup>203</sup> Миоциновићева претпоставља да се ради о грешци у нумерацији, при чему је четврта целина омашком обележена као пета, али оштрији прелаз из треће у четврту може значити и да четврта стварно недостаје (прве три целине карактерише поступно развијање проблема).

заправо да нађе тајне кључеве за отварање затворених љуштура и шкољки модерних уметничких дела, песничких и прозних подједнако, у које се скрио суптилни дух поезије“ (*Sk*: 171). Тај израз, који треба да означи комуникативност уметничких дела, такође остаје затворен у свету посвећених, сматра аутор (али ће га, видећемо, уврстити у свој есејистички речник), што је још изразитије данас, упркос процвату „Гејтсове галаксије“.

Осврћући се на структуралистичке детерминанте поезије и прозе – а то су именица (поезија) и глагол (проза) – Киш закључује да се та разлика све више брише, па и именица и глагол постају једнако важни у прозној и у поетској структури. Као пример за ту тврдњу могао му је послужити Борхес, који је презирао не само жанровску него и поделу на родове, сматрајући да прави читалац/слушалац разликује поезију од прозе својим чулом слуха и осећајем за ритам дела и језика (Живанчевић 1997: 363–364). Киш ће у својим ауторским коментарима понављати да преводилачкој делатности дугује способност која недостаје већини писаца: да разликује прозу од поезије, „ствар нимало једноставну“ и да се „лирског баласта“ ослобађа захваљујући превођењу (*HP*: 230). Кроз превођење писац „троши“ свој лирски набој, пролази кроз неку врсту „чистилица“ субјективности, учи језик и вежба стил. У интервјуу „Ироничан лиризам“ (1986) он истиче да себе сматра „фрустрираним песником“ и да је одувек преводио само из личних разлога: „Ја сам један од оних преводилаца који је своје поетске импулсе остварио преводећи поезију. [...] Кад кажем ‘преводити поезију’, ту мислим на превод по југословенском и мађарском начину (за разлику од француског) по којем преводилац поштује риму и ритам. *А то је стваралачки рад*“ (*GPI*: 257–258; Курзив М. Б.).

То је тема и четврте (односно, пете) целине есеја „Као и руски формализам...“, где аутор са општих тема самозатварања уметности и разликовања поезије и прозе, одједном прелази на проблеме превођења поезије, и то класичне. Реч је о хексаметру и дактилу, које Киш помиње као нашу добру преводилачку традицију још од периода дубровачке књижевности. Њу, на срећу, није успела да наруши идеја Б. Поповића о непреводивости поезије, чији су резултат лоши прозни преводи, сматра аутор, „јер песници, зналци језика, преводили су и даље песнике онако како то мислим ваља једино чинити: са оригинала и по метру оригинала“ (*Sk*: 172). Он се противи преводу „по построчницима“ (повод је појава „пофранцужене“ *Антологије мађарске лирике*): „Не осећати језик једног песника и једног народа, не бити упознат с његовом традицијом, с његовим идиомима, не осећати

срце једног језика, његове најтананије трептаје, призивок других значења у једној речи итд., итд., мислим да доводи до јаловог посла. Чак и фалсификатори изучавају потез руке и кичице мајстора којег ће пресликавати“ (Sk: 173).

Од априла до септембра 1988. године Киш је објављивао песничке преводе у рубрици „Из преводиоачеве радионице“ *Књижевних новина*, уз које је преводилац био дужан да приложи пратећу белешку као неку врсту образложења свог избора, начина превођења, тешкоћа и сл.<sup>204</sup> Ови (ауто)поетички коментари имају и препознатљиве теоријске ослоње (Р. Јакобсона, Х. Р. Јауса, Ж. П. Сартра), нуде драгоцену искуство за конкретне проблеме оних који се упуштају у преводилачку авантуру и садрже неке критичке и самокритичке опаске на рачун одређених превода, јер Киш је увек отворено говорио о сопственим и туђим преводилачким достигнућима, „успелим решењима“, препрекама и „слововима“ (ŽL: 221).

Киш је у многим приликама скретао пажњу на значај преводилачког рада, не кријући да као писац много дугује свом преводилачком искуству. У занимљивом реферату „Стваралачко у преводилачком и преводилачко у стваралачком у делима Данила Киша“, Миодраг Радовић пише о Кишу преводиоцу као о „писцу у сенци“, месијанском сањару и „богохулнику“ који намерава да „реконструира Вавилонску кулу“ (Радовић 1994: 47) и тумачи примере из прича у којима писац даје перо преводиоцу, тј. у којима се приповедање слива у ток превођења, почев од ефекта хетероглосије у „Механичким лавовима“ и приче-превода „Пси и књиге“. Текст је схваћен као *палимпсест*, где је преводилац „*un écrivain au second degré*“ (другостепени писац), аналогно Женетовој „*la littérature au second degré*“ (књижевности подигнутој на други степен) (Радовић 1994: 51).

У причи „Пси и књиге“, аутор се игра документом-цитатом и квазидокументом, оригиналом, преводом, преводом превода, итд, називајући причу *преводом* а себе „транслатором“ инквизицијског записника који до нас стиже као „троструки ехо“

---

<sup>204</sup> На пример: „Мислим да се не вaram ако устврдим да је ова песма у оригиналу хтела да буде ‘ружна’ као и реалност коју описује; то јест да је Петри сматрао да овај сиче не заслужује песму која би била формално одвећ дотерана, јер не би била адекватна садржини. Уз то, Петријева поезија жели да буде доживљена као отклон од традиционалне лепе поезије, и мађарски читалац то осећа, или се очекује од њега да то осећа. Ту се, дакле, јавља компликовани појам *рецепције* и *хоризонта очекивања*. То је управо оно што је најтеже, можда и немогућно пренети у преводу поезије: тај фон, тај терет традиције, то ‘диференцијално осећање’. Међутим, с друге стране, социјална позадина песме блиска је нашем читаоцу: стога неки технички проблеми доспевају у други план“ (ŽL: 215).

Баруховог гласа. Ако узмемо у обзир да је и сâм изворник „одјек Јахвине помисли“ (*Grobница*: 135) – првобитног језика, пре но што је Јахве створио пометњу међу људским језицима – оригинал и не постоји, свет је вавилонским проклетством разбијен на језике, на фрагменте и то је непоправљиво. Већ на првој страници *Гробнице за Бориса Давидовича*, у причи „Нож са дршком од ружиног дрвета“, приповедач чезне да досегне „недостижни и стравични час вавилонске пометње“ (*Grobница*: 5). Писање је схваћено као стално превођење, где је писац *преводица* (нечије помисли), што је искуство Кабале: ‘*Бог ствара ни из чега, ми стварамо од руина*’ (*ЏА*: 158). Тако се по Кишовом схватању и сваки превод, ма колико био изузетан, према оригиналу односи као низ фрагмената у односу на Целину и указује на *нестабилност самог оригинала*, истиче Радовић (1994: 53–56).

## 5. ЕСЕЈИ ПОСВЕЋЕНИ ДРУГИМ УМЕТНОСТИМА

Киш је у периоду 1971–1983 објавио пет есеја о делима ликовних уметника: „*A WINDOW IS A WINDOW IS A WINDOW IS A WINDOW*“ (1973), „*Радомир Рељић*“ (1975), „*Светлост која зари изнутра*“ (1979), „*Коцка Ивана Пицеља или отворено дело*“ (1983) и „*Зашто Величковићеви тркачи немају главу*“ (1981), не рачунајући есеј о Рембрантовој слици „*Час анатомије*“ у истоименој књизи. Сви ови текстови су изразито аутопоетички, доминирају општи утисци и изузетна емпатија, а у некима од њих има и елемената који припадају домену стручне, ликовне критике и указују на ширину Кишовог образовања и интелектуалне радозналости.

Посебно је занимљив есеј-прича „*A window is A window is A window is A window*“ (1973). Писан за каталог слика Сафета Зеца, он више личи на сегмент неке приче на задату тему него на ликовну критику, како би се од текста за ту намену очекивало. Чак постоји и једноставан сиже: човек отвара прозор и види исти такав прозор и исти призор, који се умножава у недоглед; покушавајући да побегне од призора, он искаче кроз прозор, јурећи до зида на коме је поново – прозор; човек искаче и кроз тај прозор у исти такав призор (*НР*: 131–132). Киш је, у ствари, посматрача сместио у унутрашњост слике, и то у ентеријер прозора са крупновезеном чипком и бронзаном бравом, окићеног геранијумима

и пузавицама, што је чест мотив на сликама овог уметника.<sup>205</sup> Податак да је тај имагинарни посматрач човек „који има искуства са сном и морама сна“ указује да се ради о уметнику, односно Кишовом/посматрачевом двојнику (Tompson 2014: 218). Он под различитом светлошћу, „као у огледалу“, кроз прозоре који се „умножавају у недоглед“, борхесовски, посматра исти приказ „међу јавом и мед сном“, покушавајући да убеди себе у варљивост чула, да изађе из себе, да побегне од свога двојника/смрти – као што је Е. С. у *Пешчанику* покушавао да буде „и посматрач и посматрани“ истовремено и да тако извара смрт. Јер, какав то *плен*, ако не бесмртност, „радозналац“ покушава да ухвати јурећи кроз паралелну стварност слика према звуку ловачког рога који му једнако измиче?

Занимљив детаљ је да у тим паралелним стварностима и судбинама није баш све идентично: простор је остао исти, али са протоком времена „се променила светлост, облаци се мало померили“ (што су сликарским језиком изразили још импресионисти, сликајући исти мотив у различито доба дана, додуше са циљем да колористички анализирају светлост и покрет). Простор је, значи, само део времена у ком је човек заточен, јер он не може да изађе из себе нити да заустави време. Сасвим борхесовски.<sup>206</sup>

Дакле, Киш је у овом тексту ликовну критику слика Сафета Зеца заменио есејем-причом, сазданим од њихових тема, мотива и симбола, који су му и у поетичком смислу били блиски. А то је оно што је од занимљиве уметничке критике захтевао Бодлер.

Слично је аутор поступио и у есеју „Радомир Рељић“, писаном за Рељићеву изложбу у Љубљани 1975.<sup>207</sup> Текст чине само три дуге реченице, које карактерише барокна стрмоглавост, набрајања, контрасти, поређења и три веома кратке у закључку. Премда је повод сликарство, Киш не говори о сликама у техничком, нити у тематском смислу. Уместо семантици, композицији, митологемама, како би се од текста за ту намену

---

<sup>205</sup> Сlike Савета Зеца доступне су на интернету (<https://www.google.rs/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=Safet+Zec>, <https://www.google.rs/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=Safet+Zec%2C+prozori> итд., приступљено 4.12. 2105).

<sup>206</sup> Борхес је сумњао у постојање трију временских димензија: поред тога што није веровао у постојање прошлости, јер она је већ *била*, ни будућности, јер она *још није*, он није веровао ни у садашњост, јер се она неповратно креће ка прошлости – значи, не постоји јединствено време. Он је сматрао да простор није супротност времену, већ део времена (значи, смештен је у време), једна од епизода времена, „инцидент у времену“, јер „постоје читаве области бића којима простор уопште није потребан“. Сматрао је, такође, да је човек заочен у времену (Тубић 1997: 179–180; Гашић 1997: 185–192), што показују његови чувени есеји-студије о времену: „Историја вечности“, „Ново оповргавање времена“, „Циклично време“, као и предавање „Време“ из 1978. (Борхес 1996).

<sup>207</sup> Есеј је изостао из избора *Ното poeticus* зато што га је аутор сматрао изгубљеним. Касније се испоставило да је сликар сачувао оригинал, те га је Миоциновићева објавила у првом издању књиге *Живот, литература* (Миоциновић 2006с: 232).

и о таквом сликару очекивало (Протић 1970: 547),<sup>208</sup> Киш је свој есеј посветио једном синтетичком осећању које даје дух изложби – духу *истине*, што га чини једним од његових најјезгровитијих аутопоетичких текстова. Посебно је интересантан ауторов нимало позитиван однос према теоријама (нарочито оним помодним), који је наизглед опозитан његовом сталном инсистирању на теоријском образовању. У ствари, он теорије сматра нужним само док се не упознају:

„Када сте прегазили, гацајући као по блату, сметлиште свих теорија, помирљивих или међусобно нетрпељивих, [...] да сперете са себе блато и ђинђуве заводљивих теорија које су увек исправне у односу на модел према којем су створене, функционалне јер су другостепене, јер су само јасан опис стваралачког чина и намера, кад сте дакле схватили да се све у уметности може с једнаким правом и једнако ефикасно бранити, доказивати и уздизати до принципа, једино могућног, као што се свака уметничка пракса и из ње произашла (двајуродна) теорија може исто тако рушити и стављати на већ поголемо сметлиште финалних производа људског стваралачког лудила, јер све је једнако подложно ефемеридама укуса, сензибилитета дана и времена, [...]. Када сте прегазили, гацајући по блату, сметлиште свих теорија, *али само тада*, доћи ћете, дакле, до те драгоцене способности да разликујете ИСТИНУ од ЛАЖИ – можда јединог искуства које се из уметности извући може“ (ŽL: 129–131).

Противећи се слепој вери у моћ теорија, које му нису дале одговор на суштинска питања о *уметничком* у уметности, Киш им супротставља интуитивно стечено искуство – да у делу препозна „печат стваралачке нужности“.<sup>209</sup> Ако је једино искуство које се у уметности може стећи разликовање истине од лажи, истинита је само она уметност која

---

<sup>208</sup> Р. Рељић је био редовни члан САНУ (<http://www.sanu.ac.rs/Clanstvo/IstClan.aspx?arg=1233>, приступљено 11. 1. 2016). Његове слике су доступне на интернету, као и подаци о изложбама ([https://www.google.rs/search?q=radimir+reljic&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwj7IqqhovLAhUGQJoKHYPBkEQsAQIJO&biw=1366&bih=667#imgrc=nDQOe\\_EIAWB9JM%3A](https://www.google.rs/search?q=radimir+reljic&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwj7IqqhovLAhUGQJoKHYPBkEQsAQIJO&biw=1366&bih=667#imgrc=nDQOe_EIAWB9JM%3A), <https://www.youtube.com/watch?v=0Q2fuOoIdb8>, приступљено 11. 1. 2016).

<sup>209</sup> Став о релативној вредности теорија заузима и С. Петровић у *Природи критике*. Нама је значајно да је аутор, указујући на варљивост интуиције с једне и опасности „слијепог повјерења у моћ теоретског мишљења“ с друге стране, сматрао нужним да у сваком појединачном случају размотримо: „питање: када је, у којим случајевима, унутрашњи позив да интуитивни став супротставимо рационалном закључку, или обратно; када је унутрашње упозорење да се наше размишљање креће споро а да живот око нас, и наш властити живот, драматично тражи рјешења; када је унутрашњи захтјев да брже прокрчимо пут кроз методолошке тривијалности и да се прихватимо правог проблема; [...] – када је ма шта од тога глас којему се треба одазвати“ (Petrović 2003: 10). Киш је као мало ко умео да се одазове том гласу.

носи такав печат, која се поетички уздиже до по-етике. То начело он ће применити и у критичком делу *Часу анатомије*. „Иза кадра“ видимо самог аутора.

У есеју „Светлост која зари изнутра. Слике Слободане Матић“ (1979), такође предговору за изложбени каталог, Киш на платнима ове сликарке запажа отеловљење аполонијског принципа, опредељење за естетичко јединство лепог и доброг (калокагатију).<sup>210</sup> Њен препознатљив рукопис и уједно стваралачко начело састоји се у одбацивању свега савременог (модернистички концептуализам) како би постигла класичан израз; у њеним пејзажима и актовима може се запазити саморефлектујући извор светлости, или „светлост која зари изнутра. Као у сећању. У сну“, истиче Киш. Естетичким програмом ове сликарке аутор сматра већ и саму свест „о чудесном бујању бобица у срцу нара“, сазнање да „испод сваке безначајне љуштуре скрива се чудо стварања“. У аполонијском „дрема, притајен, скривен, до експлозије набијен, као у каквој гранати (гранат=нар) дионизијски принцип разуданости“, а уметност је победа над хаосом, задржавање „експлозије“ (HP: 136).

Општији значај има уводни пасус есеја, где Киш говори о изгубљеном складу између аполонијског и дионизијског у (модерној) уметности, као што је другом приликом говорио о књижевности као Целини, која је почела да се распада с Флобером: „Модерна уметност својим главним токовима иде управо за тим првим концептом *одсликавања* поремећене равнотеже, тог негдашњег, заувек изгубљеног склада. Нервозно, свесно, мазохистички, разарајући и разорно, оно доказује у сваком свом испољавању, у сваком фрагменту и у сваком индивидуалном и технолошком приступу ту једну и јединствену опсесивну мисао: склад је поремећен“ (HP: 133). То је још једна потврда да је писцу ликовна критика била прилика за изношење аутопоетичких и метапоетичких ставова.

У предговору изложбеном каталогу хрватског сликара, графичара и примењеног уметника, „*Коцка* Ивана Пицеља или Отворено дело“ (1979), Киш је Пицељеву скулптуру дефинисао као „идеално отворено дело“, алудирајући на кључно место Екове књиге (које цитира у разним приликама), као и на једноставност и савршенство *коцке* и њену

---

<sup>210</sup> Сликарка Слободана Матић, супруга Кишовог пријатеља Мирка Ковача (<https://www.google.rs/search?q=Slobodana+Mati%C4%87%27&espy=2&biw=1366&bih=667&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwjg39aZjYvLAhVIGZoKHWRIADwQsAQIJg&dpr=1>, приступљено 11. 1. 2016), аутор је „Портрета са маслачком“, Данило Киш (1978), који је висио у његовом париском стану. Пишући о овој слици и о портретима С. Матић, Миљенко Јерговић истиче „да она покушава насликати судбину. И то јој успијева“ (<http://www.jergovic.com/subotnja-matineja/slobodana-matic-maslacak-kis/>, приступљено 11. 1. 2016).



амбивалентну симболику. Паралела *Коцке* и Маљевичевог *Квадрата* показује да је тема оба уметника „форма у свом најелементарнијем, најсведенијем виду“, само што јој скулптор додаје димензију времена.<sup>211</sup>

Говорећи о отварању *Коцке* у новом правцу захваљујући пластичном материјалу – „ка магији и игри, двама основним постулатима сваке уметности“, Киш у своју интерпретацију уткива и значајну естетичку и аутопоетичку мисао о уметности *као игри* (Копривица 1996; Делић 1996: 279):

„Пре свега она хоће, у свету технолошког апсурда, да врати уметности њену примордијалну димензију *игре* (да не кажем радости) и то средствима и начинима који су потекли управо из тог технолошког света: пластика и вештачка светлост ту су савладани, припитомљени, удомљени: алхемијска твар нових алхемичара (пластика) осветљена је вештачким сунцем које ствара једну споредну, камерну дугу по људској мери. Она се руга правој дуги опонашајући је, она се подсмева вештачком сунцу, користећи га. Да ли је ова интерпретација ваљана? По свој прилици јесте, јер она је *једна од могућих интерпретација*. ‘Отворено дело’ јесте управо то: *‘пројект једне поруке надарене широком лезом интерпретативних могућности!’* (Еко)“ (HP: 138).

Поред херметичног есеја-приче „A WINDOW IS A WINDOW IS A WINDOW IS A WINDOW“ и аутопоетичког есеја о сликарству Р. Рељића, оглед „Зашто Величковићеви Тркачи немају главу“ (1982) иде у ред Кишових најбољих текстова посвећених ликовним уметностима. Аутор за мото узима нешто дужи цитат Бодлера, који одбацује „*хладну и алгебарску*“ критику што „*нема ни мржње ни љубави, и добровољно се лишава сваковрсног темперамента*“, залажући се и сâм за критику „*која је забавна и поетична*“ – дакле, за есејистику. Цитирајући Бодлеров став да „*најбољи приказ неке слике могао би бити један сонет или једна елегија*“, он утврђује своју *позваност* да говори о делима других уметности и о општим питањима уметности.

Прва целина есеја представља критику ликовне критике, или како је то писац волео да формулише, „*полемички рефлекс*“ на једну стручну критику, пуну општих места, тј. баналности. Таква запажања се једнако могу применити на већину дела (истог периода) и

---

<sup>211</sup> [https://hr.wikipedia.org/wiki/Ivan\\_Picelj](https://hr.wikipedia.org/wiki/Ivan_Picelj), приступљено 11. 1. 2016.

различитих врста уметности, а једино што промашују је само дело о коме говоре – као „при статистици саобраћајних удеса, на пример, и да звуче много адекватније и сувислије“, иронично примећује Киш (*HP*: 144).

Насупрот социолошком посматрању Величковићевих „Тркача“<sup>212</sup> као симбола модерног, обезглављеног „човека данашњице“, Киш у другом делу есеја даје сопствено виђење слике, засновано на тумачењу форме: сликар студира људско тело у покрету, бави се проблемом форме, што доказује положај руку, размак између прстију и екстремитета који теже да савладају отпор ваздуха и достигну идеалан положај, „форму птице“. Он се враћа Леонарду и подсећа на сликарска и техничка решења од ренесансе до најновијег доба, која илуструју људску задивљеност анатомијом птице. Ту је Киш већ на свом терену, у митској причи о Икару, коју евоцира у једном одељку:

„Ето шта раде Величковићеви Тркачи, ето куда они ‘јуре безглаво’, куда су се усмерили, ето одакле лете: од Икара до Леонарда, из сна о летењу у сан о летењу. Зато нема позадине, зато нема пејзажа, зато нема задњег плана, до само стрелица које упућују негде неодређено, у смеру замаха. Јер ти су Тркачи-Скакачи чиста ликовна апстракција, а не симбол и транспозиција ‘човека индустријске ере’, ‘обезглављеног човека данашњице’. [...] Та је глава, дакле, из другог ликовног света, ти микрогрчеви, те стиснуте или избуљене очи, та жабља уста. Овде је глава, за ове Скакаче-Тркаче, највећа сметња, највећи баласт (из ликовног аспекта), глава говори о карактеру, сведочи о грчу, о напору, о одлуци, али глава нема ту свој сопствени покрет, глава нема артикулације, нема зглобове и зглавке, уши не мрдају, нос се не покреће – глава је статична, глава је једна компактна лоптаста или јајаста маса која се не покреће, коју тело *носи*, трпи, која само слепо и пасивно следи савршени механизам тела и удова. Глава је већ психологија, глава је већ физиономија, тип и карактер који нас се овде ништа не тичу, глава је већ – социологија и феноменологија, али она, овде, не игра никакву улогу. [...] Глава је њима, тим Величковићевим Скакачима-Тркачима, била потребна само пред

---

<sup>212</sup> Ови цртежи, као и велики број слика и репродукција В. Величковића, академика САНУ и француске Академије лепих уметности, доступни су на интернету ([https://www.google.rs/search?q=vladimir+Veli%C4%8Dkovi%C4%87,+SANU&espv=2&biw=1366&bih=667&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwio\\_pLYm4zLAhUsb5oKHdD6AmkQsAQIHw&dpr=1](https://www.google.rs/search?q=vladimir+Veli%C4%8Dkovi%C4%87,+SANU&espv=2&biw=1366&bih=667&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwio_pLYm4zLAhUsb5oKHdD6AmkQsAQIHw&dpr=1) итд., приступљено 5. 1. 2016).

почетак старта, пред почетак залета, док се тело концентрисало, [...]. Јер Величковићеви Тркачи јесу тркачи на кратку стазу, спринтери: ту нема тактизирања. Његови би Скакачи да полете у небо, а та се икаровска мисао не мисли више од тренутка када се тело стрмекњује ка небеској празнини, ка понору. Сад постоји само то средокраће између неба и земље. На циљу ће поново пронаћи своју главу. Ако је успут нису изгубили“ (HP: 147–150).

Упркос радикалној изјави да би „Дискобол“ од свих античких скулптура које су до нас дошле најмање изгубио да је био без главе (HP: 149–150), испоставља се да је Кишова критика интересантна и аргументована, јер он је „нестручњак“ који уме да *посматра* и да самостално тумачи дело. Удружена са списатељским талентом, таква критика остварује највише естетске домете у овом жанру.

## 6. ИНТЕРВЈУИ

У свом есеју „О вештини разговарања“ Монтењ истиче да „најпробитачније и најприродније вежбање за наш дух јесте разговор“ (Montenј 1990: 136). Искуства се у њему сабирају, одмеравају и сређују, противуречни ставови подстичу мишљење да се исправља и мења, да надраста само себе. И још важније: њихов смисао није само у трагању за истином него и у *начину* на који се то трагање обавља: „није битно ко ће натакнути алку, већ ко ће трчати најлепшу трку“ (Montenј 1990: 141). Зато је Кишовој природи била толико блиска дијалогска форма. Имао је сталну потребу да се некоме обраћа – читаоцу, слушаоцу, именованом, неименованом или апстрактном опоненту. Притом је смело и понесено расправљао о многим питањима књижевности, културе и живота, о свему је имао чврст став и сопствено мишљење, често радикално у односу на владајуће конвенције, а усклађено с модерним теоријама, према којима је одмеравао сопствену поетику. Његови савременици сведоче да је увек био спреман на разговор о свим могућим питањима и да се разговору, као и свему чега се латио из света књижевности, посвећивао потпуно и страшно, бранећи своје ставове са карактеристичном иронијом и духовитошћу, продубљујући и варирајући теме, тражећи бољу формулацију,

правећи дигресије и задржавајући се на ономе што је њега у том тренутку занимало (Ивановић 1994: 57–58).

Већ је било речи о Кишовом схватању есеја као облика погодног за експлицирање (ауто)по-етичких ставова, као *разговора са*, размишљања пре, у току и после уметничког обликовања. Тај *лични тон*, аутопоетичка црта и самопокретачка способност у интервјуима су још наглашенији, па је разумљиво што су они тематски шири од есеја и што је у њима писац износио самотумачење. У ствари, Кишу су разговори били и нека врста формалних вежби, у којима би варирао одређену тему и идеје све до коначног уобличења (на пример, став о *Пешчанику* као антрополошком роману). А да је ову форму сматрао блиском есеју, потврђује и то што је у периоду зреле стваралачке фазе писање есеја готово заменио разговорима, што се они и по формулацијама одређених ставова мало разликују и што је у свој последњи и најстрожи по-етички избор сврстао равноправно оба жанра. Тек заједно, они нам могу пружити праву слику о сазревању његове по-етике.

Да је разговор код Киша по-етички облик, сведочи и *По-етика, књига друга* (1974). Ту је Киш уврстио анкете „Ми певамо у пустињи“ (1971) и „За плурализам“ (1972) и једанаест интервјуа, насталих 1971–1973. Књигу је комплетно прештампао у други део избора *Ното poeticus*, коме је додао још четири разговора вођена у периоду 1976–1980, док је поменуте анкете сврстао међу есеје. О већини ставова које је износио у тим разговорима већ је било речи, те ћемо пажњу усмерити на њихов преглед, опште одлике, као и на сâм процес есејизације.

Будући да је у истом интервјуу често говорио о различитим аутобиографским, поетичким, етичким и културолошким питањима, Кишове интервјуе је тешко тематски разврстати. Једина тематска група која би се могла издвојити јесу разговори о *Пешчанику*, о чему је критика већ детаљно писала. Ми ћемо настојати да остваримо увид у главне аспекте пишневог самотумачења, задржавајући се само на неким примерима есејизације теоријских проблема и мистификације самотумачењем.

Кишов одговор на последње питање у интервјуу „Моћ и немоћ ангажованости“ (1971), који представља алегоричну најаву „антрополошког романа“, <sup>213</sup> отвара серију

---

<sup>213</sup> „Пишем једну антрополошку књигу: на основу једне људске кости, као да је у питању кост каквог Диносауруса или Тираносауруса, покушавам да реконструишем изглед целе те животиње, да сваку

разговора у целости посвећених *Пешчанику*: „Антрополошки роман“ (1972), „Сви гени мојих лектира“ (1973), „Писање као терапија“ (1973), „Панонија, Панонија“ (1973). Том роману је посвећена и трећина интервјуа „Доба сумње“ (1973), као и делови разговора „Горки талог искуства“ (1972), „Не усуђујем се да измишљам“ (1973) и „Пешчаник је савршена пукотина“ (1973).

Аутор и експлицитно објашњава значење речи „антрополошки“, упоређујући „Писмо“ из романа с ископинама: изумрла срдењоевропска јеврејска интелигенција је носилац „потонулог света“ у Панонском потопу, чији се дух у роману оживљава. Он говори о „Писму“ као „Великом завештању“, које је „једино аутентично сведочанство о свету о којем сам писао и које је већ, током година, почело да задобија патину нералног и ехо митског“ (HP: 204); зато је „Писмо“ фрагмент кроз који покушава да одговори на оно што би се могло назвати *човекова* судбина. Писац тумачи и насловну реч, говори о нужности читања романа редом (у њега се може ући само кроз „уска и мрачна врата“ на *фасади*), при чему предмети и бића израћају „из библијског мрака“. Тиме је писцу дата улога Малог демијурга и наглашена је важност (светост) стваралачког чина. Иако инсистира на формалним новинама – умноженој перспективи, односно „различитим плановима“ – Киш подвлачи да је роман *структура* која значи више од простог збира његових саставних делова (о чему ће духовито и иронично писати и у *Часу анатомије*). *Пешчаник* је резултат „труда и чуда“, који је захваљујући том другом члану синтагме успео да избегне „судбину просечности“. Као целина/структура, он доноси новину на плану романескне технике: то је модернизација класичног епистоларног поступка, најближе *глоси*, наглашава аутор; а епистоларна форма такође је једна врста разговора. Истичући да фабула *Пешчаника* представља сажимање класичних романескних сижеа, он говори и о документарном поступку којим то сажимање остварује и који строго ограничава пишчево „поље фантазија“, а иронијско и пародијско носе „патину поетског“. Писац објашњава и технику кадрирања (због чега је филм идеални медиј за тај роман), те хронолошки принцип романа, тј. различите принципе, јер у свести „владају други закони

---

кост ставим на своје место, да кости обложим месом, да учиним да кроз месо почне колати крв, да дозовем њен глас (те животиње), њен урлик, да испитам пределе кроз које се та животиња, Тираносаурус или Хомо сапиенс, кретала, шта је јела, шта пила, с ким се сретала, шта је с ким говорила, где је и с ким је спавала, шта је сањала, какви су били климатски услови у време њеног постојања. Та кост је једно писмо које носи датум 5.4.1942. године.“ (HP: 181–182)

него хронолошки: закони асоцијације и организације<sup>214</sup>. Не кријући своје незадовољство критиком *Пешчаника*, он у интервјуу „Доба сумње“ и експлицитно истиче да је идеални кључ за тај роман формалистички, а затим сâм сажето илуструје тај кључ. Притом се осврће и на свог јунака Е. С.-а, његово лудило-луцидност, наглашавајући да је *Пешчаник* „нека врста записника и судски процес“, „документ или реконструкција“, „свет за себе, структура“. Једном речју, Киш у овим интервјуима даје сажету, језгровиту и за то време веома модерну наратолошку анализу сопственог романа.

Издвојићемо неколико одговора који су нама интересантни. Први, из интервјуа „Пешчаник је савршена пукотина“, представља одличан пример мистификације самотумачењем. Надовезујући се на Кишов став о позваности писца да буде критичар сопственог дела, интервјуист му упућује питање да ли би погледом критичара уочио неку пукотину у свом роману, на шта он самосвесно одговара:

„Пешчаник је, чини ми се, савршен као *techné*, у њему нема пукотине; *Пешчаник* је цео једна пукотина, а та пукотина јесу ‘тесна врата’ кроз која се улази у ту књигу, та пукотина је њена ‘савршеност’, њена затвореност, њена неактуелност, њена хибридниост. И сама реч *пешчаник* у свим својим значењима јесте заправо метафора за пукотину, пешчаник као стена од песка јесте производ геолошких потреса и напуклина, пешчаник као клепсида јесте пукотина кроз коју протиче песак-време; *Пешчаник* је слика једног напуклог времена, напуклих бића и њиховог напуклог творца. *Пешчаник је савршена пукотина!*“ (НР: 216).

Дакле, Киш тежиште конкретног питања, које се односи на примењене поступке, преноси на семантички и метафизички план романа као целине, афирмишући своје дело као метафору *пукотине*, сумње, осипања свега „од овога света“. У овом ауторском коментару је Владив Гловер нашла полазиште за анализу *Пешчаника* као деридијанске *пукотине* (јер и код Дериде је један од кључних појмова *писање*, *писмо* као „отварање у тоталност“), односно фројдовског концепта „вирења кроз пукотину“ (Vladiv Glover 2003: 54–57). Кишово схватање појма *techné* не подразумева само пуку технику, јер без удела „чуда“, без „милости уобличења“, мајсторство у изради се не уздиже до Форме. Полазећи од слогана Шкловског да је „уметност као техника“, он појмовно богати грчки израз

---

<sup>214</sup> Тај однос темпоралности и наративности теоријски је разрадио Пол Рикер у својој херменеутици, о чему је већ било речи (Riker 1993: 44).

*techné* (вештина), дајући му значење у духу Хајдегера: „знање“, „моћ“ (Vladiv Glover 2003: 24). Зато Киш и истиче да је *techné* „само биће сваког стваралаштва“ (HP: 213).

У интервјуу „Сви гени мојих лектира“ налазимо једно за нашу тему важно питање упућено писцу: да ли његов полиграфски нагон има функцију „у исказивању нечег јединственог што само налази појавни облик у речима, или има искуства којима су границе једне дисциплине неопходне“. Киш скреће пажњу на то да се још у тексту о *Пустолини* појављују метафоре „*песак и људски трагови*“ као нека врста есејистичке „магијске антиципације“ будућег романа *Пешчаник*, што „открива и мени самом, то прожимање и употпуњавање жанрова и њихову узајамну повезаност: у мојим романима, у *Пешчанику* поготову, налази се искуство свих мојих интересовања на плану књижевности: есејистички наноси и књижевнотеоријска резоновања, одједи песничких искустава стечених превођењем поезије као и мојим негдашњим писањем песама, а можда, и нешто од тензије драмске композиције, дакле целокупно књижевно наслеђе, сви гени мојих лектира и мојих бављења књижевничком радом сваке врсте. [...] Мој идеал је био, и остаје до дана данашњег, књига која ће се моћи читати, осим као књига при првом читању, још и као енциклопедија“ (HP: 196–197).

У једном језгровитом есејистичком сегменту интервјуа „Доба сумње“, Киш још једном показује колико је ценио овај свој роман, тежећи да му да значење свезнадара, књиге неисцрпног метафоричког значења:

„*Пешчаник* је то и још много тога. Али ја бих највише волео да *Пешчаник* буде то што сам ја хтео да буде, и што ми се у ретким тренуцима озарења чини да јесте: књига налик на *Кабалу*, са истим оним детерминантама које је овој последњој приписао *Борхес*: ‘Књига у којој нема места случају, механизам с бесконачним бројем планова, с непогрешивим варијацијама, с вишеслојним посветљењем, чије нам откривање предстоји, књига, дакле, која се да испитивати до апсурда, до нумеричког бескраја... ’“ (HP: 242)

Говорећи о својој породичној трилогији, писац у истом разговору метонимијом књижевног поступка ликовним објашњава на који се начин његове књиге узајамно „анулирају“. У ствари, он сликовито објашњава решавање једног озбиљног поетичког проблема – ослобађање од првог лица јединине, а тиме и од сентименталности и лиризма:

„*Рани јади* су садржани у роману *Башта, пепео*, дакле анулирани овим другим, а обе те књиге, пак, садржане су у трећој, у *Пешчанику*, дакле, такође анулиране! И ту није потребна никаква утеха. *Рани јади* су скице у блоку, дакако у боји, *Башта, пепео* јесте цртеж графитом преко којег су дошле тамне боје *Пешчаника*, густе, пастуозне, прекриле контуре исцртане графитом, а скице из блока престале су сад већ да имају икакав смисао и значај“ (HP: 244).

Тако он све време малармеански пише „једну књигу“.

Поред самотумачења *Пешчаника*, доминантне теме у овим интервјуима су: догматско мишљење, антисемитизам, смисао литературе и могућности ангажовања кроз белетристику, трагалачка *сумња* (модерна књижевност као чедо *сумње* и *сумња* као део сопственог погледа на свет литературе); *форма*, по којој се књижевност и разликује од свакодневног говора, критика писаца који су недовољно свесни својих поступака и борба за право писца на самотумачење. Писац такође говори о сопственој аутобиографији и романескном у њој, о значењу *детинства* (као поступка онеобичавања) у својим књигама, о „годинама учења“, о себи као побуњенику („са жељом да се издвојим од ошишаног крда“) и „горком талогу искуства“ који је сачуван у роману *Мансарда*; о боемији и њеном моралу, о искренности доживљаја као основи *књижевне истине*, о одговорности писца пред својим речима, о вези између хумора и смрти, о литератури као бекству од живота, али и о писању као нужном избору; о односу ТВ медија, намењеног „широј читалачкој публици“ и књиге, намењене одабраној публици; о односу писца, критичара, читалаца<sup>215</sup> („Горки талог искуства“ (1972), „Све мање, све ређе, све опрезније“, „Не усуђујем се да измишљам“, „Књиге ипак нечему служе“ и „Сви гени мојих лектира“ (1973)). Дакле, Кишове теме у интервјуима мало се разликују од оних у његовим есејима из истог периода.

Изванредне есејистичке формулације налазимо у интервјуима где Киш говори о односу уметности и науке. Он најпре објашњава појам и износи основну тезу, а потом то објашњење проширује сликама, метафоризује и алегоризује. По томе се посебно издваја неколико страница разговора „*Пешчаник* је савршена пукотина“. У духу савремених филозофа (Сартра, Мерло-Понтија, Хајдегера), Киш истиче константну људску потребу за

---

<sup>215</sup> „Писац и читалац то су само две самоће, случајан сусрет два сродна сензибилитета, кратак тренутак препознавања и идентификације, али из тог се сусрета не може родити ништа, осим можда сумње“ (HP: 225).



уметношћу и философијом, за причом и метафором: „Наука, науке, заправо, својим су чудима и обманама придобиле свет: свет о наукама зна исто толико мало колико и о уметности, али у чуда науке верује“. Упркос вртоглавом развоју науке, човек није нимало ближи сазнању „Одакле смо? Ко смо? Куда идемо?“, јер „уместо у звезде ми буљимо у астролошке календаре“.<sup>216</sup> Човека данашњице више занима пресађивање срца (ускоро и „свињског“) него филозофирање и поезија, „која је после освајања месеца, поготово од тада, постала сасвим бесмисленом. Јер певати без чаролије месеца, признаћете, није баш мудро а понајмање савремено“, закључује писац (*HP*: 213–215). Свему томе упркос, поезија и филозофија опстају, јер оне једине захваљујући својој *сумњи* имају неки смисао и перспективу истинског сазнања. У њима људски дух налази своје једино уточиште:

„Но управо због свих ових чуда науке, и упркос њима, искуство нас уметности учи једином могућном сазнању, учи нас сумњи, уметност је, по Паунду, ‘антена врсте’, и уметност је, уметничко сазнање, још последња инстанца, последње уточиште људског *духа*. Кад буду сви роктали својим свињским срцима, последњи који ће још гледати људским очима и осећати људским срцем биће они којима не бејаше страно искуство уметности“ (*HP*: 215).

Опаска о доктору Бернару и свињском срцу, насупрот коме стоји сањар Е. С., нашла је своје место у неколико сцена *Пешчаника*, а наговештена је и у осталим делима пишчеве породичне трилогије.

Најзначајнији и најобимнији Кишов разговор је „Доба сумње“. То је нека врста (ауто)поетичког биланса на размеђи романескне и новелистичке фазе, те је природно што се њиме завршава његова друга поетичка књига. Спајајући слику и идеју, писац у двадесет одговора систематизује своје главне по-етичке ставове које је раније износио у есејима и интервјуима – од схватања да је учинак литературе „невидљив, далекосежан и ништаван истовремено“ и да је она „тотални избор“, „категорички императив слободе“ за коју писац мора да се бори „увек и на сваком месту“, „прибежиште духа“, боца у коју је стављена порука и која плута по мору, без адресата“ (*HP*: 252), до критике „наше лење и успаване

---

<sup>216</sup> Слично становиште имају и други есејисти: „Наука нам открива све нове и нове светове и баца нам их пред ноге, али наука не каже шта с њима треба радити, она не зна за вредности. ‘Ми осећамо’, вели Витгенштајн, ‘да и кад се одговори на сва могућа научна питања, наши животни проблеми још нису ни додирнути’. Наука нас у извесном смислу ослобађа философије, али њене проблеме она не решава (Марић 1979: 29–30).

критике“, која не тражи аналогije по вертикали него по хоризонтали, свдећи непознато на познато<sup>217</sup> – па текст подсећа на збирку есејистичких минијатура-резимеа. Новина је његов изванредан есеј о национализму, који ће унети и у *Час анатомије*. У ствари, скоро све ставове које је овде изнео, писац ће образложити, продубити, варирати или преузети за *Час анатомије* (1978), а неколико формулација ће стићи и до „Савета младом писцу“ (1984).

Поред поменутих, један од најинтересантнијих одговора-есеја у овом тексту је противљење „измишљању“, односно есејизација става да иза писања треба да стоји доживљено искуство:

„Што се мене лично тиче, ја верујем у документ, у исповест, у игру духа. Једно без другог не иде, то је нека врста светог тројства. Исповест или игра духа, или документ, сами по себи, дакле изван овог тројства, јесу само сиров материјал: мемоари, или ‘нови роман’, или историјска грађа. Ево, најзад, и рецепта: све то добро измешати, као што се мешају карте, али после тог чаробњачког мешања и пресецања шпила, нису се измешале само карте него су се измешале и боје и бројеви, пола краљ – пола краљица, пола ‘херц’ – пола ‘пик’, као у рукама мађионичара. Ако не што друго, забављаће вас, а можда и публику, та мађионичарска игра и мешање шпила. Сама етимологија речи ‘шпил’ садржи у себи један од основних елемената уметности – игру. И још нешто: извесно интересовање што га у последње време показују у свету и код нас издавачи и читаоци, према тзв. есејистичкој литератури, можда нам казује да публика и није можда толико наивна колико нам се чини. Као што нам та чињеница казује, на изванредан начин, и то да је време измишљања заувек прошло, а да ће прича и роман све више бити исповест и документ, Борхес и Пиљњак... И најзад: измишљати значи писати о нечем што не постоји као пројект у објективном или субјективном свету“ (HP: 242–243).

---

<sup>217</sup> Истичући да су утицаји „последница тематских афинитета“, односно сродности по избору, Киш износи мишљење о развоју савремене прозе посредством имена Џојса, Пруста, Битора, Роб Гријеа и наглашава да се у *Пешчанику* „укрштају искуства модерног романа уопште“: „У мојим прозама око предмета и ствари једнако стоји прустовски љубичасти ореол, а од њих [„шозиста“] сам научио, из њихових теорија, само онолико колико и они од Џојса: да треба мењати угао камере, point of view, тачку гледања.“ (HP: 239)

Овај цитат показује да почетак новелистичке фазе карактерише пишево још интензивније занимање за есеј као интегрални део наративне прозе. Кад истиче да се брише жанровска граница између приче и романа на једној, а аутобиографске и документарне грађе на другој страни, Киш поред Борхеса помиње и руског авангардног романсијера Пиљњака, у чијим романима је јасно уочљив прелаз са негативних на позитивне функције књижевног колажа. Он се међу првима послужио колажном техником за изградњу новог типа романа чији је главни постулат амиметизам – документарног или „конструктивног“ романа.<sup>218</sup> Киша је морала привући Пиљњакова упитаност пред феноменом заједничких принципа живота и игре, уметничког стварања и игре (Lukić 1987: 147), јер и он своју поетику види као комбинацију три различита чиниоца – исповести, документа и игре духа, увек у различитом односу.

Поред константних стваралачких преокупација, у четири млађа интервјуа која је Киш унео у књигу *Homo poeticus*, може се запазити и један нови круг тема и кључних појмова, као и проблема који сада избијају у први план. „Књижевност и судбина“ (1978) је интервју који је писац дао у години објављивања *Часа анатомије*, па су и тематске преокупације и ставови слични – од аутокритике *Мансарде* као „горког талоба искуства“ и става да писцу није место у кафани него у библиотеци,<sup>219</sup> преко објашњења функције документарног поступка у својим делима и радикалног противљења пишевом „измишљању“ (због чега је у *Часу анатомије* демонстрирао „свој опсесивни став о литератури као према истини“), до оштрог супротстављања критици која у књизи тражи само тзв. значења, а измиче јој „сам уметнички поступак, књижевни проседе“. Писац води и интензивнији „дијалог“ с Артуром Кестлером, усвајајући појмове-симболе *јоги* и *комесар*, што смо запазили и у есејима из тог периода. Он књижевност види као покушај да се побегне од људске судбине, „покушај да се људска судбина осмисли не само на личном плану“, и истиче да би више волео „десет правих читалаца од стотину или хиљаду оних који нису дошли до књиге по изборној сродности него је то случајно“ (HP: 262–273).

---

<sup>218</sup> Пиљњаков романескни колаж, грађен на аутентичним документима (чак и на полуписменим текстовима), била је шокантна новина за публику навикнуту на симболизам и естетизам, нарочито када је та цитатна грађа потицала из уличне „некултуре“ или квазикултуре (огласа, натписа и сл.). Колажност његовог поступка, „лепљење комада“ цитирањем докумената – правих или лажних – аутентично или искривљено, запазио је још Шкловски у роману *Гола година* (1922) (Oraić Tolić 1990: 148).

<sup>219</sup> Упоредјујући некадашње изворно значење боемије, „морал боемије“ и вулгарно схватање тог појма, Киш у интервјуу „Књижевност и судбина“ (1978) доноси причу Пјера Лабрашерија о слободи мисли, коју је скупо платио „најславнији од непокорних“ критичара (HP: 263–265).

„Опресија може да сломи и наду“ (1980) је интервју посвећен *Гробници за Бориса Давидовича* као књизи која има снагу аутентичног сведочанства. Подстицај за њен настанак је ауторов спор с француским лево оријентисаним интелектуалцима који нису имали слуха за још живе сведоке стаљинистичких логора. Јунаци књиге, „створени од најтврђег људског материјала“, сламају се као и сви остали под машинеријом тоталитаризма, јер „у сваком је човеку могућно пронаћи неку слабу тачку“. У том смислу *Гробница* је нека врста *кенотафа*, а пишчев став је „порука у боци“, кроз коју „дух још може покушати да сведочи о своме присуству“ (HP: 274–278). О тоталитарним идеологијама са аспекта личног искуства (југословенског, балканског, западњачког), писац говори у разговору „О злу и искуству“ (1980), који треба читати паралелно и са есејем „Ното роeticus, упркос свему“ и фрагментом „Света Симона“, о чему је било речи.

Један од најзначајнијих Кишових интервјуа је „Баналност је неуништива као пластична боца“ (1976). О многим питањима која су овде отворена, писац ће говорити и у *Часу анатомије*: да су писац и свет увек у трагичном неспоразуму и да је писање само „умножавање неспоразума“, о праву писца на самотумачење, о истини и лажи у уметности. „‘Тежња за истином’ то је само противтежња баналности, а баналност је неморална“; баналност је „еколошки проблем“, истиче он (HP: 287). Осветљавајући неке аспекте породичне трилогије, аутор наглашава да је документарност гаранција (књижевне) истине. Осим документарности, једина веза са претходним књигама у *Гробници* су „ауторски рукопис и неке митологеме“ (HP: 291).

Као одговор на питање: „У којој је мери уметнички стил једног времена унутрашња нужност?“, Киш овде износи читав есеј о тројаком односу писца према времену у коме живи: он може „да буде у заостатку за својим временом (погледом на свет, идејом, идеологијом, једном речју, стилем), да буде у свом времену и, најзад, да буде испред свог времена“. Случај о писцу за кога „не важе људски и природни закони по којима се човек и његова свест мењају по мери сазнања и по логици искуства“ (HP: 291–293), разрађен је у неколико одлично погођених ироничних сегмената. Та прва слика је најупечатљивија, како због ауторове ироније, тако и због искуства виђеног које је ту уткао.

Очигледно је да Киш себе види као писца који је у свом времену:

„Писац, рекосмо, може да буде у свом времену, да буде ‘антенем врсте’, да прати дамаре своје епохе, да историју схвата као развој идеја, као смењивање

сензибилитета, као гигање хегеловског *Weltgeista*, те да се мења и противречи самом себи, да скаче себи у уста, да своје јучерашње заносе сагледа као заблуде, или обратно, да стоји на опрезу, начуљених ушију, да му скепса буде јединим компасом, да никад не пристане на то да буде канонизован ни он ни његово дело, да увек остави себи довољно простора на маргинама дела за исправку, за допуну, да увек остави простора за једну велику фусноту коју ће, ако не пре, а оно у часу његове смрти, из аспекта неке будућности, испунити они који ће моћи да сагледају његове заблуде или његове победе, јер он и не бејаше ништа друго до писац свога времена, а то значи подложен свим заблудама смртника, макар и био за живота академик!“ (HP: 293)

У трећем случају реч је о писцу који припада будућности, који „својим савршеним слухом чује покрете историје“ и региструје појаве пре осталих, те се о њему може судити само када сâм буде прошлост. Та трагика постхумне славе и животне патње цена је генијалности (HP: 293).

Завршни „есеј“ у овом интервјуу је тумачење Бартовог става да је књижевност (белетристика) увек више него њена садржина и форма, што није ништа друго до прастаро питање о *уметничком* у уметности:

Литература се управо по том присуству ‘метафизичког’ издваја из масе других писаних споменика и по томе, једино по томе (а то није мало), она се ближи музици. То је уједно и њен најнеухватљивији део, њена ‘музикална душа’, [...]; то је то ‘метафизичко’ зрачење литературе пред којим стоје беспомоћно све аналитичке теорије, једнако оне које се заснивају на биографском и социолошком приступу колико и оне које покушавају (свесне присуства тог кирлијановског ефекта у литератури) да дело сведу на њега самог, да га рашчине, да га разбију на атомска језгра, да га сведу на ‘суштину’: структурализми, формализми, феноменолошки захвати“ (HP: 297–298).

Ауторова похвала таленту и уметности даље је заснована на контрасту Уметност – Кич, Истина – Лаж, Пуноћа – Привид, као и између праве и лажне уметничке (књижевне) критике. У том светлу, уметничко дело као вечита тајна надраста све квазиуметности, теорије, естетике, критике и остале гране људског духа које покушавају да му утврде

законитост, ред и егзактне критеријуме вредновања. Оно руши скеле методологије, искаче из аналитичких преса и оквира, пркоси микроскопима, вивисекцијама и, као чудо природе и духа, укида логичке законе, чак и законе сопствене анатомије (тзв. садржине и форме), недостижно за све оне који спекулишу и „играју таленат“:

„То је оно место где никакве учене анализе не могу помоћи ни читаоцу, ни критичару, где ниједан књижевни метод није ваљан и адекватан, где ниједан кључ не може да откључа тајна врата, где вам остаје једино удео интуиције, искуства и талента. Таленат је, по томе, заправо само то: оно што се не може научити, оно што се не може открити спекулативном методом, онај део сензибилитета који је уграђен тајанствено (и распоређен можда неправедно) у сваког човека као слух“ (HP: 298).

Проблему разликовања уметности од неуметности Киш је посветио „Причу о Мајстору и Ученику“, коју читамо као велику похвалу Уметности, док је њена противтежа прича „Кратка биографија А. А. Дармолатова“, посвећена квазиуметницима и имитаторима. Речи којима је Киш „затворио“ књигу, односно, отворио проблеме књиге *Homo poeticus*, показују с каквом је интуицијом он наслутио погибелно дејство масовних медија на „слух“ за „метафизичност“ дела, на људску душу.

## V ЧАС АНАТОМИЈЕ

У *Часу анатомије* Киш је потврдио или варирао многе своје по-етичке ставове које је раније износио или које ће тек износити у есејима или интервјуима: једни су захваљујући сажимању добили конзистентнији облик, други су продубљени, трећи су овде први пут нашли своју есејистичку форму. У оним деловима у којима аутор објашњава, а затим и уопштава поетичке поставке *Гробнице за Бориса Давидовича*, књига далеко превазилази првобитни циљ и постаје наше пионирско дело које теоријски образлаже појам интертекстуалности, односно документарног поступка у књижевности.<sup>220</sup> Тај њен значај у критици је више пута наглашаван и ми га можемо само додатно теоријски осветлити. Такође можемо потврдити и закључак да је Кишова критика приче „Смрт господина Голуже“ Бранимира Шћепановића тенденциозна, упркос чињеници да је проницљиво указао на њена најслабија места. Страст којом је Киш бранио сопствено дело од пристрасне, корумпиране, чиновничке, необразоване, анахроничне књижевне критике, која није имала слуша ни интереса за кретање идеја и савремене књижевне појаве – да парафразирамо само неке његове ставове – није, нажалост, изостала ни када је аутор на себе узео улогу критичара. Јер не треба заборавити да је *Час анатомије* једна „изнуђена“ књига (Пантић 2006: 98), резултат ауторове одбране своје збирке прича у књижевној полемици чија је позадина била политичка.<sup>221</sup> С друге пак стране, треба имати на уму да Киш у *Часу анатомије* критикује Булатовића као homo politicus, а не као homo poeticus.<sup>222</sup>

Као целину, *Час анатомије* ћемо најпрецизније одредити као књигу-есеј, у коју је укључен велики број жанрова и жанровских варијација – од наративних и дневничко-исповедних сегмената и полемичких пасажа, преко озбиљних психолошко-социолошких

---

<sup>220</sup> Касније су се појавиле књиге које се у својим истраживањима документарног поступка у књижевности директно ослањају на *Час анатомије*, што су и њихови аутори истицали (Величковић 1998: 5).

<sup>221</sup> У својим последњим интервјуима аутор истиче да је у одбрани оригиналности своје књиге остао на „књижевнотеоријском плану“ зато што су његови противници ту проблем поставили, али да ће експлицитно проговорити и о политичкој позадини афере (ŽL: 204–205).

<sup>222</sup> „У *Часу анатомије* има једна ствар која је симптоматична, тиче се управо наше теме, разлике између поетике и политике. Она Киша супротставља Булатовићу као политичком бићу. Али, не можете наћи ниједан ред где је Киш *поетички* напао Булатовића. Колико ја знам, он га је веома ценио...“ (Blašković 2011: 78).

портрета (патолошких) друштвених појава, аутопоетике, теоријске расправе, метакритике, ликовне и књижевне критике до козерије, пародичне поезије и скеча. Она је компонована од увода, пет поглавља и „Мале хрестоматије“ (уткане у треће поглавље), коју чини седам критичких и теоријских текстова, праћених Кишовим коментарима и „Post scriptum“-ом. Неки одељци или њихове варијанте објављивани су пре и током полемике у дневној штампи. Као што смо најавили, предмет нашег интересовања биће композиција књиге, есејистички делови у прва три поглавља, као и пишчев избор текстова и теоријски коментари уз „Малу хрестоматију“, док ћемо се на њене критичке делове кратко осврнути.

„Малу хрестоматију“ Киш је замислио као пример „очигледне наставе“: „Како је ту реч о једном познатом феномену модерног књижевног поступка – коришћењу паралитерарне и документарне грађе у књижевне сврхе, проседеу који је од Флобера наовамо постао једним од доминантних – то ћу, из педагошких разлога, навести неке поучне текстове, *textes à l'appui*, читаву једну хрестоматију уткану сасвим *à propos* у сам мој текст и означену знаком ☞“ (ЃА: 7). Дакле, тезе о цитатности које брани, а на којима поетички почива *Гробница*, он илустује теоријским текстовима познатих критичара, теоретичара и писаца. Цитирани текстови смештени су између полемичких поглавља чија су теоријска потпора, док су у садржају сврстани под заједнички наслов „Мала хрестоматија“ и поређани један иза другог. Знак ☞ додатно појачава ироничан ауторски став, јер слика руке с испруженим кажипрстом, којом започиње сваки цитирани („поучни“) текст, била је одлика католичких средњовековних бревијара (часослова). Управо том илустрацијом Д. О. Толић у *Теорији цитатности* прави дистинкцију између илустративног (имитаторског, дословног) и илуминативног (креативног) типа цитатности:

„Као врхунски знак илустративне цитатности у старим се текстовима на маргини појављивао цртеж руке у двјема варијацијама: с испруженим кажипрстом и отвореним дланом. Први тип руке сигнализирало је позицију пошиљатеља цитатне поруке који са стране упира у најважнија мјеста. Та је рука примарно означивала ауторитет јединственога и непоновљивога божјег прототекста, али се због јакога илустративног цитирања у цијелој култури по аналогији примјењивала и изван религијских текстова, у свјетовним списима када је требало упозорити на сам текст и његову божанску моћ“ (Oraić Tolić 1992: 48).



Други тип руке, с отвореним дланом, који је означавао позицију захвалног примаоца, Киш је намерно изоставио. Он је, међутим, призван и ту је својим провокативним минус-присуством.

## 1. ДВА РЕМБРАНТОВА „ЧАСА АНАТОМИЈЕ“ КАО ИНТЕРМЕДИЈАЛНИ ЦИТАТИ

У уводном делу *Часа анатомије* аутор објашњава поводе за настанак књиге, њене циљеве и садржај. Упркос тој информативној функцији, већ прва реченица поприма наративну форму и развија се у алегорију: „Невиђена хајка која се подигла око књиге *Гробница за Бориса Давидовича* и њеног аутора остала је за нама као какав провинцијски *šabbat*; прозори су поново у мраку, завесе су спуштене, пси су умукли, а по трговима ветар преврће стару новинску хартију – последње сведочанство те валпургијске ноћи, тог вештичјег (књижевног) карневала“. Аутору је очигледно и била намера да о читавој афери *приповеда* на свој начин, за *будућег истраживача* који жели „да покупи, дакле, на гомилу ту пожутелу новинску хартију како би сагледао из аспекта књижевноисторијског, непристрасно, шта се све збивало на том пијаном вашару наше књижевности“ – како би се снашао „у том мраку“. Јер, полемика се одвијала „углавном закулисано, у нашим књижевним ‘салонима’ и клубовима, у нашој књижевној крчми, а штампа је писала о свему томе најчешће сензационалистички, што ће рећи глупаво“ (ЏА: 5).<sup>223</sup>

Дакле, два су основна циља ове књиге: демонстрација по-етичких принципа на којима почива *Гробница* („јер при данашњем стању наше књижевне критике и наше књижевне теорије – стању које не обећава никакав бољитак – говорити о својим књигама

---

<sup>223</sup> Главни актери ових догађаја били су Д. Голубовић Пигеон, Б. Шћепановић, М. Булатовић, Ж. Деска, Д. Јерemiћ и Е. Кош, који је уједно био и политичка позадина полемике. За њих Киш измишља подругљиве надимке: „наш књижевни истражитељ“, „овејани мајстор пропаганде и рекламе, ‘самозвани гонкуровац’“, „добровољни шеф пигеонске ватрогасне дружине“, „патентирани члан свих могућих жирија“, „паракуварица у свакој књижевној кухињи“, „Јерemiћев адвокат“ итд. Први „гласови разума“, који су књижевним аргументима стали у Кишову одбрану, били су Б. Михајловић Михиз и Н. Милошевић. У једној фусноти аутор помиње још и П. Матвејевића, В. Роксандића, С. Бабића, Т. Кермаунера и Д. Рупела, истичући да би њихова имена неким другим поводом била у посвети на почетку књиге (ЏА: 15, 175). Ко је и с каквим аргументима нападао Киша, као и ко је стао у његову одбрану, најбоље сведочи поменути збирка текстова објављиваних током полемике (Кривокарић 1980).

књижевнотеоријски није више никакав хир, него нужност“) и „анатомски рез на моралном и књижевном профилу књижевничке *cosa nostra* и јеремићевске критике као естетичке основе ове наше литерарне хајдучије“ (ЏА: 7). Те циљеве аутор мајсторски илуструје цитатом Рембрантовог „Часа анатомије доктора Николајеса Тулпа“ и есејем о два истоименим сликама – алегоријом поступка који ће сам применити пред читаоцем.<sup>224</sup>

Иако истиче да се определио за старију Рембрантову слику, „Час анатомије доктора Николајеса Тулпа“ (1632) из хашког музеја Маурицијус, а не за „Час анатомије др Јоана Дејмана“ (1656) из амстердамског Ријксмузеума из простог разлога што је први час *јавни*, Киш истиче да је у својој свести спојио ове две слике, „јер та рука са скалпелом [на другој слици], који блешти као бритва, јесте истовремено и рука мајстора, рука онога који је ставио у њу скалпел, исликавши га једним јединим брзим покретом кичице, једним јединим замахом руке, као резом бистурија. И ако сам најзад потиснуо ту *илустрацију* у други план, а на рачун оне друге слике, рука са скалпелом још једнако остаје у мом духу, блистави се челик скалпела преместио, у мом виђењу, у руке професора Тулпа, са оног другог таблоа, и сад професор Тулп има, као резиме тог сажимања, скалпел и анатомске маказе истовремено!“ (ЏА: 8)

Опис Рембрантове слике „Час анатомије доктора Тулпа“ Киш преводи на атопоетички план, задржавајући се на „руци мајстора“, иза које стоји „искуство свих ранијих (анатомских) сазнања“. Деформација ликовних цитата и њихово сажимање, при чему настаје нова „слика“, представља метонимију његовог поетичког поступка у *Гробници* (Делић 1995: 140), као и поступка који ће применити. Као што у анатомији „ништа није препуштено импровизацији, писани споменици су ту“, „ту влада дух науке, библиографија већ постоји, сума дотадашњих искустава“ (ЏА: 10), Киш се у својој прози ослања на писане споменике, науку и библиографију.

Овом есеју Драган Јеремић је посветио читав одељак у књизи *Нарцис без лица*, (Јеремић 1981: 38–55), доказујући да је старија слика савршенија (што ни Киш не спори) и да Киш износи неистините чињенице: да је у руци доктора Тулпа хватаљка а не маказе,

---

<sup>224</sup> „Бавити се књижевношћу, значи мислити у релацијама. Текст не мора бити вербална творевина; чак и књижевни текст може у себе укључивати трансвербалне цитате и знакове. На то нас је умјетност авангарде већ навикла. Књижевност није само умјетност ријечи: цртеж једне варљиве и вишесмислене вазепешчаника може бити и те како рјечит и оправдан у једном роману“ (Делић 1995: 20). П. Милосављевић се такође противи дефиницији белетристике као „уметности речи“, истичући да је то „уметност корелатива“, а књижевноуметничко дело „конкретни тоталитет“, односно „јединство текста и контекста“ (Milosavljević: 1983: 9–49, 303–322; Милосављевић 2000: 76).

док је у руци доктора Дејмана пинцета а не скалпел; да је доктор Тулп у ствари обичан шарлатан; да је „Одрани во“ из Лувра од те слике старији седамнаест, а не пет година, како Киш пише; да слика не представља час анатомије, већ портрет чланова тадашњег амстердамског хирушког еснафа и сл. Мада је Јеремић у праву на нивоу неких чињеница, оне суштински не мењају значење Рембрантових слика, а још мање смисао Кишове књиге, која нема амбицију да буде ни историја уметности, ни историја анатомије.

Последња тврдња – да је ‘Киш узео као основу за метафорични наслов своје књиге оно што Рембрантова слика не представља’, за коју се естетичар позива на изворе (Кенета Кларка), изазвала је Кишову реплику, „Ерудиција која импонује“ (1982), објављену у оквиру „Тема и варијација“ (повод је, у ствари, био објављивање Јеремићеве књиге *Нарцис без лица* и интервју с аутором, у коме се новинар диви његовој ерудицији). Иза духовитих појединости откривају се два упоришта Кишове одбране: указивање на теоријску неупућеност својих противника који не разликују означено од означавајућег, средство од циља и став да је позадина полемике била политичка, идеолошка и лична. Он духовито указује да је ирелевантно ко је сликару послужио као модел – како за значење слике, тако и за значење књиге у коју је та слика ушла као инермедијални цитат – јер сликар не жели да *представи* моделе него модели *представљају* (означавају) анатома и ученике; модел је сликару *средство* да представи *циљ*.<sup>225</sup>

Киш се позива на рембрантолога Хорста Херсона, који доказује да слика „Час анатомије“ ипак „представља један школски час који држи славни анатом, професор Н. Тулп“.<sup>226</sup> Занимљиво је да Херсон уважава све Кларкове закључке, а одбацује само тај да

---

<sup>225</sup> „Али ја нисам у својој књизи говорио о моделима као о приватним лицима, него о томе шта они представљају на слици, шта представљају за Рембранта и за гледаоца! А сцена недвосмислено приказује оно што приказује: *час анатомије* и Рембрантову фасцинираност људском анатомијом, као што и наводни грађани јесу – ако јесу – модели који треба да изразе оно што ја тврдим: фасцинираност ученика. Рећи вернику да је Мадона, пред којом клечи, заправо сликарева жена или изнајмљен модел може да импонује неком Б. М., али за сликара и гледаоца, као и за верника, та је слика оно што она представља: ‘Мадона’ и ‘Исус’ (ако је о мушком моделу реч), без обзира на то што ће ерудитни Јеремић пронаћи у некој књизи да је прва била сликарева љубавница или плаћени модел, а да је Исус био сликарев отац. [...] Та јеремићевска ерудиција може дакле да импонује само онима који не разликују представљање од представљеног, означено од означавајућег, онима који изјаве романескних личности узимају као ауторове изјаве, онима који јунаке романа идентификују као своје рођаке и комшије, онима који журишају на сцену да се обрачунају са глумцем-Турчином, једном речју онима који расуђују о уметности као Јеремић, који уче естетику код Јеремића и који верују на реч Јеремићу“ (HP: 16–17).

<sup>226</sup> У Кишовој приватној библиотеци налази се луксузна илустрована монографија о Рембранту Х. Херсона (*Rembrandt et son oeuvre*), где је графитном оловком означио поједине пасусе или реченице које је сматрао значајним (можда и за други *час анатомије*, који није стигао да напише). Међу њима, на стр. 50. налазе се подаци о моделима за *Час анатомије* (ПБ 30/ 1444).

Тулп као историјска личност није био славни анатом, јер се ту Кларк ослањао на погрешне историјске изворе (*HP*: 18–19).<sup>227</sup>

Ко су били сликарски модели, питање око кога су се историчари уметности жучно спорили, није суштинско за тумачење оног што слика *означава*. Осим тога, кад упоредимо Кишов есеј о Рембрантовој слици и Јеремићев научни коментар, остаје нам само да констатујемо у коликој је мери Киш био литерарно надмоћан, исто као и при сучељавању *Часа анатомије* и *Нарциса без лица*. Духовитост и сажетост Кишовог израза доприносе да читалац буде поштеђен бројних заморних материјалних података који одвлаче пажњу са суштине проблема, у чему се писац и разликује од свог опонента.

## 2. О „ЧАРШИЈСКОМ МОРАЛУ“ И НАЦИОНАЛИЗМУ

Узевши за мото Волтерову изјаву из једног писма да ‘сваки спектакл забавља људе; они на исти начин иду у марионетско позориште, на карневал, у Комичну оперу, на велику мису, на сахрану’ (*СА*: 11), Киш у првом поглављу *Часа анатомије* – „О једној скандалозној (књижевној) афери, субјективно“, читаву аферу претвара у духовиту нарацију о корумпираној и чиновничкој књижевној јавности, у којој су ликови стварне личности писача, критичара, преводилаца, уредника и новинара, као и књижевна

---

У Рембрантово доба била су уобичајена и популарна јавна предавања о анатомији, која је тада представљала сензацију. Отуда на слици поглед доктора Тулпа, чија комплетна појава доминира композицијом, указује на комуникацију с публиком ван слике, односно с посматрачем, позивајући га да учествује у радњи – што ће сликар касније довести до савршенства. Овакво уважавање посматрача-саучесника, односно посматрача-експерта делује сасвим савремено. То је вероватно један од разлога што је ова слика одувек изазивала одушевљење, упркос бројним слабостима око којих су историчари уметности углавном сагласни (близина ликова услед које није могуће установити ко од њих седи а ко стоји, непостојећа перспектива из које су насликани, трагови позирања које ће сликар касније превазићи, једном речју – нереалистички елементи у читавој сцени). Дакле, она јесте групни портрет, али *представља* и час анатомије. То повезивање портрета и догађаја једна је од великих мајсторија овог сликарског генија (Bockemühl 2007: 40–41).

<sup>227</sup> К. Кларк, енглески историчар уметности и велики познавалац западноевропске ренесансе и барока, стекао је светску славу серијом документарних ТВ емисија „Civilisation“. Аутор је монографије о Рембранту. Још неколико рембрантолога неизоставно је приликом проучавања ове проблематике: Боб Хик (дугогодишњи директор Маурицијуса) и Хорст (Горст) Херсон, аутори чувених монографија о Рембрантовом сликарству (Наак 1969; Horst 1969). Ослањајући се на поменуте изворе, Михаел Бокемил у књизи *Рембрант: 1606-1669: мисија откривене Форме* пише да је професор Тулп био високо поштован у својој струци, чак је добио и надимак „амстердамски Везалијус“ по познатом хирургу који је први сецирао тетиве и мишиће руке (Bockemühl 2007: 40).

„чаршија“ жељна сензација, gluвa и слeпa зa „принципијeлнe прoблeмe критикe“, зa oбјaшњeњa и чињeницe (oнa сe o свeмy „oбaвeштaвa усмeнo“, јeр „кo ћe сe јoш тимe бaктaти дa упoрeђујe тeкстoвe“), зa тeоријy књижeвнoсти и свeтскe књижeвнe тoкoвe. „Чаршијa“ јe синoним зa дoмaћу књижeвнy критикy, oднoснo зa културнo јaвнo мњeњe.

Дoчaрaвaјући чаршијски мoрaл, кoји јe Кишa oсудилo штo „врeђa *наш народ*“, aутoр сe мaјстoрски кoристи ирoнијoм.<sup>228</sup> Пoчeтaк тe хaјкe oн види у интeрвјуу „Дoбa сумњe“ (1973), гдe јe изнeo свoј чувeни портрeт нaциoнaлистe „кoји сe тим *тoтaлним изборoм*, и јeдинo крoз тaј дeструктивни тoтaлни избор рeализујe, у сaртрoвскoм, eгзистeнцијaлистичкoм знaчeњу тe рeчи“, портрeт у кoмe су сe нeки људи прeпoзнaли – штo сaмo знaчи дa јe oн дoбрo пoгoђeн. Киш oвдe дoнoси тaј eсeј кaо aутoцитaт. Oн нaциoнaлизaм oдрeђујe кaо „кoлeктивнy и пoјeдинaчнy пaрaнoјy“, кoјa пoчињe губиткoм индивидуaлнoсти, тeжњу дa сe eнтитeт oствaри извaн личнoг идeнтитeтa и друштвeнoг систeмa. Нaциoнaлистa јe Сaртрoв Жил, „нeдoрaстaо индивидуaлнoј пoбуни“, кoји пoстoји јeдинo кaд мрзи, јeдинo у oднoсу нa прeдмeт свoјe мржњe, дoк јe „кaо друштвeнo бићe, и кaо пoјeдинaц, пoдјeднaкo ништaвaн“, „пoрoдичнa нулa“, „игнoрaнт“ штo „у другимa види искључивo сeбe – нaциoнaлистe“ и oдбaцујe кaо стрaнo свe штo нe припaдa њeгoвoј нaцији. Oтудa јe нaциoнaлизaм „идeoлoгијa бaнaлнoсти“, „тoтaлитaрнa идeoлoгијa“, „кич“ кoји сe кријe пoд мaскoм фoлклoрa – „фoлклoрни кич“. Aутoр извaнрeднo дeфинишe нaциoнaлизaм и нaциoнaлистy пoмoћу пoјмa „другoсти“:

„Нaциoнaлизaм јe, дaклe, прeвaсхoднo нeгaтивитeт, нaциoнaлизaм јe нeгaтивнa кaтeгoријa дyхa, јeр нaциoнaлизaм живи нa пoрицaњу и oд пoрицaњa. Ми нисмo oнo штo су oни. Ми смo пoзитивaн пoл, oни нeгaтивaн. Нaшe врeднoсти, нaциoнaлнe, нaциoнaлистичкe, имaју фyнкцијy тeк у oднoсу нa нaциoнaлизaм oних других: ми *јeсмo* нaциoнaлистe, aли oни су тo јoш и вишe, ми кoљeмo (кaд сe мoрa), aли oни јoш и вишe; ми смo пијaнци, oни aлкoхoличaри; нaшa истoријa јe испрaвнa

---

<sup>228</sup> „Јa сaм, дaклe, ‘зaмeниo држaву’ у кoјoј живим, штo знaчи дa сaм изгубиo кoмпaс и дa вишe нe знaм гдe живим и штa рaдим, и зaштo нe пишeм o нeчeм другoм a нe o oнoмe o чeмy пишeм, јeр дoк сaм писaо свoј пoрoдични циклус, тo јe тaкoђe билo стрaнo, нијe, дaклe, билo ‘нaшe’, aли бaр нaс сe тo нимaлo нијe тицaлo, aмa ич, a и тo јe билo oднeкуд прeписaнo, сувишe јe тo мирисaлo нa Јeврoпу, a нaмa Јeврoпa нe трeбa, имaмo ми свoју трaдицијy итд.“ (ЅА: 16); „Нaрaвнo, никoг тy вишe нијe интeрeсoвaлo штa јe прeдмeт спoрa и штa јe тaј цeнтлмeн (Пигeoн) пoкyшaо дa учини сa мoјoм књигoм, никoгa сe вишe нијe тицaлo (јeр aтeнтaт нијe успeо) штo јe тaј истрaжитeљ пoкyшaо дa мe мoрaлнo ликвидирa, нeгo сe чаршијa сaмo згрaжaвaлa нaд чињeницoм штo сaм у јeднoј пoлeмичкoј рeплици упoтрeбиo кaо мoтo – пoслoвицy у кoјoј сe пoмињe свињa!“ (ЅА: 23)

само у односу на њихову, наш језик је чист само у односу на њихов. Национализам живи од релативизма. Не постоје опште вредности, естетичке, етичке итд. Постоје само релативне. И у том смислу, у првом реду, национализам јесте назадњаштво. Треба бити бољи *само* од свога брата или полубрата, остало ме се и не тиче. [...] Националиста се, рекосмо, не боји никог, осим свога брата. Али од њега се боји страхом егзистенцијалним, патолошким: победа изабраног непријатеља јесте његов *апсолутни* пораз, укидање његовог бића. [...] – слика и прилика цитираног Сартровога антисемите“ (ЏА: 25–30; НР: 255–259).

Портрет националисте је етимон још неколико изузетних есеја, који се на њега настављају, продубљују га и гранају се у сродне теме. Тако се у *Часу анатомије* први пут појављује есеј о *лицитарском срцу* као кључном симболу национализма уопште,<sup>229</sup> а на њега се наставља аутопоетички, наротивизовани оглед о релативности свих митова. Са тих страница израња наратор *Баите, пепела*, тако да више није могуће утврдити разлику између есејистичког и приповедног „ја“.

Аутор истиче да је још у детињству, „када се формира човеково митско и друштвено биће“, на основу личног искуства стекао сазнање о релативности свих митова: „јер сам игром случаја и судбине још зарана доспео у ситуацију, да, као каква романескна личност којом се поиграва моћни стваралац, мењам тачке гледишта, тај судбински *point of view*“; схватио је „да се у том дечијем тоталитаризму, појмови лако релативизују и да се уверења и предрасуде, дигнути на ниво апсолутних моралних категорија и принципа, наочиглед руше и распадају чим сте ствар сагледали *и са оне стране* међе и зида“ (ЏА: 32–

---

<sup>229</sup> „А што се тиче оног ЛИЦИТАРСКОГ СРЦА о чијем су се националном пореклу водиле својевремено жучне распре по нашим, београдским и загребачким новинама – као да је то лицитарско кичерско срце с огледалцетом и писаним цветићима од кандита само симбол, слика и прилика те вашарске *mouvais-goût* националистичке свести и споменарских митологема од тестенине и шербета – ја сам то исто лицитарско срце видео, као деветогодишњи дечак, у Мађарској, на вашариштима у Бакши, а и то је лицитарско срце са огледалцетом било у триколору, црвено-бело-зелено, сасвим оригинално и сасвим национално, *piros-fehérzöld, ez a magyar föld*, са розетом од фондана, са белом кандит-чипком око сличица хусара у аутентичним мађарским црвеним доламама или око румених чардаш-снаша са бисерним партама изнад чела, са зеленим блузама и белим кратким сукњама и жипонима и са као крв црвеним чизмицама на којима цветају тулипани – све у најаутентичнијем националном стилу, до последње фалте на сукњи; и да сте поставили тада, поготову тада (маја хиљаду девтсто четрдесет и четврте) питање неком из те свечарске светине што се тискала око шатри, неком од бироша или градских клипана што су се мотали међу шатрама, да сте, велим, поставили неком од њих светогрдно питање о аутентичности (у националном смислу) тог лицитарског срца, он би био спреман не само да се закуне Казинцијем, Кошутом и Петефијем у хиљадугодишње хунгарство тог националног тѣста него би био спреман и да вам извади ваше радознало и сумњичаво срце, бритвом, ту пред свима, на вашару“ (ЏА: 31).

33). Кроз поглед на (мађарски) национализам са тачке гледишта дечака, који му обезбеђује *другачије виђење (очуђење)*, Киш и овде уводи сопствену биографију и аутопоетику. Сурове ратне слике и породична сељакања пред подивљалим антисемитизмом он представља кроз ишчашену, дечју перспективу, избегавајући патетику помоћу „ироничног лиризма“ – поступак који нам је познат из *Баите, пепела* и *Раних јада*: „схватио бих ускоро, чим би ме прошли први страхови, да ћу бити препознат, откривен, да ћу бити сурово кажњен, схватио бих са чуђењем и са неверицом да и овде, у овом новом насељу, владају исти закони и исти митови заједништва-снаге-верности и иста мржња према ‘непријатељу’“ (ЏА: 34).

Након описа националног и верског редукционизма мађарске провинције, у којој је схватио „да мени, да нама ту није место“, аутор, тј. наратор се осврће и „на једну другу легенду, где бејаше неки други Бог, мање строг и мање суров, а Оченаш сам изговарао код куће, на страословенском (црквенословенском, заправо) и тај Оченаш бејаше мојим првим преводом (усменим) и мојим првим, раним сазнањем не само о неким паралелизмима међу *nobilissimarum Europae linguarum*, него и неком слутњом о снази *заумног језика*, о ономе што Вунт назива звучним сликама, *Lautbilde*“. У тим десетерачким песмама тискао се „све јунак до јунака, Црну Гору и седмеро брда никад Турци нијесу похарали, никад покорили, а мени се чинило да сам ја све те песме већ једном чуо, да сам све те приче, оне из школског уџбеника (Јагош Јовановић: *Историја Црне Горе*) и усменог предања, са ужасним, хомерским претеривањима, већ негде читао, дословце такорећи, што се јунаштва и морала тиче, да сам ја те кржаве (косовске) божуре под именом *bazsarózsa* већ брао у неким родољубивим песмама, на једном другом језику, као што сам схватио, по одласку са Цетиња, сад већ са зрелошћу осамнаестогодишњака и углавном кроз литературу (Сесил Рот, а касније А. Меми, А. Висел, Макс Брод, Кафкини дневници, Кестлер итд.) и то да је јеврејски старозаветни мит ‘изабраног народа’ такође само до крајњих консеквенци доведена национална (старозаветна и талмудска) митологија, а да се талмудијске мудрости и хасидске легенде не разликују у бити од Вукових пословица, од хришћанских, од грчко-римских, од византијских, од староиндијских...“ (ЏА: 38). Вођен овим сазнањем, Киш је здушно пригрлио идеју Бертранда Расела о настави историје са супротстављених тачака гледишта (паралелно из француских и енглеских уџбеника), иако је био свестан да би у пракси тај „утопијски пројект створио само нове неспоразуме, јер би

свако захтевао егзегезу текстова *оних других*. Уосталом, човек бира оне митове у које хоће да верује и који му помажу да живи“ (ЋА: 39). То значи да су редукционизми неуништиви.

Дакле, у Кишовом су одрастању биле присутне три различите културе, три различита бога, два језика и три иста национализма; укратко – болест „узнемирујуће различитости“, судбина апатрида и иронична свест о релативности свих митова. Зар то већ није типична биографија средњоевропског интелектуалца, коју ће писац наставити да ствара у својим причама, есејима и интервјуима све до краја живота, а коју ће десетак година касније сажети у „Варијацијама на срењоевропске теме“? Да је у овом поглављу *Часа анатомије* етимон поменутог есеја, потврђује и његов завршни одељак, посвећен миту о супериорности матерњег језика, који је „увек најлепши, најјаснији, најзвучнији, најфункционалнији, најпримеренији људској (племенитој) души и нема ваљда цивилизоване нације која не би у свом филолошком или књижевном фондусу имала неку своју ‘духовиту и заносну апологију’ свој језика и свог националног генија“ (ЋА: 40). Отуда и сарказам према српском и хрватском национализму под плаштом апологије језика: „а пчелиње су матице спремне у сваком часу да се узајамно прободу својим отровним жаокама, уверене свака за себе у аутентичност и непатвореност свог сопственог лековитог млеча! Рим и Бизант! Раскол!“ (ЋА: 40–41).

Писац не сме да посумња у свој језик „зато што му је запело перо“, истиче аутор, али поздравља ситуацију када се у једној култури расправља о језику, „када се писац сручи на свој матерњи језик са бесом сина разметнога“ против конвенција и општих места, које нису ништа друго до резултат аутоматизованих форми „мишљења, живљења и писања“ (ЋА: 42–43). Свестан чињенице да су лингвистичка запажања о језицима плодно тло за националистичке и политичке предрасуде, он подвлачи да је за писца матерњи језик и најбољи и најгори (јер је једини) и да му стога нису потребни „фермани и хатишерифи“ да би писао на свом језику.<sup>230</sup>

Полазећи од субјективног виђења књижевне афере око своје књиге, аутор је дошао до универзалних сазнања о малограђанском моралу, национализму, релативности свих митова и матерњем језику – темама које је тако широко захватио, толико дубоко промислио и мајсторски формулисао, да оне и данас потресају својом *истинитошћу*.

---

<sup>230</sup> Он се притом позива на И. Секулић: ‘Где је људима завичај? Тамо где други људи око њих разумеју до краја и до дна оно што они кажу, до последњег спољног и унутрашњег трептаја језичког разумеју шта је онима драго и шта их боли’ (ЋА: 44).



### 3. „ПАРАБАЗА“

Поглавље „Парабаза“ структурирано је, као и парабаза у старогрчкој комедији,<sup>231</sup> из два дела, која чине мање есејистичке целине: „Челни судар“ (састављен из фрагмената: „Јудаизам“, „Борхес“, „Индивидуалност“, „Француски врт“, „Европски круг кредом“, „А. А. Дармолатов“, „Elephantiasis nostras“) и „Пробни камен чињеница“ („Шизопсихологија“, „Психолошки приступ“, „Грађа за сужејно обликовање“, „Опсесивне теме“, „Пси и књиге“). У односу на старогрчку комедију, Киш увећава број мањих целина у сваком од два главна дела парабазе, задржавајући *mutatis mutandis* њихов садржај и функцију на нивоу целине.

Своје ставове о јудаизму, оне које је до тада износио и које ће даље развијати у интервјуима, аутор је сажето изложио у одељку „Јудаизам“. Истичући да се јеврејство у његовим књигама не може тумачити (само) „јеврејским комплексом“, он објашњава да су Јевреји у њима нека врста *очуђења*, а не знак верског и националног опредељења аутора. Националистима је тешко да разумеју Кестлерову теорију о асимилацији коју је Киш, како сâм наглашава, прихватио „идејом и живљењем“ још пре него што је стигао да је упозна. Свако наднационално опредељење – опредељење за светску (у гетеовском и борхесовском смислу), европску, па чак и за југословенску књижевност – за њих је нека врста књижевног „бескућништва“, лукавство „лутајућег Јеврејина“. У психолошком и метафизичком смислу, јеврејство је за Киша оно осећање „породичне несреће“ из ког извиру анксиозност, утисак релативности и иронија. Код његових личности то је „врста

---

<sup>231</sup> *Парабаза/ парабаса* је најважнија хорска партија у старогрчкој комедији, део у коме се разбија сценска илузија: глумци се повлаче, а хор скида маске, иступа на сцену и обраћа се директно публици. Сама реч значи иступање, иступање из основног тока радње у агону, било да говори о условима песниковог рада или о политичким приликама у Атини. Парабаза има два обавезна дела, од којих је први метрички слободан, а други има строфичку структуру. У потпуној парабази, која се састоји из седам делова, први главни део чине три дела: *комадић* или кратак увод, *права парабаза*, где се песник бави својим радом, заслугама за државу, такмацима и сл., препоручујући се публици на уста хора, и *другог дела* или завршетка. Други обавезан део парабазе има четири симетрична дела, где се смењују две лирске песме у част божанстава (ода и антода) и два рецитована публици у духу шале и поруге на рачун локалних власти, публике и сл. (епирема и антепирема). Парабаза најчешће садржи: обраћање песника слушаоцима, похвалу сопственог дела, комично хвалисање, излагање својих заслуга за развој комедије и објашњавање својих књижевних циљева, замерке публици, обраћање судијама (некад и претњама); подсмех појединим Атињанима, паренезе (опомене, савете) публици и сл. (Ђурић 1996: 343–344; Flašar 1992: 381–382; Koljević 1992: 564)

Парабаза разобличава уобичајени драмски дискурс, претварајући *приказивање* у *критичку рефлексију*, те у њој многи теоретичари виде порекло ироније.

латентне побуне“, која „има нешто од оне снажне и тајанствене афективне привлачности о којој говори Фројд, нешто од оне ‘узнемирујуће необичности’ [...], која је већ, сама по себи, вид *онеобичавања* и на књижевном плану“. У *Гробници*, где је „удео јеврејства онолики колики је био у самом бољшевичком покрету“, јудаизам има двоструку функцију: да створи „*ефекат онеобичавања*“ и да „проширује митологеме“ у ауторовом опусу (ЏА: 44–50).

Друга важна одредница за разумевање Кишове поетике је Борхес. У истоименом фрагменту аутор најпре подвлачи оне заслуге аргентинског писца због којих га сматра граничном појавом у историји модерне приповетке и које ће касније довести у везу с аутопоетиком:

„Нема сумње, приповетке, тачније речено приповедачка уметност, дели се на ону до Борхеса, и на ону после Борхеса. И ту не мислим на проширење поља реалности (у правцу фантастике), него у првом реду на саму технику приповедања: мопасановско-чеховљевско-о’хенријевско приповедање, које је тежило детаљу и које је стварало своје поље митологема индукцијом, замењено је код Борхеса, једним чаробњачким и револуционарним потхватом, што је само друго име за својеврсни приповедачки симболизам, чије су пак консеквенце на теоријском и практичном плану, не мање од оних које је извршио тај исти симболизам у поезији са појавом Бодлера“ (ЏА: 50).

Ту се Киш позива на познату тезу Шкловског о књижевном развоју као смењивању форми (односно жанровских система), које су због честе употребе већ изгубиле уметничка својства – што је сазнање до кога се може доћи и без неке теорије, талентом. „Јер шта је друго таленат него управо то одступање од канона, оно што Христијансен назива ‘диференцијалним осећањем’ или ‘осећањем различности!’“ Киш сматра да би то „диференцијално осећање“ коме тежи и које његовим књигама обезбеђује неанахроничност, односно модерност,<sup>232</sup> могло послужити нашој критици као много

---

<sup>232</sup> Писац и у интервјуима на сличан начин дефинише модерност: „То је оно што називам модерност, тај стил времена, не као помодност, него као тражење, перманентно преиспитивање свих вредности, то сазнање (иманентно присутно у делу) да се свет мења, да идеје застаревају, да стил времена јесте обавеза о коју се не смеш оглушити, јер ће те за живота појести мемла и паучина“ (HP: 294); „Модерност је за мене пре свега одсуство анахронизма у форми. Писац у мени не разликује се много од читаоца у мени. Не могу да читам с пуним поверењем књиге које су производ такозване чисте фантазије“ (GTI: 179).

сигурнији „компас“ од „јудаизма“, генерацијског приступа и анахроних дихотомија форма-садржина, реализам-фантастика:

„И ако се ја користим у својим књигама искуствима модерног европског и америчког романа, линијом афинитета дакако, то није стога што сам ја, милошћу неба, успео да прочитам неке романе и нека теоријска дела која су другим смртницима недоступна, него стога што сам осетио, наслутио, да се у свету књижевних феномена ствари мењају, да сегибају заједно са фамозним хегеловским *Weltgeistom* и што сам желео да темом и поступком, својом сопственом митологемом, нарушим, макар у оквирима националне књижевности, каноне и анахронизме“ (ЏА: 51–52).

Аутор не пориче „западне утицаје“ (премда они у нашој средини нису без политичких конотација), нити себе изузима из универзалног правила које је формулисао Бринтијер – ‘од свих утицаја који дејствују у историји књижевности главни је утицај дела на дело’. Суштинско питање је да ли је и колико у односу на све „утицаје“ писац успео да створи „диференцијално осећање“: „колико сам, у оквирима утицаја тзв. *nouveau* романа, на пример, успео да створим своје сопствено аутентично дело (када је реч о *Пешчанику*) и колико сам, полазећи од једне књижевне теорије (новог романа), успео да створим један аутентични романескни свет који је полемички и пародијски у односу на поменути узор и, по мом скромном уверењу, бар у случају новог романа, и супериорнији“ (ЏА: 53). Пошто су очекивана запажања критике изостала, писац на то питање одговара сâм.

Противећи се идеји националне литературе и њеном ограничавању на националне теме, Киш се ослања на Борхеса (Bothes 1985а: 266, 269–270) и објашњава своје „диференцијално осећање“ у односу на „узоре“: он узоре не следи, већ пише „контракњиге“ полазећи од њихових књига. Јер „Књига која не садржи своју противкњигу“, каже Борхес на једном месту, ‘сматра се непотребном’.<sup>233</sup> Тако су у *Гробници* употребљени технички поступци које је усавршио Борхес (а присутни су и код Поа и Бабеља) и који „нису ништа друго до мајсторство коришћења и триковања документарне грађе“. Међутим, код Борхеса, где је човек схваћен као филозофема, тај

---

<sup>233</sup> У раду „Киш и Борхес“ Делић с правом наглашава да би се реч „утицај“ ту могла заменити „креативним дијалогом“ (1994: 347), јер Киш негује „дух разлике“ у односу на своје узоре. Пијановић употребљава термин „*поетика разликујуће сродности*“ (1992: 7, 15). Једнако прихватљиво нам делује и Бартов појам *кружења* (*circulation*).

документарни поступак углавном има метафизички смисао, док је *Гробница* „заснована управо на историчности, документи су ту да открију ту историчност, а душа је одавно предата ђаволу. Борхесов човек је *јоги*, личности из *Гробнице за Б. Д. су комесари*“ (ЃА: 53).

Следећи композицију старогрчке парабазе, Киш у фрагменту „Индивидуалност“ најпре прави паралелу између *Гробнице* и *Пешчаника*, илуструјући да су обе књиге засноване на документарном поступку „који ограничава слободно поље фантазије“. Потом повлачи паралелу између јунака Е. С.-а и Бориса Давидовича Новског, *јогија* и *комесара*, показујући да је реч „о снажним индивидуама уроњеним у матицу историјских збивања“, које се руководе сумњом и желе да сачувају своју индивидуалност – што је већ позиција жртве (ЃА: 54–56).

Управо ће на одсуству те индивидуалности аутор у одељку „Француски врт“ засновати оштру критику домаће књижевне критике, која социолошким приступом све непознато своди на познато, а дело третира као колективну, генерацијску творевину:

„Тим се генерацијским или колективистичким духом ураниловке убија вредност и значење сваке књиге, сваког индивидуалног гласа, једна се књига растаче другом, добра просечном, одлична лошом, садржинска вредност једне убија се формалним несавршенством друге, и обратно, негативни поени једне приписују се позитивним поенима друге, плус и минус се потиру, дакле опет није ничег било, само је једна генерација сменила другу. [...] све је сиво или посуто сивом бојом, прекривено камуфлажном цирадом, све је поравнато као у француском врту, све је посечено што штрчи“.

У таквој ситуацији књижевна критика постаје „књижевна власт“, која не служи књижевности него тежи да је институционализује – као да је тумачење и процењивање изнад самог књижевног стварања, а критичари су „чувари дворских печата, титуларни саветници“ чије је задужење „да одржавају француски врт“ (који „све више личи на гробље“) и „да обележавају алеје“. Под истом ураниловком нестаје и читалац као састваралац, наглашава аутор. Тако *Час анатомије* надраста одбрану само једне књиге или једне поетике и стаје у одбрану списатељске етике, космополитизма, стваралачке слободе, слободе „јавног мњења“, коју је требало да брани и представља управо књижевна критика.

Следе три кратка фрагмента која се односе на *Гробницу*, али из којих поново израста ауторово незадовољство домаћим књижевним развојем. Он истиче да „европски круг кредом“ у *Гробници* обухвата хронотоп у коме објективни „Дух Приповедања“ прелази у „Дух Приповедача, који се ту, на крају појављује као јасно наглашено Ја наратора“. У фрагментима „А. А. Дармолатов“ и „*Elephantiasis nostras*“ Киш подвлачи да је историја Дармолатова у ствари „басна“, „моралитет, наравоученије целе књиге“ и њену симболику и саркастичну жаоку преноси на раван критике наше књижевности, нарочито књижевне критике, где „глава јесте неком врстом сметње“, а „служити се својом главом“ значи играти се њоме (ЏА: 58–60).

Други главни део Кишове парабазе, „Пробни камен чињеница“, почиње одељком „Шизопсихологија“. У краткој формулацији изреченој поводом Борхеса: „Модерна форма фантастике јесте ерудиција“, сажета је читава поетика модерне литературе, која значи „да је време измишљања прошло, да читалац више не верује у измишљотине“ и да ‘ништа није фантастичније од стварности’, како је тврдио Достојевски. Јер, после Хирошиме, фантастика стварности се указала савременом човеку као *фантастична стварност*: „сабласни приказ града налик на месечево тле, са двеста хиљада мртвих и до чудесних размера изнакажених људских телеса, јесте приказ до каквог је средњовековна (ипак) фантазија једног великог песника могла доспети једино снагом најсмелије уобразиље, замишљајући сличан приказ само негде изван овог света, у далеким пределима вечне казне и испаштања“ (ЏА: 61). Последица тог нагомиланог зла – „фантастике стварности“, тог параноидног човековог понашања, које Маклин и Кестлер називају „*шизофизиологијом*“, за последицу има „*шизопсихологију*“, истиче Киш. Психолошки приступ, којим је писац некада тумачио „прекршене забране“ својих ликова (и чијој је критици, као „пољу баналности“, посвећен кратак фрагмент ове целине), замењен је документима и чињеницама „чији махнити и непредвидиви спрег ствара један бесмислен масакр, у који улазе једнако социолошки, етнологски, парапсихолошки, окултни и слични мотиви, које тумачити на старински начин било би више него бесмислено [...]: дужност је писца да ту параноидну стварност фиксира, да испита тај сулуди сплет околности, снагом докумената, испитивања, истражног поступка, и да не покушава да, на своју руку, и произвољно, даје дијагнозе и предлаже лечење и лекове“ (ЏА: 62). Ето објашњења како и зашто поетика постаје по-етика.

Аутор стога, позајмљујући синтагму од М. Јурсенар, у одељку „Грађа за сижејно обликовање“ наглашава да је све приче из *Гробнице* ставио пред „пробни камен чињеница“, јер су све на нивоу фабуле засноване на документима и историчности. Премда је фабула, по формулацији Шкловског, ‘тек грађа за сижејно обликовање’, Киш се у својој књизи служио аутентичним фабулама како би указао на „психолошко слепило“ француских левичара – јер, бити професионални писац, значи „живети у сталном сукобу са собом и са светом“ (што на сличан начин формулише и Андрић).

Као још једно од својих поетичких обележја Киш издваја „опсесивне теме“ (у истоименом одељку), истичући да не пише „као професионалац, него као ‘песник’“, „у некој врсти песничког заноса“, искључиво о темама које га интелектуално и/ли морално опседају, и то „када се препунила чаша, када је једна интелектуална, морална или лирска дилема и сумња нарасла у мени до таквих размера да осећам потребу да је неке саопштим“. Дакле, његова је „скромна библиографија“ последица „управо тог ‘песничког приступа’ феноменима стварности“, тог песничког сажимања, а писање је нека врста аутотерапије (ЏА: 64–65).

Киш истиче да је *Гробница*, као и његове претходне књиге, резултат једне моралне опсесије – да и стаљинизам, пред којим демократске земље затварају очи, заслужује једнаку осуду као и фашизам. За последњи фрагмент ове целине аутор позајмљује наслов од своје приповетке „пси и књиге“, истичући да је разбијањем клишеа у *Гробници* и сâм разјарио те псе, па су они почели „да лају и да уједају“, те да су њено наравоученије схватили боље него што се томе надао. Притом он прави јасне алузије на Булатовића и Шћепановића (ЏА: 66–67).

#### 4. „СКАЛПЕЛ КРИТИЧКЕ СВЕСТИ“

Треће, најдуже поглавље *Часа анатомије* састоји се из уводног дела и седам параграфа, између којих су распоређени текстови који чине „Малу хрестоматију“. Тема уводног дела су догађаји везани за саму полемику и духовита, односно подруглива анализа неких изјава Кишових опонената, па оно неће бити предмет наше пажње. Аутор и

сâм истиче да су то биле само „прелиминарије“ и најављује да ће „сабрати овде на гомилу све јеремићевске фалш-карте растурене по његовим текстовима“ и да ће о њима говорити „тачку по тачку, параграф по параграф“ (ЏА: 85).

Први параграф посвећен је начинима коришћења и навођења извора у белетристици, што је био основни књижевни повод за полемику. Киш указује на бесмисленост Јеремићеве изјаве да је писац неке странице и пасусе „користио“ не наводећи њихов извор и с правом поставља реторско питање: „И који то писац, приповедач, романијер наводи у принципу те и такве изворе!? Макар та *грађа* била не само аксесоарна – као што је то случај са *Гробницом за Б. Д.* – него и када је саставним делом *сижејне грађе*, сижејна грађа сâма (код Флобера, Мана, Андрића, Црњанског итд.)!“ (ЏА: 87) Јеремић притом не истиче да Медведев и Рео „*нису писци*“. Пошто не сме отворено да тврди како су неке странице у *Гробници* преписане, јер тема цитирања и навођења „извора“ у белетристици превазилази његово „скромно знање“, он стално прибегава двосмисленим изјавама, наглашава Киш:

„Колико сам се служио изворима, ‘шта је, одакле, у којој мери и у које сврхе преузето’, то би у свакој цивилизованој литератури и књижевној средини била ствар књижевних истраживача и универзитетске критике; [...] није више довољно обављати део њихова посла, него је човек приморан да исправља погубни учинак њиховог милитантног незнања и деловања. [...] А да би он био кадар да пронађе у некој књизи тзв. изворе и да измери одакле су, у којој мери и у које сврхе преузети, то би морао да зна нешто више о литератури и о књижевним проседеима, и да зна шта је то књижевна грађа“ (ЏА: 88–89).

Суштина књижевне полемике сажета је у овом пасусу.

Киш стално инсистира на томе да документарни поступак служи аутору да увери читаоца у *истинитост* своје приче. Он овде даје обиље примера из *Гробнице*, у којима указује на које је све начине аутор предочио читаоцу да је прича истинита, да је заснована на документарној грађи и сведочењима, односно на *изворима*. Притом Киш наглашава да се нада неком будућем истраживачу, који ће знати да се прича не може преписати из

историје, историје уметности, јеловника или реда вожње,<sup>234</sup> те да ће утврдити да је удео докумената у *Гробници* „много мањи и много већи него што се на први поглед чини: мањи, јер је документарност ту ирелевантна на нивоу сижејног обликовања приче, већи, јер документарно ту, на нивоу сазнања, доприноси једној дубљој истинитости целе књиге: као документ о једном времену“ (ЃА: 96).

За Киша је писање „алхемијски процес, трансмутација“, чији је циљ добијање *злата*. „И када писац износи такозване тајне своје радионице, ауторске исповести, и то је само део мистификације, езотерија: лажни рецепт, где недостаје само један битан елемент, онај за који се верује да ће у тајној лабораторији створити злато од метала или од камена, и због којег се изгара у самоћи“ (ЃА: 97).<sup>235</sup> Он признаје да нерадо разоткрива неке од тих „тајни“ из простог разлога што дело тиме губи „део своје чаролије“, наводећи сликовит пример из сопственог детињства – разочарање кад би мађионичар открио „наличје своје вештине“, упркос сазнању да сâм никада неће моћи да изведе тај трик и „да је тај други део мађионичареве тачке, то показивање наличја игре, та тобожња демистификација, да је *и то* био део мајсторије“ (ЃА: 98–99). Исто тако, „дело се не може приказати с наличја, као ћилим или као превод када се упореди са оригиналом. Дело се не може превести на значења изван оних које оно има по себи. Читалац воли да зна да ли је ‘све тако било’ како сте ви то описали, да ли сте мењали нешто од стварног збивања, а само ретки знају (а то, ваљда, више и нису читаоци у обичном значењу те речи) да ‘све то’ и не постоји, да ‘све то’ и није никада постојало (не бар тако као што је у делу ‘описано’) нигде осим у делу самом, била то аутобиографија, биографија или просто-напросто роман или прича. Мемоари су још последња књижевна врста која даје *привид* објективности“ (ЃА: 99). Дело се, дакле, не може реконструисати, „исписати уназад“ (и то је само мистификација), јер, како истиче Шкловски, у ауторским исповестима ‘постоји скривена лаж: писац тобоже ствара и пише сам, а не *заједно са својим жанром, са читавом књижевношћу, са свим њеним токовима, који се боре.*’ (ЃА: 100).

Киш приступа самотумачењу кроз мноштво различитих примера за навођење или јасне алузије на „изворе“ у *Гробници* (од којих би неке биле довољно јасне „чак и за једну

---

<sup>234</sup> О томе је током саме полемике аргументовано писао Н. Милошевић (Milošević 1980: 110–115, 151–154, 162–167).

<sup>235</sup> Изузетну формулацију о писању као „алхемијском процесу“ и „мађионичарском мешању карата“ Киш је раније изложио у разговору „Доба сумње“ (НР: 242–243).



популарну историјску вулгаризацију, а камоли за причу, која је *fiction* и која премешта и организује факта по логици *fictiona*“), показујући да је већи део грађе „истинит“, а да је домишљање, *fiction*, примењено најчешће у недостатку докумената. „Деформација“ тих цитата, као и указивање на њихово порекло сасвим су примерени белетристичком тексту, јер писац није обавезан да у фуснотама наводи тачан библиографски извор. Исто тако он је слободан да измишља своје изворе, да меша права и лажна имена – што је још Аристотел знао, истиче он иронично (ЏА: 102–115).

У белетристици нема извора, јер цитати нису *прави* него *шифрирани* (тј. цитатни сигнали су *унутрашњи*: навођење наслова цитираног текста или дела, аутора, ликова, ситуација, мотива, алузије на цитирани прототекст и сл.), а најрадикалнији облици шифрираних цитата прелазе границе датог текста и остварују се у склопу целокупног опуса, односно културе, које читалац мора да познаје како би права рецепција била могућа. Као такав пример Д. О. Толић у својој *Теорији цитатности* наводи поезију Осипа Манделштама (песника кога је Киш уврстио у своју духовну традицију), у којој је цитатна веза тако скривена, да се стихови дешифрију као цитатни тек у склопу укупног песничког идиолекта (Ogaic Tolić 1990: 16–17).<sup>236</sup> Овакав тип цитатне сигнализације може се запазити и код Киша, а његову сложеност увећава чињеница да поједине цитатне релације излазе из оквира саме књижевности и уметности, па чак и вербалних граница.

„Ово упорно, рекао бих манијачко инсистирање на *документу*, на *сведочењу*, на *податку*, на *цитату*, за проницљивог читаоца и поготову за проницљивог критичара могло би бити већ само по себи довољном индикацијом да писац овим очигледно жели да истакне пре свега значење свог књижевног поступка, чији је крајњи циљ да се читалац увери у истинитост ових прича, у *истинитост* описаних догађаја не само на нивоу фабуле него и на нивоу сижејне обраде те фабуле. Одатле то силно позивање на сведоке, на сведочанства и документа. [...]: писац је поново Бог, али не на начин господина Моријака, који зна шта мисле и осећају његови јунаци, шта сањају и шта им се догађа у души; писац

---

<sup>236</sup> Манделштам је песник чији је грандиозан опус идеално остварење *великог цитатног дијалога* с ризницом европске културе и који се узима као пример највишег облика цитатне полифонизације у поезији (ту су сви појединачни подтекстови из културне ризнице, од Библије и Хомера до Ане Ахматове) (Ogaic Tolić 1990: 192). *Књига о Манделштаму* Кирила Тарановског је једна од најпажљивије прочитаних књига у Кишовој библиотеци (ПБ 30/999). Поред осталог, подвучена је реченица на стр. 16. да је Манделштам своју лектуру сматрао грађом за своје стварање.

сад више не продире у своје јунаке са божанским свезнањем, него на начин Божјег архивара и записничара који у часу смрти вади велики протокол поступака и из њих чита *већ записане* поступке, мисли и идеје својих јунака!“ (ЏА: 113–114)

Дакле, документарни поступак ограничава писцу произвољност, он служи да се из психолошке мотивације, коју је немогуће сасвим одбацити (она је препуштена „сведоцима“), бар „избаци тај свезнајући поглед, то једнострано сагледавање свих појава, да се учини покретљивим не само око камере, него да се једна појава, један лик, сагледају из разних аспеката, из разних углова, из разних субјективних позиција, не аутора, него сведока!“ (ЏА: 115)

Као теоријска потпора првом параграфу у трећем поглављу *Часа анатомије* налазе се текстови Силвије Молој „Борхес и књижевна дистанца“ (1969) и Роже Кајое „Борхес, ‘Историја бешчашћа’“ (1964). У првом ауторка наглашава специфичност Борхесовог начина цитирања, које превазилази традиционалну поделу цитата на „орнаменталне“ и „аргументалне“ и тражи нову класификацију. Јер мешањем препознатљивих, деформисаних и измишљених цитата и референци, Борхес не остаје у оквирима традиције, већ је карикира и укида, а трагање за изворима и читаочева жеља да их све дешифрује (на шта га мами неколико познатих цитата), показују се сасвим бесмисленим. Борхесова уметност се „а ргоги своди на цитирање литературе“; а то је литература „која од саме литературе а не од ‘реалности’ – ма како била реална или имагинарна – узима саму материју која је конституише“, закључује она (ЏА: 116–119). Кајоа упоређује *Et coetera* и „изворе“, како би „радознали читалац“ увидео колики је удео традиције, а колики лични удео писца. Указујући на значај пишевог домишљања, аутор закључује да је Борхесов допринос „скоро потпун“ (ЏА: 125–129).

Између ових текстова налази се Кишов коментар, у коме закључке о изворима, цитирању и навођењу референци (правих и лажних) он преноси на подручје аутопоетике, односно на *Гробницу*, која преузима ту борхесовску технику.

Мада то саопштава кроз много горких речи, личних увреда и полемичких претеривања, Киш је био у праву да Јеремић припада духу прошлог времена: као универзитетски професор естетике он је био *дужан* да први препозна и да другима објасни модерност и иновативност његовог поступка, бар у односу на домаћу приповедну прозу, а не да од писца тражи да наведе своје изворе. „Писци не наводе могуће изворе,

јер ти су ‘извори’ у толикој мери прерађени и декомпоновани – већ самим својим премештањем из нелитерарне или паралитерарне средине у срце литературе – да они више немају никакво значење извора, а када их наводе, и то је само најчешће својеврсна књижевна мистификација, јер у литератури, у белетристици, *нема извора!* Писац је стога једини аутентични извор свих прича, свих романа, а сви остали извори, *прави и лажни*, сливају се у тај један једини извор“ (ЏА: 121).

Борхесово „навођење“ извора има функцију мистификације и пародије, „један асоцијативни и *интелектуални ехо*“. Сличност између тог књижевног поступка и оног у *Гробници* јесте „на овом плану проширења интелектуалних и митских асоцијација у навођењу извора“, истиче Киш, али су много значајније *разлике*, које наша критика није уочила: „Борхесовски „технички ‘проседеи’“, којима је остваривана „метафизичка ванвременост“, у *Гробници* су употребљени на историјском и политичком материјалу, чиме је остварен „нов књижевни приступ реалности. Могућно *de tête farine*, од истог брашна, од истог интелектуалног млива – где се писац јавља као збир искустава, емотивних и интелектуалних – и где је искуство литературе, логоса, нужан и нераздвојан део писца-митотворца“. Будући да је резиме људске историје и митологије – те „вавилонске библиотеке“ немогућ, Борхес настоји да створи „дајцесте митова, дакако индивидуалних“: „Одатле тај борхесовски хибрид полуприча-полуетесеј, одатле та *лажна библиографија* која указује не толико на ‘изворе’ колико на немогућност успостављања извора“ (ЏА: 122–123).

У другом параграфу Киш се полемички осврће на Јеремићеву изјаву да је ‘одједном почео да даје неке интервјуе, који, очигледно, нису били резултат разговора са интервјуистом, него, мање или више, жучне полемике с неким и нечим непознатим’, као и да је ‘одједном почео да ствара неку нову поетику, поетику документарне прозе у духу свог најновијег дела, којом је, штавише, негирао своја ранија дела, која су била створена на основу сасвим друкчијих принципа’ (ЏА: 130).

Што се тиче прве тврдње, ако се интервју схвати као публицистичка форма, или, боље рећи етимолошки, „као инквизицијска ствар“ (Делић 2006: 61), Јеремић није далеко од истине, али није у праву ако се схвати онако како га је Киш схватао – као књижевни, односно есејистички и по-етички облик, у коме се мисао у потрази за сопственом истином

развија и грана у најразличитијим могућим правцима. А за полемичност с фантомима Јеремић је сасвим у праву, што му и Киш заједљиво признаје.

Спорна је, међутим, друга изјава, којој писац посвећује чак десетак страница у *Часу анатомије*. Књижевни развој је дијалектички процес, у коме писац не остварује *ново* само у односу на књижевну традицију и на друге писце, већ и у односу на своју дотадашњу поетику. То перманентно незадовољство, то непрестано тражење, те интелектуалне авантуре једног писца нису никакав грех – напротив – и то би сваки проучавалац књижевности *морао* да зна, истиче Киш. Он кроз примере доказује да између поетичких поставки *Гробнице* и његовог целокупног опуса (белетристике, изјава у есејима и интервјуима) постоји јасна веза, односно да та „поетика документарне прозе“ није настала „одједном“ него да се континуитет у њеном стварању може пратити још од *Мансарде*:<sup>237</sup> „Штавише, постоји ту, гледано из данашње перспективе, једна зачуђујућа доследност, једна такорећи опсесивна тежња ка документарном, не само на нивоу књижевне праксе него и на плану теорије“ (ЃА: 134). Делић је први скренуо пажњу на деформацију латинске сентенце у *Мансарди*, која најављује Кишов документарни поступак и може се сматрати заштитним знаком читавог његовог опуса: „*Чега нема у списима* (у уметности!), *нема га ни у свету*“ (“*Quod non in actis (in artis!) non est in munde.*“); дакле, Киш је, као и Борхес, веровао само у *стварност написаног*. На исти начин он тематизује још једну тему која ће га до краја живота опседати – однос између живота/искуства и филозофирања/литературе (Делић 1994а: 26).

Инсистирајући на чињеници да је задатак прозне уметности *приказивање* а не *казивање*, Киш у овом самотумачењу наводи да је читаоцу увек остављао довољно простора за домишљање. Тим „широким маргинама“ аутор уважава читаоца, његову културу, образовање, интелигенцију. *Мансарда* не само да тематизује чин *читања* него је *читање* кључно и за идентификацију јунака („Приповедача-Читача“), а цитати нису ту случајно (‘Покажи ми шта читаш, казаћу ти ко си!’):

„Тај мој кратки роман (*Мансарда*, *писан у првом лицу, јесте, на неки начин, и моја властита интелектуална и сентиментална биографија, снимак мојих младалачких ‘година учења’, мојих немира и побуна. И шта је за једног студента*

---

<sup>237</sup> Самотумачење битних поетичких чворишта овог романа, заснованог на „противуречној поетици документарно-имагинарног“, најцеловитије је изложено на овом месту.

књижевности логичније него да се – у тренутку када његова сопствена особа постане романескним ликом (у тој самоплодној и чудесној трансформацији где се између романескног и реалног *ја* ствара процес истовременог подвајања и сједињавања, јер *ја* оног који пише о себи и *ја* што га описује *нису* и *јесу* исто лице) – шта је, дакле, за њега логичније, за тог заљубљеног и худог студента [...] него да се уживљава у своју лектуру, шта је сигнификативније за његов интелектуални профил од његове лектуре!“ [...] (Јер писац пише, заправо, за свог читаоца, за читаоца по својој мери. Неспоразуми почињу од часа када се ове изоанемере и изобаре почну растурати и реметити, када се у семантичко поље укључи непозван прималац, прималац коме ни семантичка ни естетичка порука не бејаше упућена и коме је стога та порука неразумљива.)“ (ЏА: 144–145).<sup>238</sup>

Као научну потпору својих ставова Киш уводи текст Ханса Визлинга „Техника монтаже“ (1963), посвећен уметности цитирања Т. Мана, као и пишчеве погледе на цитатност. Упоређујући Манов текст са неким изворима, Визлинг запажа да већи проценат пишчевог текста чине цитати и да је монтажа тог синтетизованог света савршено успела, али да „наука о књижевности која процењује према мерилима Гетеовог доба или, пак, хоће да прида вредност само песнику-визионару – није у стању да призна ту врсту уметности“ (ЏА: 147).

У трећем параграфу, Киш се подсмева Јеремићевој изјави да је ‘само »позајмио« перо свог пријатеља’ Матвејевића, (тј. Матвејевићу), тврдећи самоуверено како и сâм добро влада „вештином књижевног мачевања (*l'escrime littéraire*, израз је Балзаков)“ (ЏА: 153), док у четвртом у истом тону одговара на оптужбу да у његовој књизи ‘има неких места која се могу наћи и код неких других писаца’. Како Медведев и Рео нису писци, Киш овде заједно с Бартом исписује читав есеј о разлици између *écrivain* (писца) и *écrivant*

---

<sup>238</sup> Противећи се апстрактном појму „универзална публика“, Сартр је истицао да „сва дела садрже у себи слику читаоца коме су намењена“ (Sartre 1991: 569). Слично је сматрао и Борхес: „Књига је ствар међу стварима, свеска губљена међу свескама које настањују равнодушну васиону, све док не пронађе свога читаоца, човека предодређеног за њене симболе“ (Borhes 1990: 8). У том контексту, Кишов значајан претходник из домаће традиције је Лаза Костић. Саветујући националном барду да своје „змајованке“ да неком стручњаку да са њих „скреше“ непотребно, он узгред додаје и свој став према појму „универзалне читалачке публике“: „Дакако да се та роба неће ни тако пречишћена свидети људима **моје** врсте. Ал’ такав ће свет навек бити у мањини, а у већини ће, и без такове обраде, навек бити доста купаца и за тај трг, често више него за твоје славујанке“ (Костић 1984: 405).

(оног који пише) – разлици коју Јеремић превиђа – усмеравајући своју ироничну и саркастичну оштрицу ка својим опонентима:

„Свако је писац ко *пише*, ко држи перо у руци, па, ето, и Јеремић је писац, само што он нема времена да *пише*, но и он мрчи перо, бар толико – и тако – како га мрчи шеф кафане када саставља јеловник, и уседелица када пише своје дијеталне рецепте, и смушени гимназијалац када бележи у свој тајни дневник своје тајне петпарачке сањарије, и трговац када опљуне плајваз да срачуна зараду, и скрибент-дилетант када засуче рукаве да запише своје ‘кратке текстове засноване на запажању разних појава о човеку и свету’, дакле своје кратке мисли-апофтегматичне о браку, о љубави, о инспирацији, и *извештач* када седа за машину како би тим гестом ушао у литературу, макар на врата за служинчад, и *Nach* неки Јоца када прави белешке и фотокопије које потписује (ћирилицом) као наш „Јоца“ – све је то ‘литература’, све је то – зар не? – *написано*, записано“ (ЃА: 155).

Барт је лепо запазио да друштво с више поверења прихвата реч и мисао *écrivanta*, у чијој су сенци реалне и моћне институције: Универзитет, Политика, Штампана, него *écrivaina*, иза кога је литература као једина „институција“. Публика „оног који пише“ је *читач* који верује, а не *читалац* који сумња и који је ‘сенка писца’. „Писац је, заправо, робијаш на одуству“, увек под сумњом због своје индивидуалности, субјективности и пристрасности, „беспосличар“ и бунтовник кога чувају „они који пишу“ – узурпатори поменутих институција, „пси-чувари јавности од непоћудности и потенцијалних злодела писца“, сложиће се Киш с Бартом (ЃА: 155–157). Међутим, с тачке гледишта писца, „*écrivant* јесте само машина за млевење и паковање идеја, ђубриште општих места“, „депониј антропологије, ропотарница светске мисли, шејкинско ‘Складиште’, са којег сакупља олупине идеја и чињеница“, и које су за њега „само материјал од којег ствара, без поштовања – јер за њега *објективне мисли* нема – своју сопствену слику света, где је све пресложено, где је све испремештано, и – пресложено у нову структуру – умешано међу крхотине сопствених мисли и слика, као *порука* свету, као *порука*“. Већ својим избором, писац тим „крхотинама“ даје антрополошко значење, а стављајући их у нов контекст, „*нов логос*“, дарује им још мноштво нових значења; јер „*Бог ствара ни из чега, ми стварамо од руина*“, истиче Киш (ЃА: 157–158).

Како се одвија реконструкција пищевог документарног поступка, аутор илуструје помоћу два текста из „Мале хрестоматије“, који у ствари представљају избор фрагмената и избор примера упоредног читања *Травничке хронике* и њених историјских извора из књиге Митхада Шамића „Историјски извори ‘Травничке хронике’ Иве Андића“ (1962). Њих он узима као пример зналачког критичаревог истраживања и класификовања извора (дакле, са научним циљевима и методологијом), као и закључака који из тога следе: да је Андрић проучавао историјске изворе како би могао *да оживи епоху* о којој пише; да је његово дело резултат не само талента него и дугогодишњег озбиљног истраживања по библиотекама и архивима; да је Андрићев таленат на различите начине преображавао и оживљавао најчешће безличну историјску грађу итд. Критичар и треба да истражује изворе, али не да би показао шта је у тој игри цитатима и квазицитатима „плагијат“, него да би релевантном анализом реконструисао пишев поступак и разлучио, колико је то могуће, удео „труда“ од удела „чуда“ у једном књижевном делу, сматра аутор. Ако читалац не може са сигурношћу да одреди где престаје *faction* а почиње *fiction*, значи да је дело постигло свој циљ – да увери у истинитост приче.

Између та два текста Киш је уметнуо један кратак *час* „гимназијске очигледне наставе“, где је методом замене пародирао Јеремићеве ставове поводом извора и цитата у *Гробници*, применивши их на Андрића и на његову *Травничку хронику*. Свестан сопствених колико и туђих полемичких претеривања, он истиче да од савременог читаоца очекује разумевање и оправдање, а од будућег „милост за наше грехе, за наше незнање, за наше поступке, и нека, дакле, ову *demonstratio* схвати такође и као документ о једном времену и о једној књижевној клими. И нека ми опрости“ (ЏА: 165).

Аутор први скреће пажњу на чињеницу да је Јеремић, упоређујући два поглавља (четири странице) из приче „Механички лавови“ и њихов извор (четрнаест страница Л. Реоа), несвесно указао на „значање самог књижевног поступка којим су та поглавља написана: 1) *контаминације* (сажимања); 2) проширења уз помоћ ‘неважног везивног ткива’ и 3) *деформације*. [...], јер ја се при том служим једним легитимним књижевним поступком, који би био легитиман и онда када би сви ти реоовски цитати били дословце преузети (што овде није случај) и када и не бих указивао (што ја чиним) на њихову паралитерарну провенијенцију“ (ЏА: 176). Премда злонамерно, с унапред постављеним

циљем и погрешним хипотезама, Јеремић је касније у својој књизи *Нарцис без лица* указао и на друге изворе *Гробнице*.

Овде је Киш уметнуо шести текст који чини „Малу хрестоматију“. Нешто лабавија веза с претходним пасусима може указивати на то да је он те цитиране текстове накнадно уносио, било да су они испрва били смештени у засебном поглављу, било да је дошао на идеју да створи једну такву хрестоматију тек кад је књига била завршена. Цитат потиче из књиге *Настанак 'Доктора Фаустуса', роман једног романа* Т. Мана. То је одељак где Ман говори о техници монтаже која улази у саму 'идеју' књиге и показује своје невероватне могућности, о цитату као стварности која се претвара у фикцију упијајући у себе ту стварност, као и о ироничној одлуци да удовољи Шенберговој жељи (да *Доктор Фаустус* убудуће излази с напоменом чија је духовна својина дванаестотонска музика). Дакле, цитат који недвосмислено указује да наша критика није умела да извуче поуку из тог Шенберговог белега (ЏА: 177–182).

Један од Кишових најзначајнијих неименованих огледа у *Часу анатомије* посвећен је схватању књижевне традиције, које је ту најцеловитије изложено. Критика је већ скренула пажњу на његов семантички значај (Делић 1995: 161–176), а ми ћемо подвући и литерарну вредност. На Јеремићеву злонамерну изјаву да се уз Кишове књиге „помињу“ Борхес, Шулц, Пенже и Медведев, којом настоји да покаже како писац нема везе с нашом традицијом и да „механизам књижевних утицаја“, односно креативни дијалог с књижевном традицијом сведе на поткрадање туђе духовне својине, Киш пркосно истиче да он тај списак прихвата и проширује га на још низ имена, као „избор по сродности. Као везу са европском традицијом, са јудео-хришћанским митом, кореном те традиције“ (ЏА: 192–193). Он свој поглед на традицију маестрално гради кроз алегорију планетарног система, илуструјући уједно на који начин писац уређује свој уметнички Космос:

„Када би, међутим, Јеремић био у стању да се позабави мојим 'опусом', тај би се списак морао нужно проширити, а антрополошки пресек слојева сензибилитета и тајанствених веза (та *проза света* која из дубине историје и литературе зрачи као невидљива а присутна магнетна сила), тај гео-логијски пресек могао би се фиксирати још и нужним именовањем тих лутајућих пламенова, *feu follet*, који су блеснули у мом свету, у мом сензибилитету, у некој од оних ноћи када се ти лутајући пламенови пале и ишчезавају нагло, но за тренутак вам осветле



вашу самоћу, и уверавају вас, на тренутке, да све није таштина, да писање, та највећа од свих таштина, оставља некаквог трага и да се гласови живих и мртвих дозивају, да се, у тренуцима озарења, таште сензибилности усамљених налазе и споразумевају као ти лутајући пламенови на гробљу свеколиких илузија.

[...] Ади, Андрић, Аполинер, Бабел, Барт, Белоу, *Библија*, Борхес, Броч, Црњански, Цветајева, Џојс, Фокнер, Фуко, Гогољ, Хамсун, Кафка, Казанцакис, Кено, Кестлер, Костолањи, Крлежа, Лотреамон, Љермонтов, Малпарте, Ман, Манделштам, Мопасан, Петефи, Пиљњак, Пруст, Пушкин, Рабле, Роб-Грије, Вл. Рејмонд, Сартр, Исидора Секулић, Сервантес, Шкловски, Толстој, Тургеев, Т. Вулф, Вирџинија Вулф...“ (ЏА: 193–194).

Савремена компаративна критика потврђује да овај избор имена није нимало случајан, како се то на први поглед чини, него да је, напротив, прављен с посебном пажњом. Аутор наглашава да је то „незавршен процес, процес у дијалектичком трајању, [...], где су нека од тих имена и њихов магијски сјај већ давно ишчезли [...], и где се, при сваком новом померању планета, при сваком прераспореду елемената и зона утицаја, привлачности и одбојности, ствара неки суштински нов однос, нова зона уплива, па се наместо старих гробова јављају нова имена, нове орбите и нов циклус, нова духовна авантура. [...] У овој сфери магнетизма и ‘астролошког’ уплива нема Сунца као Центра и као Тиранина, већ су све зоне утицаја једнаковажеће и предоминантне, свака је планета-Dasein и сваки елемент-логос једнака маса и величина, само се мењају односи, тријумф једног утицаја само је пролазна пустоловина“ (ЏА: 194–195). Илуструјући сложеност „механизма утицаја“, Киш на то додаје: „И само ме страх од ове вртоглаве дигресије спречава да се нагнем над амбисом ових ‘астролошких’ односа које је овде остварио абecedни поредак“, док би азбучни „остварио једно ново ‘дељење карата’“, јер ти односи „разарају све границе држава, векова, традиције, школа, народности, епоха, књижевних веза, индивидуалних талената, *Zeitgeist*, стварајући сазвежђа која се држе на пресеку центрифугалних и центрипеталних сила, држе се само логиком логоса и јединственог духа писане речи, [...], захваљујући духу оног који их је, овде, ставио у тај нови и непоновљиви поредак, са једним јединим духовним центром – мојим!“ (ЏА: 195–196)

Овај пишчев поглед на књижевну традицију можемо потврдити и са становишта теорије цитатности, где је основно питање на нивоу синтактике културе *схватање*

културне традиције, коју Киш не узима просто као *цитатну ризницу* него као подручје за равноправан дијалог с претходницима (блиско авангардним уметницима другог таласа, а касније постмодернизма). Цитатни текст код њега има *функцију презентације* самога себе и свог оригиналног положаја у саставу културе, на шта указује кршење конвенционалног хоризонта очекивања и постојећих канона. То значи да су његови цитати *аутореференцијални*, а у оквиру тога и *дијалогични*: нови смисао остварује се равноправним сусретом с текстовима из књижевне традиције (Огаић Тolić 1990: 38–41).

Насупрот овако широком схватању традиције, Киш духовито алегоризује и пародира „утврђивање књижевног родитељства“ по националној линији, што је један од књижевних редукционизама. Дубоко промишљена тема и снага универзалне истине до које је аутор дошао, доживела је „милости уобличења“ у једном изванредном одељку о правом и лажном духовном племству:

„Чињеница је, велим, да писац има своје митско генеалогско стабло као древне племићке лозе, и грб свог порекла с гордошћу истиче на свом рукопису, на свом *палимпсесту*: то је као водени жиг на хартији на којој пише; видљиви знак порекла. А кад је писац *tabula rasa*, а хартија му без воденог жига (говорећи симболично), онда му не остаје ништа друго него да се позове на *историјску* традицију, да створи своје лажно породично стабло не на књижевној баштини, не на (европском) културном наслеђу, него на историјском, на локално-митском. То су они лажни кнезови и бољари са лажним крунама, љиљанима, лоренским крстом и свакојаким симболима, што су их дали да им се утисну на хартију у виду мандата, и који проглашују себе чуварима владарских печата и народних предања, чистоте језика и чистоте фолклорних обичаја, а своју националну припадност сматрају својом *духовном* прђијом, као да се писац може родити са лозом, као да се културна традиција може посисати са мајчиним млеком, као да се духовно племство не остварује једино *духом*, који је, бодлеровски речено, *la noblesse unique*, племство једино. И сасвим је у праву Елиот: *‘Традиција се не може наследити, а ако вам је потребна, морате је (господо) стећи великим трудом’* (ЏА: 199–200).

То генеалогско племићко стабло писац и графички илустује на примеру Гинтера Граса и његовог јунака, патуљка Оскара Мацерата (ЏА: 201). Позивајући се на Пијажеа, који пише о тенденцији људског духа да комплексне појаве објашњава једноставним, да

их раставља на просте чиниоце верујући да ће тако досећи до структуре целине, Киш с друге стране духовито указује да том механичком операцијом долази до духовног редукционизма, посебно у литератури: „Ман је Гете плус *Библија*, Крлежа је Матош и Нордијци (или Карл Краус и нордијци), Борхес је По и Честертон, сад нам је лако, сад смо их рашчинили на просте чиниоце као сатни механизам, а што тај сат више неће прорадити, макар га дрмали уз уво из све снаге, то је, ваљда, грешка у сату, те он показује једнако једну те исту провинцијску глову поноћ“ (ЏА: 203). Један од видова таквог редукционизма је и свођење његових књига на Борхеса, чији широки појам књижевне традиције и сâм прихвата: ‘Чињеница је да сваки писац *ствара* своје претходнике. Његов допринос мења нашу концепцију прошлости исто онолико колико мења и концепцију будућности’ (ЏА: 204–205).

У петом, шестом и седмом фрагменту „Складишта“ (Sk: 154–156) Киш коригује списак и „хијерархију“ из *Часа анатомије* поводом „утицаја“ које је Борхес трпео. Међу педесетак писаца које је навео и чија имена би сада распоредио мало другачије, појављује се ново име, и то на првом месту – име Марсела Швоба, ерудите и енциклопедисте 19. века, који је страсно истраживао животе криминалаца, проститутки, скитница. У томе је лако препознати борхесовске афинитете, претекст *Свеопите историје бешчаића*. Правећи паралеле Борхес – Швоб на основу завршетака неких прича, он објашњава како „писац ствара своје претходнике“: „После Борхеса, Швоб је постао модеран, а његов стил актуелан“; „Тако је ова борхесијада доспела и до *Гробнице за Б. Д.*, као аналоган мотив (у причи ‘Нож са дршком од ружиног дрвета’) а да ја никад нисам дотле прочитао ни једног јединог ретка Марсела Швоба!“ Још један заједнички мотив Борхеса и Швоба је опсесивна тема *огледала*, која је, како смо већ поменули, присутна у многим Кишовим делима, а основа је приче „Огледало непознатог“.<sup>239</sup>

Критика је већ дефинисала у којој је мери наш писац наследник и настављач борхесовске стваралачке парадигме (Делић 1994в: 347–352, 1997: 112–130; Милутиновић 2016: 75–82). У Борхесовом књижевном делу, као и у бројним студијама о његовој прози и

---

<sup>239</sup> Током 1987. године Киш је преводио пет приповедака (последњи није довршио) из Швобове књиге *Измишљени животи*. Превод, пропраћен белешком, приредила је М. Миочиновић и објавила га у *Књижевној речи*, 10. маја 1993, 416, 4–6. (Миочиновић 2006d: 405).

поетици, могу се препознати и суштинске поставке поетике Д. Киша.<sup>240</sup> Поред техничких и тематских подударности и могућности за паралеле по сличности, уочљиве су и бројне разлике и полемичности. Управо је на њима наш писац инсистирао, јер бити „борхесовац“ подразумева и полемички однос према борхесовској поетици.

Да би се схватила разлика између оног вида борхесовске књижевне традиције коју усваја и наставља Киш и пуког угледања које су његови противници у полемици назвали плагијатом, треба имати на уму једно од основних полазишта борхесовске поетике – да не постоје ни оригиналне теме ни оригинална дела, већ само нове (друге) редакције које им одржавају след: „Не постоји појам плагијата: утврђено је да су сва дела дело једног истог писца, који је безвремен и безимен. [...] Књига која у себи не садржи своју противкњигу сматра се недовршеном“ (Борхес 2006: 15, 18). Борхес је негирао постојање плагијата већ и самом чињеницом да је негирао ауторство у уобичајеном схватању речи; за њега је писање било поновно исписивање, још један слој на *палимпсесту*. Зато је и сматрао сувишним попуњавање многобројних страница које већ постоје и уместо тога писао је, како је и експлицитно тврдио, њихов сажетак, коментар (Borhes 1985b: 137; Borhes 1985e: 40; Borhes 1985c: 20). Ту уочавамо значајну подударност у поетикама два писца.

Сличан став према понављању и цитирању имао је и Манделштам са тезом о имперсоналности аутора – чије памћење ‘не ради на обнављању, него на очуђењу прошлости’, јер ‘и петао, који је кукурикнуо пред прозором, кукурикао је већ у Овидијевим тристијама’ – и културном памћењу које је „непријатељско према свему личном“ (Према: Tolić 1992: 198–200). То значи да функција цитирања није само сажимање него и „одржавање следа“, тј. очување културне традиције. Модерна сумња у индивидуалност и непоновљивост дела/ текста одражава се кроз цитатност и алузије на књижевна дела, јунаке, писце, критичаре, филозофске и књижевнотеоријске концепције, митске хероје, свете књиге и религије, чиме се стари текст/ контекст доводи у нове контексте и отвара нова семантичка поља. Алузије нису ништа друго до индиректни начин цитирања, при чему и читалац и читава књижевна традиција пишу заједно с писцем.

---

<sup>240</sup> За тај увид били су нам драгоцени зборник *Хорхе Луис Борхес* (1997) и књига *Poetica Borgesiana: књижевност по Х. Л. Борхесу*, која нам је скраћивала пут до информација: у њој су разматрани и тематски груписани само Борхесови ставови о књижевности, што је затим поткрепљено бројним изводима (Milutinović 2015).

Међутим, јасно је да и сâм избор цитата са којима ће писац ући у дијалог не поништава, већ наглашава његову индивидуалност, тј. индивидуалност његове књижевне традиције.

Овде се намеће једно питање: ако нема нових тема и нема ауторитета писца, шта је онда ново и непоновљиво у књижевности и зашто све приче нису одавно испричане? Поред нове форме, нов је састваралачки однос читаоца према тексту. Читалац заузима пишчев трон, он *постаје* аутор. У Борхесовој причи „Астерионова кућа“ (*Алеф*) стоји да се књижевност пре и после тог новог исписивања разликује не због промена у самом тексту, већ због начина на који је текст прочитан (што је у основи семиотичко начело)

Улога читаоца у класичном троуглу код борхесоваца је добила огроман значај и постала је активна колико и улога писца, сходно све већим захтевима који му се постављају. М. Павић указује да Борхес није био само „највећи писац данашњице“ него и „највећи читалац нашег века“ (1997: 287). Често је цитирана његова изјава: „Нека се други хвале написаним страницама; ја се поносим онима прочитаним“ (1985d: 249). То би се могло односити и на Киша, који није био само један од првих борхесоваца међу нашим писцима, већ и међу нашим читаоцима. На питање да ли писац познаје своје читаоце, он у интервјуу „Књиге ипак нечему служе“ одговара: „Мало их је и налик су на мене“ (*HP*: 225). Међутим, просто стављање знака једнакости између Кишовог и Борхесовог односа према теорији рецепције био би један од опасних редукционизама. Кишови ставови о томе, расути по интервјуима и бројним имплицитним исказима о читању (као) писању представљају засебну тему која још увек није нашла свога тумача, посебно не у светлу најновијих теорија читања.

Није случајно што „Малу хрестоматију“ затвара, односно „отвара“ текст „‘Фантастика’ библиотеке“ (1967) Мишела Фукоа, где аутор износи ставове о „Искушењу св. Антона“ као делу насталом из књига, „књигом књигâ“ и Флоберу као зачетнику модерне књижевности, односно модерне форме фантастике засноване на документима и ерудицији:

*„Имагинарно пребива између књига и лампе. Човек више не носи фантастично у свом срцу; не налази га ни у извитоперености природе; фантастично се црпе из егзактности знања; богатство фантастичног лежи скривено у документима. Да би се сањало, не треба затворити очи, треба читати. Истинска слика настаје из знања. [...] Имагинарно не настаје као*

*противност реалности, да би је порекло или да буде њеном надокнадом; имагинарно се простире од знака до знака, од књиге до књиге, у међупросторима понављања и коментарâ; и рађа се и обликује у интервалу између два текста. Имагинарно је феномен библиотеке“ (ЋА: 208).*

Овај би се пасус могао исписати изнад Кишовог, као и изнад Борхесовог опуса. То аутор подвлачи и у „Post scriptum-и“ овог теоријског дела *Часа анатомије*, прихватајући Јеремићеву формулацију из једног од полемичких текстова и премештајући је у сопствени контекст: „Уметност и јесте неком врстом ‘мистичке трансупстанцијације’ којом се чињенице логоса претварају у уметничке“ (ЋА: 227). Илустрација је очигледна и ефектна. Аутор зато подвлачи да му намера није да подучава – јер су му „већ поприлично дојадили ови из магареће клупе“ – већ да укаже на једну далекосежнију појаву: „на тежину њиховог милитантног незнања и на опасност њиховог деловања у окриљу литературе“ (ЋА: 225).

## 5. ДАНИЛО КИШ И ТЕОРИЈА ЦИТАТНОСТИ

*„Цитат није испис. Цитат је цврчак.  
Његово је својство да никада не заћути.“*

О. Манделштам

У *Часу анатомије* Киш је кроз низ примера из сопственог дела направио скицу за класификацију цитата и цитатности, те наговестио теорију цитатности још пре њеног „званичног“ конституисања. Премда употребљава старе појмове ‘орнаментални’ и ‘аргументални’ цитати, он сасвим јасно разликује бројне типове и подтипове цитата у *Гробници за Бориса Давидовича*, али и у *Мансарди* и *Пешичанику*. На пример, Киш говори о дословном и деформисаном цитату (у каснијој теорији *прави* и *шифрирани*), где разликује стилске и чињеничне деформације, а потом наводи примере различитих видова поигравања с ауторством (у критици добро познато место из приче „Механички лавови“, где руска историчарка уметности Лидија Крупеник изговара текст из историје уметности

Луја Реоа, потом ситуације у којима се приповедач јавља као „транслатор“, сведок или измишља сведоке). За промену ауторства довољно је само, случајно или намерно, изоставити знак навода и писац може постати „плагијатор“ или поборник негатор, што значи да и најмања промена контекста мења природу и значење цитата.<sup>241</sup>

Киш је несумњиво добро проучио и дубоко промислио осетљиву природу цитата, јер је цитатност развијао од своје прве књиге и од тог поступка је створио поетичко начело, сходно уверењу да се књижевна теорија изводи из књижевне праксе, а не обрнуто. Књижевни развој дао му је за право и данас слободно можемо рећи да њему припада део славе и за практичну и за теоријску одбрану цитатности. Кишов опус обилује примерима за различите врсте цитатности и за готово сваки тип цитата који је у *Теорији цитатности* издвојила Д. О. Толић. Овом приликом их нећемо систематски анализирати пошто то захтева засебан рад,<sup>242</sup> али ћемо се задржати на самој теорији.

Мада се у науци о књижевности одомаћио тек од 60-их година двадесетог века, термин *цитатност* је тековина руске авангарде, подсећа Д. О. Толић. Шкловски се често у оквиру своје теорије очуђења служио придевским обликом: „цитатне теме“, „цитатни поступак“ и „цитатна мотивација“, истичући двосмерност цитатне мотивације – од туђег дела ка свом (кад грађа детерминише поступак), или од свог према туђем (кад поступак детерминише грађу). Први процес он сматра одликом „полуплагијата“ и епигонства, а други обликом очуђења. То су, у ствари, два типа цитатности, константна у свим цивилизацијским раздобљима: *илустративни* (који Шкловски вредносно негира, будући да је туђи текст узор), где се цитатна мотивација креће од туђег ка сопственом тексту и *илуминативни*, где је цитатна мотивација одсутна, или је неправилног смера, „зачудна“.<sup>243</sup>

---

<sup>241</sup> На то алегорично указује Борхес у причи „Пјер Менар, аутор Кихота“, коју је Киш сигурно познавао.

<sup>242</sup> Неке од типова цитата у Кишовој прози критика је већ детаљно анализирала, премда с другачијим интенцијама. На пример, Делић је у раду „Књижевност као тема умјетничке прозе“ навео низ примера за *интерлитерарне*, односно *књижевне* цитате (где је подтекст књижевни текст), као и за *метацитате* (где су подтекст искази о књижевности у књижевним манифестима, програмима, студијама, есејима и сл.) (Делић 1994: 25–45), а Радовић је у раду „Стваралачко у преводилачком и преводилачко у стваралачком у делима Данила Киша“, навео више примера *интерлингвалних* цитата и протумачио њихову функцију (1994: 46–56).

<sup>243</sup> У типологији интертекстуалности и цитатности руски научник Игор Смирнов примењује Јакобсонов опозитни пар *метафоричко* (за везе по сличности, које Толићева назива *илустративним* типом цитатности) – *метонимијско* (*илуминативна* цитатност), што се показало продуктивним у савременијим интертекстуалним истраживањима (Smirnov 1988: 209–229). Та два типа могу се именовати и на друге начине: *парадигматска* и *синтагматска* цитатност (по Де Сосировој опозицији), *конвенционална* и *неконвенционална*, *имитативна* и *креативна* цитатност, итд. (Oraić Tolić 1990: 43–50).

Ови се типови могу односити на одређене стилове и раздобља у историји књижевности, што је значајно за дијахронијска проучавања. Тако Толићева књижевну цитатност не посматра само као појединачни књижевни поступак, већ као део шире појаве – цитатности једне епохе, односно културе. (Oraić Tolić 1990: 9–10)

У *илустративном* типу на плану семантике доминира начело мимезе, аналогije, метафоричности и адекватности, тј. цитатне имитације, на плану синтактике – начело субординације сопственог под туђе, на плану прагматике – статична оријентација на хоризонт очекивања и на читалачко искуство, а на плану културне функције – начело репрезентације туђег текста и културе. *Илуминативни* тип представља инверзију илустративног: на плану семантике доминира начело очуђења, контраста, хомологије, метонимичности и креације нових смислова на подлози старих (у полемици, или интертекстуалном дијалогу); на плану синтактике – начело координације; на плану прагматике – динамична оријентација на ауторово (а не читаочево) искуство и другачије виђење културне традиције (интенција је да поремети канонизовану хијерархију), при чему читалац мора откривати „правила његове оригиналне цитатне игре, тешко се пробијати до смислова што их он избија у цитатном судару између ‘своје’ и ‘туђе ријечи’, свога и туђега текста“; на плану *културне функције* – начело презентације сопственог текста и културе, јер цитатни текст креира нов и неочекиван смисао на рушевинама или корекцији старих смислова (Oraić Tolić 1990: 46). Опозиција између ова два типа цитатности уочљива је на свим нивоима и аспектима: међу културама различитог типа, унутар културе истог типа, унутар уметничких облика, у оквиру уметничких раздобља, или чак појединачних опуса.

Теоретизација интертекстуалности зачета је на дијахронијском крају руске авангарде, у Бахтиновој тези о двогласности. То је други велики теоретичар који је дао допринос појму цитатности. Описујући дијалошке односе и везе у својој теорији о „двогласној речи“ (*Проблеми поетике Достојевског*), он је понудио и њену класификацију. *Цитатност* би по томе припадала *активном типу двогласности*, где се између „туђе“ и „своје“ речи развија дијалог, односно полемика у ужем смислу, запажа Толићева. Семиотички превод Бахтинове тезе о двогласности дала је Ј. Кристева у књизи *Sēmeiotiké* 1969. год., створивши тако један од кључних термина модерне науке о књижевности – *интертекстуалност* (Oraić Tolić 1990: 12). Међутим, њена теорија је још



увек оријентисана на аутора, јер не ставља акценат на дискурс него на текст, што ће настојати да промене будући теоретичари овог феномена: Ж. Женет, М. Фуко, Мишел Ариве, Лорен Џени, Мишел Рифатер, Шарл Гривел, Хајнрих Плет, Манфред Фистер, Линда Хачион, Антон Попович итд. (Стојановић 2004: 217, 213–229).

Критика је већ доказивала да је Киш не само примењивао, већ и теоријски промишљао оне модерне поступке које је Ј. Кристева објединила појмом *интертекстуалност*, а који чине темељ поетике постмодернизма. На пример, Д. Милутиновић је запазио да Киш и Борхес у својим текстовима употребљавају термин *глоса* „чији се смисао уклапа у семантичко поље интертекстуалности Ј. Кристеве“ још пре званичног усвајања тог појма. Наравно, *глоса* је ту схваћена далеко слободније у односу на традиционални песнички облик, као „интерференција текстова и ван поетских облика“ (Милутиновић 2016: 76, 81). То структурално начело у *Пешчанику* аутор је и сâм објаснио, на шта је више пута скретана пажња.<sup>244</sup> У делима заснованим на историјској подлози „Киш замењује појам глосе сродним појмовима који упућују на присуство других текстова у конкретном – документ и палимпсест“, запажа даље Милутиновић (2016: 79–80).

У тексту „Реч палимпсест“ (1983–1986), пронађеном у заоставштини,<sup>245</sup> Киш објашњава значење ове речи у својој поезици. *Палимпсест* је метафора књижевне традиције којом се означава сумња у ауторство, односно у првенство текста, али је истовремено и методолошки поступак у структурисању текста – што је критика већ запазила као сродство с Борхесом (Шукало 1997: 131–141). Јер писац „не седа пред празну хартију, него је у хартију већ утиснуто, попут невидљивог а слућеног палимпсеста, читаво искуство литературе, литературе уопште и пишчево литерарно искуство у првом реду“

---

<sup>244</sup> У интервјуу „Антрополошки роман“ Киш истиче: „Као целина, *Пешчаник* доноси, чини ми се, једну новину на плану романескне технике. То је нека врста модернизације и модификације класичног епистоларног поступка, а најближе је ономе што бих назвао *глосом* (да употребим, у недостатку књижевнотеоријског термина у жанровској подели романа, ту реч из теорије песничких форми). Глоса је, у песничком, врста песме пред којом стоји, као мото, одређен број стихова, а песников је задатак да по одређеној схеми те стихове укомпоује у сопствену песму. Ето, писмо о којем је било овде речи, и које се налази код мене на крају романа, јесте та песма-мотив, песма-тема, која се укомпоновала у грађу *Пешчаника*, мада се овде ствар одвија обрнутим путем. Писмо (узгред буди речено – аутентичано), јесте ‘тема’, фабула, ако хоћете мотив, музички, и романескна грађа истовремено, а мото, на начин глосе, стављен је на крај, извучен из магме целокупне прозне грађе романа“ (HP: 186).

<sup>245</sup> Од три целине, друга је означена цифром 3, а трећа цифром 7, што значи да се можда ради о одговору на анкету или интервјуу, где је писац одговорио само на обележена питања (Миоџиновић 2006d: 407).

(Sk: 174). Овом есеју вратићемо се још једном на крају рада, кад будемо говорили о баналности као Кишовој опсесивној теми.

Поетички поступци које примењује Киш познати су још руској авангарди: писци се служе туђим текстовима како би цитате истргли из примарног контекста и *монтирали* у неочекиване контексте својих текстова, при чему не цитирају изворе, јер то је својство науке и јер њихов примарни циљ није да те текстове имитирају, већ да их *деформишу* и *очуде*. Толићева истиче да руску авангарду издваја од осталих историјских модела који припадају типу илуминативне цитатности то што уметници у основи нису ступали у цитатне међуодносе само парцијално и појединачно, само с појединим уметничким текстовима или културама, већ с подтекстом читаве европске културе и цивилизације (Oraić Tolić 1990: 63). Отуда је особеност авангардне интертекстуалности и цитатности *стварање глобалног (европског) суперподтекста*, са којим су једни полемисали схватајући га као репресивну институцију (*футуристи у великој цитатној полемици*, која припада метонимијском типу цитатних веза), а други водили дијалог, сматрајући европску културу ризницом вредности (*акмеисти у великом цитатном дијалогу*, који је метонимијско-метафоричка цитатност) (Oraić Tolić 1990: 182).<sup>246</sup>

Цитатност је, значи, у том типу културе свеобухватно начело (уметност, наука, религија, политика, свакодневни живот), карактеристика начина мишљења, изражавања и комуникације, а не изолован феномен који се односи само на уметност, на појединачне поетике или на поједине текстове. То додатно објашњава Кишову поетичку блискост с песницима, писцима и теоретичарима руске авангарде, коју је критика већ уочила.

С једне стране, европска култура схваћена је као предмет *велике цитатне полемике* (доминантан у 10-им и 20-им годинама прошлог века), а с друге *великог интеркултурног цитатног дијалога* (који је постојао паралелно, а доминирао 30-их и 40-их година) с начелним ставом да каноне на којима почива европска култура не треба рушити, већ *поново видети* (освојити). *Ново виђење* је средишња категорија теорије очуђења В.

---

<sup>246</sup> Када семантичка детерминација иде *од свог према туђем тексту*, смисао сопственог текста није мотивисан подтекстом, него начелом очуђења познатих културних смислова, контраста и хомологије, креације и метонимичности. Цитатни контакт тада се остварује на два начина: као *цитатна полемика* (смисао подтекста се негира да би се срушио стари, канонски и устоличио сопствени текст), идеално остварена у авангарди 20. века, и/ли као *цитатни дијалог* (сопствени текст схвата цитате из туђег подтекста као неутралну зону за међукултурни интертекстуални дијалог уз поштовање и сопственог текста и туђег подтекста, као и културе из које потиче подтекст), што је доминантно обележје модерне уметности у целини. (Oraić Tolić 1990). На пример, дијалошки песници су Т. С. Елиот, Осип Мандељштам, Ана Ахматова, итд.

Шкловског, коју Киш никада није напустио (подсећамо, од ране приповетке „Ципеле“ па до есеја „Ешеров ‘Увртнути ваљак’“). На начелу илуминативне цитатности грађена је највећа авангардна (а можда и највећа модерна) књижевна теорија – руски формализам. У текстовима Шкловског упадљив је квантитет цитата, где је ауторов везивни текст квантитативно мањи од цитираног (на пример, у студији о Толстојевом *Рату и миру*, о којој Киш говори у интервјуу „Тражим места под сунцем за сумњу“).<sup>247</sup> Међутим, цитати нису у функцији илустрације подтекста из ког су узети – као што је то у науци уобичајено – већ у функцији илуминације нових, формалистичких теза аутора и његовог непредвидивог текста, што је поступак који је до тада био својство књижевне уметности; још је зачудније то што своје авангардне тезе Шкловски поткрепљује примерима из дела представника руског реализма, запажа Толићева (Ораић Тolić 1990: 65–66). Шкловски овде примењује теорију очуђења на научни текст, што је један од феномена који смо назвали *есејизацијом науке* и који одликује и експлицитне текстове Д. Киша.

Служећи се већ постојећим запажањима руске формалистичке школе, руских и француских семиотичара (Шкловског, Ејхенбаума, Бахтина, Де Сосира, Кристеве итд.), као и каснијим истраживањима Игора Смирнова, Д. О. Толић је у књизи *Теорија цитатности* систематизовано изложила теоријске поставке и понудила прегледну типологију и дефиницију једног од највећих интертекстуалних феномена модерне књижевности, који је најпре дао печат авангарди, а потом је постао једно од главних обележја постмодернистичке књижевне праксе: „Цитатност је такав облик интертекстуалности у којему је цитатна релација постала доминантом каква текста, ауторског идиолекта, умјетничког жанра, стила или културе у цјелини“ (Ораић Тolić 1990: 5). Ауторка усмерава пажњу на оне цитатне ситуације када је књижевност основни текст, а подтекст (цитати) друге области – од књижевности и других уметности, преко науке до ванестетског подручја.

Премда се она ограничила на руску авангарду и на хрватску књижевност, у својој студији је нашла место за имена попут Џојса и Кафке, али не и за мајстора цитатног поступка Борхеса. Заобишла је и „последњег југословенског светског писца“, чије

---

<sup>247</sup> На Кишову сугестију „Нолит“ је објавио књигу Виктора Шкловског *Грађа и стил у Толстојевом роману „Рат и мир“*, јер она је практично објашњавала смисао коришћења докумената у белетристичкој прози. „Преводацац и писац масивног предговора није се, међутим, сетио да то и једном речју помене“, резигнирано подвлачи Миочиновићева дешифрујући Кишову белешку у заоставштини (1978) „Шкловски: Толстој“ (Миоџиновић 2006d: 430).

књижевно дело, премда настало касније, обухвата готово све типове цитатности које је издвојила и које је у том моменту представљало најрепрезентативнији пример цитатности у југословенским књижевностима. Уз то је и сама била савременик полемике око *Гробнице за Бориса Давидовича* и њоме иницираног *Часа анатомије* – практичне и теоријске одбране цитатности.

Примењујући типологију цитата Д. О. Толић на Кишово дело, цитате можемо посматрати на четири паралелна начина: 1) по цитатним сигнаlima, 2) по опсегу подударана између цитата и подтекста, 3) по врсти подтекста из ког су цитати преузети, 4) по семантичкој функцији цитата у склопу текста. Док су прва три типа имплицитна, четврти је нека врста експлицитног типа шифрирања. У оквиру сваке од ових врста она је издвојила подврсте (Tolić 1990: 15–31), али се већ у Кишовом делу може уочити неколико подтипова којих у тој теорији нема. Данас би та типологија била још разгранатија.

Пошто је цитатност семиотичка целина, за њено проучавање и класификовање Толићева предлаже методолошку конструкцију категоријалног семиотичког четвороугла, који је добила тако што је трима основним семиотичким релацијама придружила категорију *културне функције*. Основно питање на семантичком нивоу цитатности постаје генерирање значења у сусрету текста и цитата (унутрашња семантика) или текста и подтекста (спољашња семантика); основно питање на нивоу синтактике – међусобни однос цитата и сопствених делова текста унутар текста као минисаства (синтактика цитатне композиције) или текста и прототекста у оквиру културе (синтактика жанровско-медијалног оквира); основно питање на нивоу прагматике – међуоднос пошilhaоца цитатне поруке и цитатног примаоца на било ком нивоу; четврту страницу методолошког четвороугла заузима питање глобалне културне функције цитатног текста у оквиру дате културе, односно те културе у оквиру Културе као дијакхронијског збира култура (Oraić Tolić 1990: 38–43).

Теоријске особине које је Толићева дала за периферни модел авангардне културе, односно за песнике *великог цитатног дијалога*, присутне су у поетици дијаложке цитатности и шире интертекстуалности седамдесетих и осамдесетих година двадесетог века, када „узори“ постају некада периферни дијаложки песници Манделштам, Цветајева, Ахматова, а теоријски ослонац Бахтин (Oraić Tolić 1990: 89). Те теоријске особине препознатљиве су и у Кишовом стваралаштву: на семантичком нивоу – конструкција

нових смислова, на синтаксичком – начело интелектуалне монтаже, на прагматичком – дијалогска свест која не намеће поруке већ примаоцу омогућава дијалог с текстовима своје цивилизације; на нивоу глобалне функције – „преоцјењивање сопствене цивилизације у којему она не би била уништена, него на вишем ступњу *сачувана* и тако *спашена*“ (Oraić Tolić 1990: 73).

Нама је посебно занимљиво да са становишта теорије цитатности Толићева тумачи погубни учинак претварања фикције у стварност у центарлном негативном моделу авангардне културе, који је прешао „пријеки пут од естетике бескрајног разарања до бескрајно разорне политике“:

„Из те се перспективе стаљинизам и фашизам разоткривају као лице и наличје истога средишњег авангардног модела који се игром културне дијалектике на два паралелна начина помогао политике. У стаљинизму и фашизму негдашња се **поетика заума** остварила као **заумна политика**. Стаљинизам и фашизам исти су облици авангардног политичког заума, само са супротним идеолошким предзнацима.

[...] Стаљин и Хитлер мислили су и понашали се у политици по истом моделу и на исти начин као заумни пјесници у поезији. На семантичком плану они су разарали смисао демократских еуропских традиција: први интензивно – у склопу властите земље, други екстензивно – у свјетском рату; на плану синтактике обојица су се служила монтажом, обојица су спајала неспојиве чињенице у монструозне процесе, људе у логоре и војне одреде; на прагматичком плану обојица су били над-људи, њихови режими тоталитарни над-режими, њихове државе авангардистичке над-државе које мисле да имају право на све друге државе, на цијели свијет; и напokon, на плану глобалне културне функције, основни је циљ обојици био рушење еуропске цивилизације, свих њезиних институција, њезиних класа и нација, њезиних умјетника и умјетности: једном у име блиставе будућности свјетске радничке класе, други пут у име блиставе будућности њемачкога народа. Институције њихове власти биле су исте: логори, депортације, рат. И сценариј за уништење умјетника и умјетности био је исти: денунцијације, сумње, идејни сукоби, онемогућавање, смрт.“ (Oraić Tolić 1990: 83–85)

О свему овоме Киш је говорио како експлицитно, тако и у белетристици, поступком документарности и цитатности: циклично понављање зла у историји, механизме власти и жртве двају „заумних“ тоталитарних режима сагледао је кроз појединачне судбине.

Кишово дело припада „моделу“ *великог цитатног дијалога* који је карактеристичан за други талас авангарде, мада би најисправније било рећи да је он прешао пут од *велике цитатне полемике* до *великог цитатног дијалога*. Неке од његових белетристичких књига, као и неки есејистички текстови, представљају провокативне и херметичне естетске структуре, за чију је рецепцију понекад нужна анализа цитатне димензије. С друге стране, те су структуре високо организоване, у њима се наизглед удаљени цитати изразито свесно спајају у смисаоне целине, што омогућава дешифровање компликованих смислова.<sup>248</sup> Уметници овог модела покушавају да одговоре на цивилизацијско искуство, рачунајући на моћ публике да одређени текст *препозна* као део савремене цивилизације и да га на том коду *дешифрује*. Њихов циљ није ни потврда ни рушење, већ *трансформација* читаочевог искуства и преоцењивање не толико самих текстова колико глобалног подтекста уметничке и културне традиције. (Oraić Tolić 1990: 159)

Говорећи о особеностима Манделштамовог цитатног опуса, Ораић Толић указује на један необичан феномен – да ова лирика спаја авангардну оријентацију на самоувереног аутора и акмеистичку оријентацију на читаоца (баш као и код Киша!), па се тај опус показује као „елементарни прагматички оксиморон, који би се могао дефинирати као дијалошка чежња за читаатељем у отежаним околностима оријентације на аутора“. Постављајући тезу о ‘поетски писменом читаатељу’ или о читаоцима као саствараоцима, Манделштам настоји да читаоца преведе на позицију аутора (Oraić Tolić 1990: 197–198). То је управо оно што је остварио Борхес и што је следио и Киш. Као што је Манделштам сањао о „читаатељу у потомству“ и своје песме упућивао „тајанственом адресату“, Киш је писао за неког будућег (идеалног) читаоца. Функција њихових цитатних дијалога је *културно памћење*, односно *чување* европске књижевности и културе, јер „*цитатност је експлицитно памћење културе*“ (Oraić Tolić 1990: 209).

---

<sup>248</sup> „Не треба се бринути о акустици: она ће доћи сама. Него о удаљености. Досадно је дошаптавати се са суседом“, писао је Манделштам (Према: Oraić Tolić 1990: 197).

\*\*\*

Више пута је било речи о томе да су многи поступци и технике које је Киш примењивао и развијао основа постмодернизма, посебно када је у питању цитатност. Његова проза сагледана је у том контексту од стране многих критичара (Jerkov 1991; Jerkov 1992: 9–81; Пантић 2000; Vladiv Glover 2003). Делић истиче да су га „они млађи писци који себе сматрају постмодернистима препознали као свог учитеља и духовног оца“ (Делић 1995: 42), али се ипак одлучује за широко, стилски схваћен појам „модерниста“, што је и нама ближе.<sup>249</sup> Росић (2008), Татаренко (2008), Томпсон (Tompson 2014: 217) и др. такође истичу да Киш није постмодерниста.<sup>250</sup> Киш је сматрао проблематичним и сâм појам *постмодернизам* и према њему се иронично односио, можда зато што је од почетка увиђао да модернизам и постмодернизам припадају истој културној парадигми и зато што је постмодернизам сматрао стилским, а не периодизацијским термином, „моделом дискурса“, како су истицали неки теоретичари (Vladiv Glover 2003: 22). Тај термин није био део његовог речника. Једна од ретких ситуација када је писац употребио, и то у негативном контексту, јесте интервјуу „Једини светски писац“ (1989): „У последње време још ме убрајају у постмодернизам. Ја, додуше, сам не знам шта та реч покрива, али се плашим да је нису измислили читаоци већ критичари како би негде могли да утрпају и оне које према политичким мерилима нису могли нигде сместити“ (*GTI*: 317).

---

<sup>249</sup> О Кишовом односу према поетичким начелима модернизма и постмодернизма писали смо у радовима „Дијалог са оцем’ или парадоксални *-изам*. (Модернизам и постмодернизам)“ (Бечејски 2012: 85–101) и „*Порука у боци* и ‘Савршена пукотина’“ (*Пешчаник* Данила Киша у контексту савремених естетичких и поетичких проучавања)“ (Бечејски 2013: 93–114).

<sup>250</sup> Слично имплицитно отворено питање постоји и поводом Борхеса, јер је у питању стваралац који далеко превазилази оквире постмодернизма.

## 6. ДАНИЛО КИШ У УЛОЗИ КЊИЖЕВНОГ КРИТИЧАРА

Последња два поглавља *Часа анатомије* су критичка. Прво, краће, посвећено је Јеремићу као критичару и мислиоцу и оно ће нас мање интересовати,<sup>251</sup> а друго је минуциозна критичка анализа приповетке Б. Шћепановића „Смрт господина Голуже“, заснована на методи *close reading*. Опште је мишљење критике, било оно експлицитно изражено или не, да Киш јесте указао на слабија места Шћепановићеве приповетке, али да је претерао негирајући јој сваку вредност. Тиме је изневерио и неке од принципа које је у претходном делу књиге сâм поставио као императив добре критике. У чему се састоји то претеривање, детаљније је проучила Ј. Ахметагић у раду „Киш као критичар: *Смрт господина Голуже*“, једном од малобројних стручних текстова који озбиљно начињу питање степена Кишове објективности као критичара. Издвајамо неке њене закључаке: суд о делу Киш је ставио изнад интерпретације; наводећи најпре суд – да је прича „најгори књижевни бофл“ – довео је у питање смисао њеног критичког тумачења; примењујући метод *close reading*, задржао се на синтаксичком нивоу и занемарио значење приче као целине; у позадини негативне критике ове приче је критичарева намера да разобличи ванестетске књижевне прилике у којима је она високо вреднована, дакле, анализа новеле није *циљ* него *средство* да се покаже Јеремићева стручна и морална некомпетентност да просуђује о уметничким вредностима; доказујући одсуство књижевне и психолошке мотивације, писац за прву не наводи ниједан пример, те их практично поистовећује (уместо да нагласи да Шћепановићев „ствара алогичан свет, али то не мотивише“); тражећи у тој причи социјално-психолошку мотивацију и здраворазумску логику, он превиђа да је гротеска грађена управо на алогичном, на иронији и апсурду, чиме се огрешује о њену природу, итд. [Ахметагић 2015: 1–13. Рукопис.]. Закључку да се Киш у анализи Шћепановићеве новеле огрешио о сâм жанр (премда нова критика прилично

---

<sup>251</sup> Издвајамо једну Кишову опаску изречену поводом Јеремића, која се још више односи на данашњу пошаст, како у белетристици тако и у књижевној критици: „И све се то тако слаже на хартију, реч по реч, реченицу по реченицу, страницу по страницу, из дана у дан, из године у годину, слој по слој, као *guano*, по нашим листовима и по нашим часописима, а затим се то увезује у књиге, то постаје *дело, oeuvre,opus*, и онда се за те и такве књиге добијају награде и признања, о томе се пишу потом исто такве копрофашке полупапириштине, и све тако округ, [...], а да се при том нико никад није запитао у нашој јавности, јасно и гласно: зашто се пишу те и такве књиге и чему служи та јеремићевска неписмена и штеточинска работа“ (ЋА: 264).



занемарује жанровске разлике), можемо додати да је он истакао супстанцијалне, а занемарио релацијске особине – управо оне на којима на нивоу веће структуре почивају приче из *Гробнице*. Писац је у овом случају занемарио да приликом одређивања жанра, као и приликом вредновања треба дати предност функцији над структуром. Осим тога, Киш, иначе склон сажимању, овде толико претерује с бројем негативних примера и наглашавању слабих места, да читалац мора да се пробија до објективних критичких аргумената, те их зато све узима с резервом. На начин на који је он анализирао „Смрт господина Голуже“, могле би се исмејати и далеко боље књижевне творевине. Кишу се, међутим, мора признати духовитост и раскошни таленат чак и у оним одељцима где је заједљив и саркастичан; на пример, кад Шћепановићу доноси списак боја да њима ‘натруни’ своју будућу причу како би превазишао сивило које доминира овом – он се показује као прави мајстор набрајања (ЏА: 330–331). Стога се можемо сложити с Ахметагићевом да је у овом случају он изневерио *објективност* као једно од основних критичких начела: „Да је Киш имао намеру да укаже на велике слабости Шћепановићеве приче, а не на њену бесмисленост, његова би критика била необорива“ [Ахметагић 2015: 10. Рукопис.]. Дакле, он је овде *могао* да буде критичар, али то *није био*. Сматрамо да је праву оцену Шћепановићеве приче Киш у ствари дао имплицитно, кроз мото овог поглавља: „Признајем да отворено мрзим просечност, која ништа не зна о мајсторству, и отуда води лак и глуп живот“ (Томас Ман).<sup>252</sup>

Критикујући пак књижевну критику, која двоструким награђивањем једне слабе, односно осредње приче доводи до пада естетских критеријума, Киш је био апсолутно у праву.<sup>253</sup> Позивањем будућег историчара књижевности да утврди моралну одговорност оних критичара који су, делом или ћутањем као једним од облика саучесништва, допринели срозавању естетичких мерила и декаденцији укуса, и да утврди „штету коју је та јеремићевска критика нанела нашој литератури“ (ЏА: 355), он завршава *Час анатомије*.

Скрећемо пажњу на један есејистички одељак у овом критичком поглављу, где Киш пише о баналности општих места и начинима којима се писац супротставља тој

---

<sup>252</sup> Ако је Киш Шћепановића сматрао тако безвредним писцем, зашто је у својој приватној библиотеци задржао *Уста пуна земље* (ПБ 30/1585)?

<sup>253</sup> „Која је критика, осим наше јеремићевске, још толико глува и слепа, толико поткупљена и поткупљива, да ове и овакве ствари проглашава антологијским, и да овакву шалабајзерску, неписмену, неуку, лажну, дилетантску творевину проглашава узором младим писцима и каноном приповедачке уметности и психолошких сенчења!“ (ЏА: 354)

баналности (ЏА: 297–303). Продубљујући Сартрову тврдњу да је писац онај који ставља *известан начин* изнад *извесних ствари*, он наглашава да се запажања писца морају разликовати од аутоматизованих, тј. баналних запажања „оних којима није удељена милост дара“, јер „баналност запажања рађа баналност у испољавању тог књижевног сензибилитета, и тако добијамо општа места књижевности, понављање офуцаних ‘истина’ о љубави, животу и смрти, о човеку и његовој судбини, све оно што спада у речник баналности, у енциклопедију људске глупости“. Писац мора бити свестан баналности живљења и његов дар се може „мерити колико по тој свести о баналности општих идеја, толико и по мери свог сопственог, књижевног и личног става у односу на баналност“. Једну од највећих заслуга руских формалиста Киш види управо у уздизању *онеобичавања* до критеријума за вредновање уметничких дела, „што је само други назив за аутентичан, лишен баналности, ‘књижевни’ поглед на ствари и појаве“. Књижевност се развија (не обавезно узлазном путањом) и заједно са сензибилитетом мењају се и средства књижевног израза, па „анахронизам у изразу јесте у књижевности исто што и одсуство талента“. Аутор је притом свестан да употреба најновије „технологије“ не гарантује делу аутентичност и естетску вредност, али је потпуно у праву када инсистира на чињеници да су сва „техничка“, односно теоријско-методолошка достигнућа у области прозе (као и науке) опште добро, а не власништво њихових аутора: „књижевно наслеђе писца, како вели Шкловски, ‘као и традиција проналазача, састоји се од збира техничких могућности његове епохе’; казивање и приказивање, сагледавање изнутра, безлично приповедање, поуздани и непоуздани приповедач, одстојање, тачка гледишта, поготову ово последње, јесу неке од тековина прозног израза о које се писац не сме оглушити“. За писца су основни „пробни камен у односу на баналност“ избор теме и фабула, али и приступ, сижејна обрада те фабуле. То не значи да има „забрањених“ тема, већ да „треба бити мајстором па једној баналној (свесно, у избору баналној) теми дати ново виђење и ново значење“, с правом истиче аутор.

Дакле, први услов да једно књижевно дело буде аутентично јесте срећни избор теме. Она за писца мора бити опсесивна, што дело чини *истинитим* у књижевном и у моралном смислу. А до те истинитости писац долази искуством, (са)знањем, књижевним поштењем, наглашава Киш, продубљујући оне ставове које је изрекао у есеју о Р. Релјићу:

„Писац се лаћа, дакле, теме која је значајна, релевантна, узбуђујућа, која га носи, која му помаже у сазнавању света, и која ће, у једној поштеној, истинитој, искуственој транспозицији пренети ту релевантност теме, фабуле и сижејне обраде те фабуле и на читаоца. И то је, можда, само једна од дефиниција дара, то тражење и изабирање релевантне, горуће теме, горуће у пишчевом духу и сензибилитету, а не тражење и налажење теме по логици и претпоставкама могућног бест-селера и угађања критичарима и помодним, дакле стереотипним захтевима дана и тренутка. Та истинитост, то проосећање теме, тај занос који диктира тема и који из те теме произлази, јесте само друго име за истинитост, за литерарно поштење. Ако је ствар потекла, дакле, из тог дела сензибилитета, из те неминовности да се тема, да се проблем изручи из себе, онда ће чак и неки књижевни, технички, реторички проблеми и моменти да се реше (могу да се реше) и да се организују такорећи сами од себе и на тај начин да постану другостепеним: уметничко ће дело живети од сопственог пламена, од сопствене ватре која из њега зари. То је оно што се зове истинитост. Истинитост надахнућа, истинитост детаља, истинитост теме и приступа теми“ (ЋА: 301–302).

Као пример такве истинитости, насупрот Шћепановћевој „лажипричи“, Киш наводи *Нечисту крв* Боре Станковића и закључује да „књижевни занат, или барем нешто од књижевног заната, може се научити [...], али права мера талента се мери истинитошћу. Истинитост је, пак, део књижевног морала“ (ЋА: 303). Ставовe о истини и лажи у уметности, које је варирао и у интервјуима, Киш никада неће напустити.<sup>254</sup> Они имају упориште у естетичкој категорији *калокагатије*, јединства Лепог и Доброг (истинитог), чији је развој од Платона до Хегела (као и у песничкој традицији од Хомера до Петефија, Тагоре, Китса) он одлично познавао (Киш 1973: 23).<sup>255</sup> Однос мајсторства и просечности,

---

<sup>254</sup> На пример, у интервјуу „Баналност је неуништива као пластична боца“ (1976), он истиче да је „тежња за истином“ у једног писца „противтежња баналности“ – једнако оној насталој из незнања, која „умножава ђубриште општих места, повећава потрошњу хартије“ и представља „еколошки проблем“, као и оној другој врсти, рођеној из кукавичлука, којој се придружује и лаж (HP: 287). У интервјуу „О роману“ писац потврђује: „Све је исправно под условом да не доводи у питање истинитост и аутентичност онога што личности излажу. Само би ме несавладива нужност онога који пише могла убедити. То се осећа у написаном. [...] Све критичке теорије, па и она *point of view*, нису довољне да се улови та душа, тај сензибилитет, који писац преноси на читаоца“ (GTI: 276).

<sup>255</sup> У интервјуу „Нормална особа не пише књиге“ (1984) писац признаје да је Е. С.-у позајмио нека своја схватања, међу њима и опсесију калокатијом: „Писање је естетика. Са почетком писања почиње

*Пуноће и Привида*, истине и лажи у уметности, он је касније тематизовао у „Причи о Мајстору и Ученику“, за коју се оправдано верује да је посвећена Шћепановићу.

У фрагментима под насловом „Складиште“ сачувана је дневничка белешка о баналности „општих места“ у животу и у литератури. Она је иницирана посетом новинара, који је запазио да је Кишов стан „пренатрпан књигама на разним језицима“ (што се, по логици општих места, увек очекује у стану једног писца), а промакло му је „двадесетак прворазредних цртежа и слика“ – јер то би очекивао у атељеу сликара. Залажући се за гледање чулима, а не хоризонтом очекивања, писац уопштава своје запажање о овој појави:

„Опште место је својеврсна магла, мрена преко очију, која вам не да да гледате и да видите. Опште место убија поглед, заслепљује својим никластим блистањем, као што блистају никловане и позлаћене пепељаре осветљене светлошћу лампиона. [...] Ви тој ‘логици’ апстракције нисте у стању да супротставите логику својих чула, логику материјалности. Ви не верујете својим очима, ви сте неповерљиви према свом слуху и уху, ви се бојите да ћете издати своју апстрактну схему (која је светиња, бог баналности и општих места), и то и такво издајство ви не бисте могли поднети, јер се никада с тим нисте ни суочили. Снага општег места је веровање у снагу антиципације и немоћ да се тој у бити погрешној антиципацији, том пољу очекивања супротставите фактима и материјалном истином. [...] ‘Онеобичавање’ (остраненије) што су га увели формалисти, није ништа друго до то: захтев да се види, својеврсна лекарска (офтамолошка) дијагноза да већина човечанства има озбиљне сметње са чулом вида (и не само вида) а да је уметникова дужност да *види добро*, што ће рећи да *види друкчије*“ (Sk: 153–154).

„Реч палимпсест...“ је још један текст у коме Киш пише о понављању истоветних формулација као „детектору баналности“, и то са гледишта сопствене поетике, одакле стиже и до метапоетских уопштавања. Он метафорично истиче да се у биографији писца „појављују слојеви некаквог метафизичког палимпсеста“: „И писац, свестан тог сазнања, те неминовности – да је ухваћен у мрежу традиције из које нема излаза – копрца се као

---

потрага за естетским ефектима, уз истовремени труд да се одржи моралност. Ја нисам моралиста, али док пишете ви осећате да би било идеално постићи јединство лепог и доброг“ (GTI: 132–133).

риба,<sup>256</sup> покушава да се отргне, да се испетља из мреже асоцијација, из два пута четири и плус два пута три (или било које сличне шеме са резултатом четрнаест), покушава да у оквирима нужности жанра и традиције, учини немогуће: да се издвоји својим гласом из големог хора, да својим животом и својом судбином створи аутентичан живот и дело, препознатљиво *inter pares*, јер свако друго решење носи у себи опасност понављања и баналности. Јер баналност није ништа друго него понављање истоветних формулација“ (*Sk*: 174–175). Аутор сматра да је скоро све што се у савременој књижевности пише понављање клишеа, било формалних било садржајних, а све оно што је новина изазива неспоразуме. Баналност је немогуће сасвим одбацити, јер чак и да се избегне баналност писања, увек остаје баналност живљења. Отуда потиче Џојсов „титански пораз“, од тог покушаја да пронађе излаз из баналних шема, „сасвим свестан чињенице да се палимпсест не може избрисати са пергамента: [...] хомеровски концепт је остао испод Џојсовог густог рукописа, видљив и присутан; делотворан“ (*Sk*: 176). Дакле, баналност је неминовно присутна кроз слојеве палимпсеста.

Овај текст је нека врста додатног објашњења, односно продубљивање ставова изнесених у интервјуу „Књиге ипак нечему служе“ да „књиге и нису ништа друго до пишчева лична и породична архива. И ако су формалисти пришли делу занемарујући у њему удео биографског, они су тиме хтели да кажу да је биографско иманентно делу, па стога занемарљиво. Изучавајући дело ми заправо истовремено изучавамо и један од пишчевих докумената; биографија писца налик је на палимпсест. Све зависи од тога који нас слој рукописа интересује. На томе су засноване све критичарске школе, на том опредељењу за један од слојева палимпсеста. Формалисти су, пак, били први који нису хтели да дрљају и бришу последњи слој рукописа. Знали су оно што и Сартр зна: за то подмукло дејство биографије“ (*HP*: 224). Киш је правио експерименте са сопственом биографијом у књижевном тексту све до закључка о *подмуклом деловању биографије*, што је варијанта Борхесовог става да смо ми сами „наше памћење“, односно да смо заточеници сопствене историје/биографије.

Ставовe које је сликовито представио Киш теоријски је образложио Ж. Женет, наглашавајући да аутор најпре у себи води дијалог (гради *архетекст*) и то не само са

---

<sup>256</sup> Киш је рођен у хороскопском знаку рибе, па ово поређење није случајно. Сличну асоцијативну игру налазимо и у *Пешчанику* (*Peščanik*: 116).

прочитаним текстовима него и са архетиповима који су одраз колективне подсвести, као и са вредностима из контекста.<sup>257</sup> Женет залази до најдубљих структура текста – до *палимпсеста* који је у аутору можда и несвесно присутан (Константиновић 2004: 24).

Није нимало случајно Киш две своје последње по-етичке књиге завршио есејима о, тј. против баналности, јер баналност је у уметности једнака лажи, а истина аутентичности, моралности – по-етици. Његове бројне забелешке, изјаве у есејима и интервјуима о баналности општих места у књижевности и у животу дају интересантну слику овог феномена и придружују се есејима о догматизму, о националисти и национализму, о цензури и аутоцензури, о писцима-цинкарошима и сл. У другачије конципираној студији, они би се могли тумачити и као посебна тематска група. То је још једна потврда да је Киш био мајстор у психолошком портретисању одређених патолошких појава у друштву, упркос чињеници да је оштро критиковао сваки вид психологизације осим оног усмереног на сопствену личност.

Још један значајан и далекосежан циљ *Часа анатомије*, који је аутор најавио још у уводу, био је борба писца за право на самотумачење. Она није била ни неоснована ни безначајна. Незадовољство домаћом критиком и када је о његовом делу писала позитивно (што је махом и био случај), углавном је усмерено на приступ, најчешће спољашњи и на општа места која замагљују и дело и поступак. Ситуације у којима је био задовољан углавном се свде на прећутно одобравање. Пишчев идеал тумача неодвојив је од његовог схватања идеалног читаоца – читаоца „с лампом на раскршћу“, како је говорила Исидора Секулић, односно читаоца као пишчевог двојника, како га је схватао Борхес „јер, како вели тај исти Борхес, много је мање добрих читалаца него добрих писаца. А ја бих додао: и много мање добрих критичара него добрих читалаца“ (*ŽL*: 162).

„Да би се писало критички треба бити критичан пре свега према себи“, истиче Киш заједно с Крлежом и настоји да то поштује (*ЏА*: 210). О његовој самокритичности најбоље сведоче ригорозна скраћивања, одбацивања и сажимања, о чему је већ било речи. Притом не треба заборавити да је тим ригорозом умео да буде неправедан и према сопственом делу. У интервјуу „Савест једне непознате Европе“ (1986) он говори о „методу корекције и аутодеструкције“, који се састоји у бескрајном ишчитавању сопствених рукописа и

---

<sup>257</sup> С коликом је пажњом читао Женетову књигу *Palimpsestes* сведочи чињеница да је на готово свакој страници подвлачио и обележавао делове текста (ПБ 30/ 1059).

одломака, јер је „то што преостане било оно што је стварно успело да се одупре мојој машини за досаду“ (GTI: 217). Слично истиче и у интервјуу „Иронијом против ужаса егзистенције“ (1989): „Стотину пута читам оно што сам написао, док се поједине речи и реченице не уморе и не нестану. Кад се то догоди, бришем их“ (GTI: 336).

О нужности самотумачења Киш је говорио још у есеју „Похвала спаљивању“, потом и у бројним интервјуима, да би тој теми посветио прави есеј у интервјуу „Баналност је неуништива као пластична боца“. На духовит и ироничан начин писац протестује против ауторитета критичара, одбацујући „офуцану фразетину“ да писац не треба да тумачи своје дело. Он сматра да је право, дужност и морална обавеза савременог писца да о својим књигама јавно говори, јер их на тај начин брани од општих места и баналних тумачења; писац који то не чини макар и имплицитно, макар у дневничким забелешкама, или је полтрон, или је и сâм творац општих места па му таква „тумачења“ одговарају. Аутор притом овај прастари спор назива „офуцаном фразетином“,<sup>258</sup> премда су на супротном становишту били и писци попут Гетеа, Камија, Андрића, како упозорава Сениша Јелушић (2001: 32).

Међутим, чињеница је да се Кишова борба за самотумачење претворила у позицију супериорног аутокритичара, коју је он освојио низом есејизованих интервјуа по објављивању *Пешчаника* и нарочито учврстио након полемике око *Гробнице* и „продора у врх европске и светске књижевности“ То је с једне стране помогло рецепцију његових дела, али је с друге условило да се критика ослони на ставове и упутства за тумачење самога писца, показујући истраживачку инертност при ишчитавању његових комплексних дела. „Након велике књижевне полемике 76/77. и након *Часа анатомије*, а потом и Кишовог продора у врх европске и светске књижевности (Сузан Зонтаг: ‘Данило Киш је један од три највећа писца нашег доба’), домаћа књижевна критика једва се усудила да

---

<sup>258</sup> „Ко вам каже да не треба тражити од писца да тумачи своје дело? Рећи ћу вам, у поверењу, да је то само једна скорашња смицалица коју су измислили наши ватрогасци, једна офуцана фразетина по којој је писац будала и трбухозборац, он уме још некако да срочи своје романе, али то што је написао то остаје за њега тајна, то знају само критичари, поготову ако је писац већ мртав или довољно заошијан ка вечности, па пушта критичарима и читаоцима, наравно, да они буду компетентни да кажу значење и смисао онога што је писац рекао, [...]. То писци често воле, то критичарско читање из плећке, јер откривају забезекнуто но задовољно да су њихове празне (поетске и прозне) брбљарије заправо говориле о проблему ‘Човека’, о ‘Отуђењу’, о ‘кризи савременог света’ и о сличним великим проблемима, или о свима истовремено, па стога им не пада на памет да кажу нешто о свом делцету, осим да га хвале на сва уста, позивајући се на мишљење критичара, [...]; чувајте се, млади пријатељу, писца који не знају шта су написали, чувајте се књижевника који замењују разум анегдотом: они или шурују са вечношћу (па вас стога нити виде нити слушају, они заудару на лешину) или су будале.“ (HP: 286)

изрекне било какав суд, који би био заснован на анализи и тумачењу његовог сложеног, а невеликог, књижевног опуса“, истиче Јелена Павловић (Pavlović 1990: 91).<sup>259</sup> Како се полемика одвијала с превише страсти и жучи, губећи одлике књижевног жанра и постајући попрште личних обрачуна и међусобног вређања, по свој прилици многи критичари нису ни желели да учествују у њој. Тек постхумно критика је почела детаљније да проучава Кишово дело и да указује на везу његове белетристике и есејистике.

Чак и они писцу наклоњени тумачи указивали су на чињеницу да је он с једне стране својим високим критеријумима позитивно утицао и на критику и на рецепцију, а да је с друге његово самотумачење имало ауторитет „последње речи“. Но, у томе не треба тражити пишчеву намеру, па ни кривицу. То су искористили Кишови злуради критичари да вредност његовог дела поново доведу у питање, а прави су разлози поново идеолошки. Показало се, међутим, да ни „нова“ ни „објективистичка“ критичка сагледавања не могу битно променити Кишово место у националној, као ни у општој историји књижевности. Могу само допринети да га пажљивије читамо.

Киш је био даровит писац, изразите интелектуалне радозналости, развијене критичке свести, префињене читалачке културе и одличног теоријског образовања, што му је дало повода да се осећа високо стручним и позваним да расуђује о туђим и својим делима, као и о самој критици. Ипак, питање његове објективности не само као критичара него и као аутокритичара остало је отворено све до данас, јер док су једни критичари сматрали да је „најбољи тумач Кишовог дела он сам“ (Делић 1995: 43), други су веровали да је самотумачење „Кишова трагична кривица, његова рецепцијска коб“ и да „без обзира колико дубоко видео, писац не може до краја сагледати самог себе, та спознаја остаје недостижна“ (Blašković 2011: 72). Истина је вероватно негде између, јер пишчеви се ставови морају узимати крајње озбиљно, али исто тако и проверавати. Тим пре што су та самотумачења неретко додатна мистификација, па је и њих тешко разумети без тумачења.

Премда једино у *Часу анатомије* Киш узима професионални „критички скалп“, приликом доношења уопштеног суда о Кишу као критичару (у ширем смислу речи, онако

---

<sup>259</sup> У разговору „Значај доброг и оданог читаоца“ (1983) писац објашњава да је постао познат у свету тако што су његове књиге дошле до руку „занимљивих читалаца“, који су око књига направили „мали ехо“. Реч је о Јосифу Бродском, Филипу Роту, Сузан Зонтаг, а нарочито о критичару Пјеру Комбеску, захваљујући коме се *Гробница* прочула у Француској. Међутим, поменуто изјаву С. Зонтаг он објашњава њеним инатом према америчким писцима, јер међу набројаним именима (Конрад, Кундера, Киш) нема Американаца (*GTI*: 121).



како је вреднован и у нашој историји књижевне критике), морали би се узети у обзир и његови луцидни критички судови и запажања, као и низ изузетних тумачења у есејима и есејизованим формама, које је могао да да само неко коме је критичко мишљење својствено, књижевна истина примарна, а мерила висока. Уз то, он је био имплицитни критичар и у својим белетристичким делима. Предмет пажње многих истраживача била је управо метапоетска функција Кишове прозе, што указује на посебну везу есејистичког у тој прози и у самим есејима и ауторским коментарима.

## 7. ПОЛЕМИЧКИ ФРАГМЕНТИ

После *Часа анатомије* Киш се само изузетно оглашавао у нашој штампи. Међутим, у књизи *Ното poeticus* објављено је десетак есејистичких фрагмената који су директни рефлекси полемике око *Гробнице*, док је у заоставштини пронађено неколико таквих текстова.

Рукопис дневничко-аутопоетичке белешке „La part de Dieu“ (1976) из заоставштине односи се на четири „зачуђујуће случајности“ (Миоџиновић 2006 d: 403) везане за настанак појединих прича из *Гробнице за Бориса Давидовича*. Киш их назива „уделом Божјим у стваралаштву“, којим приче поред хоризонталне и вертикалне, добијају и „метафизичку димензију“. Прва је „откриће“ повести о Јеврејину Баруху одмах по завршетку приче „Гробница за Бориса Давидовича“, док су остале три везане за причу „Механички лавови“.

Друга „случајност“, најинтересантнија за реконструкцију Кишовог поетичког поступка, односи се на опис Свете Софије кијевске, касније толико спорен као плагијат од стране његових опонената. Пишући за своју прозу повест цркве на основу фотографије и штурих података, он је настојао „да се одупре(м) омамљујућој снази докумената“ и „да се препусти(м) ткању прозе којој су ‘документа’ само потка“. Међутим, када је свој рукопис упоредио са описом исте цркве који је нашао у историји уметности – његов је деловао „поетичан и блед“ у односу на прави документ, што му је још једном послужило као наук да „ништа није фантастичније од стварности“ (Sk: 139).

Зашто ти догађаји нису нашли место у књизи *Час анатомије*? Делује нам прихватљиво објашњење приређивача у „Белешкама“ *Складишта*: „шта би у тој књизи која црпе своју снагу из чврсте аргументације могла да значе ова фина ‘орнаментална’ ткања на тему случаја? Ко би у те случајности, у тој суровој хајци, био спреман да поверује?“ (Миоџиновић 2006 d: 403)

У Кишовој заоставштини сачувани су фрагменти текста „Прелудиј за лудницу“ (1977), замишљеног као увод у *Час анатомије* – низање фрагмената о догађајима који су претходили почетку полемике, али „ова се сетна експозиција није уклопила у општи тон књиге, зато је и изостављена“, примећује приређивач (Миоџиновић 2006d: 404). Осим алузије у наслову, нема ни помена о тој проблематици.

Из дневничко-аутопоетичких сегмената може се наслутити композиција: у основни ток приповедања (одвођење неуротичне пријатељице у Институт за ментално здравље) уметнуте су цртице, реминисценције и есејистичке забелешке. Литерарну вредност имају нека поређења и размишљања наратора (у првом лицу) о пореклу и узроцима неуроза и психоза (*Sk*: 141),<sup>260</sup> те сажет, потресан есејистичко-наративни фрагмент о тридесетогодишњаку који се добацује клупком са својом мајком, „који је подетињио под животним бременом *homo ludensa*, који се поиграва живцима свога ближњега, намотава му живце на неко клупче које се затим згрчи у стомаку, у симпатикусу, па тако *homo ludens* постаје најобичнија луда која се онда обраћа Заводу за ментално здравље“ (*Sk*: 143–144).

Кишов приповедачки поступак, у чијем је средишту способност *другачијег* виђења илуструје и набрајање позоришних реквизита, које радници истоварују у дворишту Атељеа 212. Фрагмент је поентиран запажањем о (бе)смислу уметности у односу на егзистенцију (*Sk*: 147).

Још један одељак сведочи о Кишовој „професионалној деформацији“, о посматрању живота као велике позорнице. То је доживљај тапацираних врата (оних која воде у канцеларију управнице позоришта, као и оних на ординацији професора психијатрије) као предворја позоришне/ животне сцене (*Sk*: 148). „Осећам да посматрам

---

<sup>260</sup> Поменути институција личи на „предворје за лудницу, Пургаториј, где погледи још нису угашени, где се људи још мичу покретима људским“.

људе и ствари око себе оком Наратора, с тачке гледишта Приповедача“, признаје Киш као увод у занимљиву игру, у којој су људи актери на сцени, а њихов дијалог драмски текст.

У књизи Кишове заоставштине први пут је у оквиру *Сабраних дела* 2006–2007. године објављен и одељак „Додатак“, који садржи текст „Јеврејин Барух и пастијери“, праћен „Паралелизмима“ и „Закључком“. Киш је те текстове замислио као допуну *Часу анатомије* или други час „очигледне наставе“ књижевности. Њихова тема је удео фикције, тј. „неважног везивног ткива“ (Јеремић) у *Гробници*, тако да га можемо сматрати допуном *Часа анатомије*. Приређивач наглашава да је текст инициран расправом Момира Никића „Fictio и factio Данила Киша“, објављеном у загребачком *Оку* (10. VII 1980), писаном с акрибијом теоријски доследном, али без увида у документ, тј. с погрешним полазиштем да је Кишова приповетка „Пси и књиге“ заиста само дослован превод (Міоџиновић 2006 d: 447). Критичар је поверовао да су све књижевне аналогије што их је писац увео мајсторским интервенцијама, у ствари историјске аналогије, о чему писац говори у примеру и закључку под бројем три (*Sk*: 385–386).

Како ни остали критичари нису схватили тај „двоструки обрт“, ту фину игру факата и фикције, јер нико од критичара није упоредио причу „Пси и књиге“ с документарном подлогом – текстом трећег поглавља инквизиторског записника, Киш то чини сâм, откривајући заједнички текст (*интекст*), односно подвлачећи у свом тексту (*фенотексту*) оно што је у „превод“ уметнуо и обележавајући оно што је одбацио или варирао. Пишчеве интервенције кључне су не само за продубљивање контекста, тј. семантике „превода“, већ и за остале приче у збирци, за „бочна осветљења“ која причу уланчавају у „заједничку повест“. Примере понављања и варирања тема и појединости, посебно оних везаних за причу „Пси и књиге“ и „Гробницу за Бориса Давидовича“, Киш је сâм издвојио у „Паралелизмима“ и експлицитно објаснио у „Закључку“, тачку по тачку. На нешто више од једне странице сажео је кључне аргументе одбране (*Sk*: 385–386), док полемика обухвата странице и странице текста, више небитног него битног.

Киш објашњава толики број семантичких и језичких аналогија између документа и фикције, између „преведеног“ поглавља записника и насловне приче, као и између поменутог „превода“ и осталих прича у збирци: да није „домишљања“, намерног прављења аналогија (опет фикције), не би било ни приче ни аналогија, не би било *контекста* у коме би поменути текст постао прича. Дакле, реч је и о подешеним,

књижевним, а не само о историјским аналогјама, јер књижевне аналогije указују на „истоветности појединости, оних случајности које, када се догоде, буде ‘метафизичку језу’.“ (Miočinović 2007d: 449)

Већ смо нагласили да је Киш под насловом „Теме и варијације“ објавио низ есејистичких фрагмената, од којих је већина накнадна полемика с Драганом Јеремићем око *Гробнице за Бориса Давидовича*: „Заглупљивање понављањем“, „Ерудиција која импонује“, „Борхес, поново“, „Субверзивна кошава“, „Умро је Варлам Шаламов“, „‘Чудесни оптимизам’ В. Шаламова“, „Један вид француске књижевности: Арагон и Гереу“, „Књижевник изузетних моралних квалитета“; о некимa је већ било речи. Они су повезани и стилско-језички: саркастична жаока синтагме „(чудесни) оптимизам и вера у будућност“, чије је одсуство Јеремић навео као недостатак Кишове прозе, представља иронизовани лајтмотив.

Фрагмент „Заглупљивање понављањем“ (1982) пружа увид у идеолошки смисао полемике око *Гробнице*. Киш истиче да су његови опоненти измислили нову „критичку методу“ – *заглупљивање понављањем*, а та „врста интелектуалног терора и прање мозга, јесте само стриктна примена једног идеолошког метода на књижевну критику“. Кад се томе придружи морална и јавна дискредитација идеолошки неподобних интелектуалаца, добијамо „типичне феномене једног тоталитарног наслеђа“, које ће будућа социолошка анализа нашег друштвеног живота моћи да детектује и у полемици око *Гробнице*, предвиђа аутор. Он је лако препознао „метод“ „повнављање до заглупљивања“ као облик интелектуалног насиља, будући да га је и сâм литерарно применио у „Истражном поступку“ *Пешчаника* (где истражитељ до у недоглед понавља питања сведоку-осумњиченом, те се стиче утисак о бесконачности истраге и кривице (без кривице) (Bošković 2004), док „метод“ „моралне дисквалификације“ тематизује у приповеткама *Гробнице*.

У фрагменту „Субверзивна кошава“ (1982) Киш доноси напомену коју је био замислио уз реч „кошава“ за књигу *Час анатомије*.<sup>261</sup> То је очигледна алузија на Ериха

---

<sup>261</sup> „Кошава, јак и хладан источни и југоисточни ветар у североисточном делу Југославије, нарочито у Подунављу и Источној Србији; дува поглавито у јесен, зими и у рано пролеће, достижући брзину и преко 100 километара на час; дува из подручја Украјине и северног дела Црног мора преко Влашке низије и Јужних Карпата; већином дува при земљиној површини, до висине од 1 км, на махове снажним ударима, доносећи хладно и суво време; по престанку кошаве (која траје некад и по више дана или недеља) обично настаје краћи или дужи период киша и снега. У пролеће неповољно утиче на пољске усеве.”

Коша, аутора негативне рецензије *Гробнице*, писца који је тада био на високом политичком положају и кога је Киш сматрао одговорним за читаву полемику – „такорекућ једина политичка алузија у тој иначе политички фаличној и очерупаној књизи, алузија отмена и вишезначна, једва осетна“. Како је услов издавача био да избаци ту фусноту, писац је то учинио „тешка срца и са осећањем пораза“, али није пропустио прилику да овде објави енциклопедијску јединицу о том „превратничком, разорном“ ветру и да га сâм протумачи у контексту своје књиге:

„Та напомена, одмах негде на почетку књиге, имала је, међутим, вишеструку функцију: одсликавала је психолошку атмосферу и сиви, сурови књижевни пејзаж у којем се одвијала полемика око моје књиге, а, с друге стране, сажимала је, једноставно и очигледно, цео теоријски проблем којим се *Час анатомије* бави: коришћење докумената и монтажни поступак. Тако је, захваљујући том поступку, један текст из енциклопедије, неокрњен и неизмењен, постао, одједном, премештен у други контекст – субверзивним и опасним! Демонстрација јасна и недвосмислена. То су издавачи осетили и тиме ми, на теоријском плану, дали за право (бар приватно)“ (HP: 25).

Осим што је одличан пример практичне и теоријске одбране цитатности, ова фуснота илуструје „лексикографску парадигму“ – текста ослоњеног на најстарије књижевне облике, „у којима се бележе имена и порекло богова, људи или градова или уопште они делови текста у којима се уз прво помињање неког лика или појма одмах наводи и његова историја или објашњење“ (Јерков 1990: 255). Саркастична фуснота уједно је алузија и на „порекло бога“, односно на центар политичке моћи, као и ауторовог става да су речи неутралне само у речницима и енциклопедијама (HP: 227).

Три текста из „Тема и варијација“ уједно представљају рефлекс полемике око *Гробнице* и некролог аутору *Прича са Колиме*: „Умро је Варлам Шаламов“ (1982), „‘Чудесни оптимизам’ В. Шаламова“ (1982) и „Један вид француске књижевности: Арагон

---

У напомени, стајала је референца: *Мала енциклопедија Просвета*, том I, стр.704 (прво издање).“ (HP: 25)

и Гереу” (1983).<sup>262</sup> Они су повезани и лајтмотивом „чудесни оптимизам и вера у будућност“, што је цитат преует из Јеремићеве критике *Гробнице за Бориса Давидовича*.

Први, о чијој је есејистичкој форми било речи у уводном делу рада, носи и жанровске особине наративне прозе и тематски је близак есеју о Карлу Штајнеру. Трећина текста је цитат есеја-некролога Никол Занд („Mond“, 20. јануара 1982.) поводом смрти В. Шаламова, који почиње реченицом: ‘Има живота које би било боље да никад нису били живљени.’ Киш се осетио позваним да ода почаст „највећем писцу логора, поред Солжењицина“, чије је животно дело *Приче са Колиме*, као и Штајнерови мемоари, неким чудом пронашло пут до западне штампе. Он посебно подвлачи речи Андреја Сињавског из предговора „Галимаровом“ издању овог дела – да Шаламов не гаји илузије о некој користи од свога писања, јер он је *хладни* извештач: ‘Он *пише* као да је *већ* давно мртав’ (HP: 27). У том животу мртвог човека, у пониженом и сломљеном духу који је изгубио „веру у будућност“, који живи и пише као *сведок*, крије се сва језовитост праве историје бешчашћа, сматра аутор, полемишући с Борхесовим насловом *Свеопшта Историја бешчашћа* (што је тема и кратког фрагмента „Борхес, поново“, где Киш истиче да је права свеопшта историја бешчашћа оно што је описано у *Гробници*<sup>263</sup>).

Други део текста је мајсторска илустрација монтажног поступка у полемици. Као лајтмотив се појављује цитат синтагме „чудесни оптимизам и вера у будућност“, чији је недостатак естетичар замерио *Гробници*. Киш иронизује цитат, деформише га, парафразира, намерно понавља кључне речи, истичући да „оптимизам и вера у будућност јесу вјерују сваког тоталитаризма, и сваки тоталитаризам убија у име оптимизма и вере у будућност, а источни грех свих жртава јесте недостатак ‘чудесног оптимизма’. Као да сумња није људска категорија, као да сумња није један од моћних покретача људске свести и историје!“ (HP: 27–28)

Да сумња покреће људску мисао, док је оптимизам инструментаријум и оружје владајућих режима, Киш илуструје једним наративним сегментом – упечатљивом, контрастном сликом страдања Шаламова по мразу Колиме и Јеремићевог уживања свих повластица „славе и власти, власти-славе“. Аутор, у ствари, даје веран портрет књижевних

---

<sup>262</sup> Тематски, али не и стилски, овим текстовима је близак полемички запис „Књижевник изузетних моралних квалитета“ (1983), којим доминира тон личног обрачуна и сведочења. Будући да он нема ни поетичку ни литерарну вредност, сматрамо да је неоправдано уврштен у књигу *Ното poeticus* (HP: 37).

<sup>263</sup> Читаву ту формулацију из есеја „Борхес, поново“ Киш ће пренети у у интервју „Тражим место под сунцем за сумњу“ (1985) (ŽL: 161–162).

функционера у комунистичкој Југославији и успешном полемичком жаоком повезује овај с текстом „Субверзивна кошава“ и с књигом *Час анатомије*:

„И док је Варлам Шаламов пљувао крв од мука паклених, дотле су оптимистички Д. М. Ј.–и наплаћивали свој ‘чудесни оптимизам’ и своју веру у будућност, отварајући споменике пред камерама и држећи говоре над отвореним гробовима, путовали авионима, резервисаним спаваћим колима или државним мерцедесима, оптимистички заваљени у задње седиште, сами са својим оптимистичким мислима (по шофер-шајбни бије снег, брисачи се покрећу десно-лево, лево-десно, мотор бруји једва чујно, грејање је пуштено до максимума, у колима је топло и угодно, а *напољу бесни немоћна кошава, брзином од сто километара на час*), путовали уз дебеле дневнице, разносећи свој оптимизам као базарску робу, седели чело стола на скупим бесплатним банкетима, баждали у жиријима, вршили у име свог чудесног оптимизма улогу добро плаћених цензора целог свог века, писали лако, брзо, много и са мало памети, учествовали у ‘полемосима’ као експерти за откривање недостатка ‘чудесног оптимизма и вере у будућност’, трагајући у текстовима и књигама за опасним знацима одсуства тог оптимизма, како би могли покренути своју подземну и своју идеолошки увек исправну машинерију за откривање идеолошки сумњивог одсуства оптимизма и како би могли да укажу прстом на виновника: држ’те га!

Умро је Варлам Шаламов. Нека му је лака земља“ (*HP*: 27–28).

Текст „‘Чудесни оптимизам’ В. Шаламова“ (1982) представља есејистички цитатни колаж,<sup>264</sup> у коме се пажња помера са речи на слику, са вербалног на иконичко: иза сваког цитираног пасуса из *Прича са Колиме*, који има улогу строфе, следи „рефрен“ – цитат Јеремићеве синтагме „‘Чудесни оптимизам и вера у будућност’!“ Сваким понављањем

---

<sup>264</sup> У ширем смислу, *колаж* је сваки текст грађен од хетерогених материјала, док је у ужем то изворно ликовни жанр који преузима древну пучку и вануметничку технику лепљења стварних предмета на неку подлогу; у ликовном колажу грађа су стварни цивилизацијски предмети, док су у књижевном колажу то њихови вербални адекватни: цитати новинских текстова, разгледница, реклама, свакодневне комуникације, отрцаних фраза. Толићева дефинише колаж као „жанр, односно поступак грађен на начелу транссемиотичке цитатности“ (цитатна веза се успоставља између уметности и не-уметности, односно живота). Због својих особина колаж је био идеални уметнички жанр авангарде, јер он полемички с основним начелима традиционалне европске уметности: 1) *миметизма*; 2) *аутономије књижевног дела* (то је текст састављен од хетерогене, вануметничке грађе); 3) *органске композиције и затвореног типа текста*; 4) *негира категорију индивидуалног стваралачког процеса*. То је помак ка конструкцији типа текста у којем се бришу границе између уметности и живота. (Oraić Tolić 1990: 109–111, 157–159)

„рефрена“ после описа ужасних људских страдања од стране приповедача/сведока, саркастична жаока добија на снази,<sup>265</sup> да би кулминирала у закључку последње „строфе“: ‘Уколико није имбецил, он не може да живи од наде. Ето зашто има толико самоубистава... Он живи као што живи камење, дрво, птица или пас’ (HP: 31).<sup>266</sup> Баш као што је Шаламов живео и као што је Киш представио животе неких својих јунака.

Својом једноставношћу и сажетошћу, одабрани цитати илуструју Кишово мајсторство у монтажи текстова који представљају супротстављене „тачке гледишта“ (као што је у наративној прози давао различите перспективе), чиме се остварује нов смисао. Фрагмент садржи само четири реда ауторовог коментара у епилогу, а ипак је обележен препознатљивим ауторством – о чему је писао и Ханс Визлинг у тексту који је Киш уврстио у „Малу хрестоматију“.

На сличан начин Киш у историју интелектуалног бешчашћа уписује и француског песника Луја Арагона. Текст „Један вид француске књижевности: Арагон и Гереу“ (1983) заснован је на два контрастна сликама: Варлама Шаламова који невин страда у име совјетских стаљинистичких идеја, и Арагона док „у хладу париских салона и на сунчаним терасама париских кафеа, између аперитива и шампањца, пише своју оду совјетској полицији“ и „једну од најмалоумнијих реченица што ју је икад иједан писац написао на ту тему (а зна се безмерна количина глупости која је варирана на тему владарске мудрости и генијалности тирана откад је тирани и откад је песника):/ *Ми стављамо Стаљина изнад Шекспира, Рембоа, Гетеа, Пушкина.*“ (HP: 34) Те слике су повезане лајтмотивом „‘чудесни оптимизам’ и ‘вера у будућност’“.

Аутор истиче да осећа моралну обавезу да проговори у име овог и „милиона Шаламова“, у име свих жртава „тог арагоновског *mentir vrai* [истинитог лагања], подигнутог на ниво међународног принципа, браћеног оружјем, идеологијом, политиком и поезијом...“. У Арагоновом позном песништву он налази трагове кајања, али је песник ипак „целу своју истину“ морао однети у гроб, „јер његова је цела истина била заправо цела лаж, које је, ваљда, и сам био свестан, али које се није могао одрећи, јер је на тој

---

<sup>265</sup> ‘Цивилизација и култура нестају у рекордном времену’; самосакаћење је ‘акт чисто естетички’; ‘Што се тиче скептицизма, то је још Божја милина, то је једно од најбољих »наслеђа« логора. Логораш ће научити да мрзи људе’; ‘И био сам задовољан при помисли да нећу више живети, да нећу имати времена да доживим тај тренутак потпуне склерозе...’; ‘Физичка снага постаје морална снага. Интелектуалац је заувек у власти страха. Његов је дух сломљен. И он ће тај страх и тај свој сломљен дух однети са собом и у слободни живот’ (HP: 30–31).

<sup>266</sup> Овај есеј призива паралелу с приповетком „Нови Јерусалим“ Б. Пекића.



лажи почивао читав његов живот“ (HP: 35). Текст се завршава ефектном фуснотом – Кишовим омиљеним полемичким оружјем – која говори о неминовности сусрета Арагона и Јеремића.

\*\*\*

Књига-есеј *Час анатомије* била је и остала предмет бројних контроверзних мишљења, али се не може оспорити чињеница да је то прво дело на јужнословенском подручју које говори о интертекстуалности, посебно о цитатности као њеном експлицитном облику, уводећи и испитујући читав низ тада модерних теоријских термина и односа. Без обзира на критику прозе Б. Шћепановића, која је њено слабије место, ова књига пружа увид у јединство уметничког стварања и промишљања створеног једног великог писца који је страшно живео литературу. У својој *Историји српске књижевне критике* Палавестра је високо оцењује, сматрајући да је то „ако не најзначајније, оно свакако најборбеније“ полемичко дело у српској књижевности друге половине 20. века и подвлачи да су главни учесници полемике око *Гробнице* дословно „сагорели у том сукобу“ (Палавестра 2008: 606, 607). Рефлекси те полемике постојали су и касније (Никићев текст из 1980, две Васовићеве књиге, из 2004. и 2013, као и реакције у јавности које су оне изазвале и још увек изазивају), али је *Час анатомије* за многе значајне писце и критичаре остао симбол побуне стваралачке слободе и интелекта над догмом и идеологијом.

#### IV ЗРЕЛА ЕСЕЈИСТИКА (1983–1989)

*„Хтео бих, доиста, да моја дела послуже  
да се пребаци мост  
између различитих светова и религија.“*

Данило Киш

У последњем есејистичком периоду Киш је написао двадесетак есеја на књижевне, односно на по-етичке и културолошке теме, док је неколико радова посветио другим уметностима. Половину од ових текстова чине реферати са скупова књижевника и беседе поводом додела награда и признања. Миочиновићева их издваја у засебну групу, подвлачећи њихову наглашенију реторичку намену, аутопоетичку и *по-етичку* природу: „у њима *homo poeticus* и *homo politicus* воде дијалог у сенци ‘последњих питања’, и готово их можемо сматрати Кишовом поетичком и етичком сумом“ (Миоџиновић 2007с: 231–232). Међутим, теме скупова биле су широке, актуелне и одговарале су Кишовим интересовањима, што значи да га нису ограничавале да пише о поетичким, етичким и аутопоетичким проблемима који су и њега у том тренутку опседали. Дакле, ти текстови се мало или уопште не разликују од есеја посвећених етици и поетици, па ћемо их посматрати заједно да не бисмо нарушили тематско јединство. И сâм писац је своје реферате, анкете и делове разговора сматрао есејима и тако их је и објављивао. Кратки есејистички текстови (од једне до четири странице) који су по намени беседе поводом додела награда и признања превазилазе своју пригодну функцију и придружују се аутопоетичким есејима.

Од тридесетак интервјуа насталих у овом периоду, које ћемо морати да призивамо приликом тумачења есеја, неколико је вођено у оквиру југословенских ТВ емисија, само један је намењен домаћој, док су сви остали дати иностраној штампи. Посебно место припада есејистичком дијалогу „Живот, литература“ (1986), који чини тридесетак завршених и

објављених страница од око три стотине, колико је Киш планирао за своју најновију књигу.<sup>267</sup>

Ови текстови објављени су у књигама које је постхумно приредила М. Миочиновић: *Живот, литература, Складиште и Горки талог искуства*.

Кишова есејистика у овом периоду посвећена је општим разматрањима релација књижевности, уметности, друштва и политике. Зато многи од ових есеја једнако припадају културологији и у оквиру тог контекста сагледавају и књижевне појаве. Доминантна пишчева тема је Средња Европа, те је разумљиво што су гласови *homo politicusa* и *homo poeticusa* ту подједнако присутни. Писац је до краја живота једнако промишљао и политичке теме, признајући да је то његова страст готово у истој мери као и књижевност. Тумачећи (по)етику и политику у Пекићевом и Кишовом делу, Бошковић оправдано истиче да литература ових писаца креће од опсесије онтолошким и егзистенцијалним проблемима, али се „буди у друштвено-политичком и историјском пољу“ (Воšković 2015: 86).

У стилском погледу, у Кишовим радовима насталим почетком осамдесетих, видан је заокрет ка још ригорознијем сажимању, што ће резултирати или веома кратким текстовима (углавном три до седам страница), уз све дуже реченице, или пословичним и готово афористичким изразом у есејима-резимеима какви су „Савети младом писцу“ (коме је сродан лирско интониран текст „Париз, велика кухиња идеја“ из 1982). Такво сажимање, уз неизбежан симболички и метафорични израз, присутно је и у текстовима који тематизују теоријске и историјске појаве (развој прозе, на пример), као и стваралачке биографије и опусе. Отуда новелизирани портрети писаца добијају још маркантније обресе књижевних ликова (Набоков, Маркиз де Сад), а некадашњи аналитички одељци уступају пред све чешћим синтетичким. То значи да се крајем живота Киш враћа и својим раним темама и ствара неке од својих најбољих есејистичких текстова, настављајући да у разговорима износи ауторску поетику.

Есеје из смо разврстали у четири групе: на есеје посвећене (ауто)по-етици и културологији, есеје на средњоевропске теме, есеје посвећене портретима писаца и посебним темама прозе и есеје посвећене другим уметностима. У последњем одељку ове

---

<sup>267</sup> У књигама *Живот, литература и Горки талог искуства* објављен је интервју уобичајене форме, који је Киш дао шведском новинару Габију Глајхману за париски *Globe* 1986.

целине направићемо један синтетички поглед на интервјуе објављене у овом периоду, задржавајући се на есејистичком дијалогу „Живот, литература“.

## 1. ЕСЕЈИ ПОСВЕЋЕНИ (АУТО)ПО-ЕТИЦИ И КУЛТУРОЛОГИЈИ

У овај одељак уврстили смо текстове чија је доминантна тема питање о смислу писања и у којима је дошло до симбиозе етике, поетике и аутопоетике са културолошким ставовима аутора: „Последње прибежиште здравог разума“ (1983), „Љубав и литература“ (1983), „Савети младом писцу“ (1984), „Цензура/ аутоцензура“ (1985), незавршен текст „Писци-цинкароши“ (1985), „Буриданов магарац или писац у хаосу света“ (1986), „Филозофија увек долази после“ (1989), говор „Братство сањара“ (1986), аутопоетички запис „Зашто пишем“ (1985), есејистички фрагмент „Pot-au-feu“ (1983) и низ есејистичких минијатура објављених у интервјуима.

Кишов кратак есејистички запис „Pot-au-feu“ (1983), објављен у оквиру „Тема и варијација“, посвећен је оној врсти раблеовске књижевне традиције која се угасила „у име чистоте жанра“, али чије се присуство осећа код неких писаца (на пример, код Флобера, у описима гастрономских свечаности). „Раблеовски *pot-au-feu*“ (*лонац*), као „идеална метафора романа“, илуструје мешање жанрова и Кишов стваралачки поступак. Уз незнатне варијације, аутор ће од *лонца* направити алегорију у виду куварског рецепта, где се свака „намирница“ може узети као метафора; на пример, *кромпир* је јасна алузија на јеврејство, а употребљени зачин – *иронија*. Сличну „раблеовску поетику“ развијао је и Р. Кено у тексту „Како се пише песма“, иако се тај текст више односи на прозу, напомиње Киш.<sup>268</sup> Поменути песму и коментар налазимо у „Складишту“, иза ванестетског, интервербалног цитата куварских рецепата за рибљу чорбу и говеђи одрезак, који практично илуструју став да добру прозу чини *предметност*, док је одлика лоше прозе одсуство предметности (*Sk*: 164–165).

---

<sup>268</sup> Занимљиво је упоредити став Б. Пекића: „Иронија улази у тај књижевни лонац као мој општи поглед на ствари. Она је конститутивни део мог књижевног рукописа“ (Пекић 1993: 253).

На тај јединствени, раблеовски језик литературе Киш ће се с чежњом осврнути још у два своја есеја из исте 1983. године, „Последње прибежиште здравог разума“ и „Љубав и литература“. Први поменути есеј је један од најлепших аутопоетичких текстова Д. Киша и један од малобројних које је писао директно на француском језику. Пошто је он експлицтно аутопоетички, па и аутобиографски, обратићемо пажњу на оне тачке које је аутор издвојио као карактеристичне за сопствени књижевни портрет како бисмо утврдили да ли су оне заиста кључне за разумевање његове по-етике.

Киш најпре истиче своју судбину апатрида – „Ја сам писац бастард, доспео ниоткуд“ – одбијајући да буде јеврејски писац, писац-дисидент и писац мањина.<sup>269</sup> Он јеврејство у својим књигама тумачи као *метафору*, вид формалистичког *очуђења*, јер тај је свет средњоевропских Јевреја о коме пише – један „*бивши свет*“, који је већ задобио „патину нереалног и ехо митског“, како је своје тематске опсесије објашњавао и раније у интервјуима (*HP*: 204). Непростајање на мањинску литературу остаће једно од препознатљивих по-етичких обележја Д. Киша: „Књижевност је једна и недељива. Добра или лоша. Можете бити хомосексуалац а не бити Пруст; бити Јеврејин а не бити Сингер. Мањинска или не, то ме не занима. Сиже мојих књига, да цитирам Набокова, јесте стил. Или обратно: стил мојих књига јесте њихов сиже“ (*ŽL*: 87).

Друго Кишово обележје остаће његов језик: „Пишем на свом матерњем језику, српскохрватском, то је инструмент који не бих променио ни за шта на свету“ (*ŽL*: 87), а треће – формалистичко начело да је задатак писца да види боље и другачије од осталих – сугерише пасус: „Ко сам ја? Ја посматрам, не било ми замерено. Посматрам оно што се може видети голим оком, а што људи не виде најбоље. Посматрам дакле то осипање, посматрам га са своје опсерваторије у десетом кварту (спрат други)... И видим не мало ствари, каткад са чуђењем. Видим, примера ради, како читава једна нација писаца бива тешко насамарена.“ (*ŽL*: 88)

---

<sup>269</sup> Исто ће истицати и у интервјуима: „Одбијам назив јеврејског писца. Ја сам против сваког вида мањинске литературе: феминистичке, хомосексуалне, јеврејске, црначке. Такође и против једног веома одређеног појма националне литературе. Ја своју домовину имам у литератури и ја сам за један гетеовски појам литературе, за једну ‘Weltliteratur’; држим да у мојим књигама проблем Јевреја није интелектуална школа, већ стварно једини садржај мог живота, који је литераран. Имам све оно што је ту потребно: целата и жртву, и временску дистанцу, јер тај јудаизам Централне Европе је ишчекао, и они који су тамо више не живе у истим условима. То је једна историја скоро фантастичког реализма, јер су у питању реалне ствари које, у исто време, не постоје, нема их више“ (*GTI*: 205–206).

О политици се, међутим, може писати само „другим језиком“, сматра Киш. Да би литература остала „последње прибежиште здравог разума“, „треба спасти језик од поплаве тих борбених клишеа“. Зато се језик литературе променио у односу на онај којим је стварао Рабле: „Свега је било код Раблеа: језика, игре, ироније, еротике, па чак и чувеног ангажмана. Шта ћете више од тога? Нажалост, та чврста линија, та главна струја француске књижевности која започиње с Вијоном, просто је нестала. После тога, све се расуло. Овде игра, тамо ангажман, овде стил, тамо еротика. Ваза се распала на хиљаду делова“ (ŽL: 89). Таквом језику литературе и сâм је све време тежио.

Цитирајући два мотоа из књиге *Homo poeticus*, Киш „признаје“ да је цео његов живот литература и да све што пише, укључујући и есеје, осцилира између два пола које симболизују Орвел и Набоков:

„Али никада нисам написао роман с тезом. Литература је нешто одвећ свето за ту врсту работе. Пишем ретко. Литература је узношење, не инспирација, молим вас. Узношење. Џојсовска епифанија. То је трен у коме имате утисак да у свим тривијалностима, у таштини човека и живота, постоји неколико повлашћених тренутака које треба искористити. То је дар Бога или Ђавола, свеједно, али највећи дар“ (ŽL: 89).

Аутор издваја још једну своју делатност, коју сматра одличном стилском вежбом за писца: превођење поезије, захваљујући коме се ослобађа сопственог лиризма, односно патетике, непожељних у прози. Следи рецепт, самоцитат за *pot-ou-fait*, књижевни *лонац* који треба да илуструје жанровску хибридноћ и предметност као атрибут добре прозе.

Карактеристике на које је сâм аутор указао заиста јесу чворна места његове поетике. Има, наравно, још доста тога што није могло да стане у овај широким потезима скициран „аутопортрет“, али му несумњиво највише недостаје то што нема есејистике, полемике и ауторских коментара, односно теоријских промишљања стварања и оствареног, *интелектуализма* по коме је Киш препознатљив и у оквирима светске књижевности.

Многи од ових ставова присутни су и у тексту Љубав и литература (1983), писаном за међународни скуп писаца у Квебеку.<sup>270</sup> Аутор се и овде супротставља редукционизму:

---

<sup>270</sup> Текст је сачуван на француском језику. Превод је урадила М. Миочиновић.

ако је литература „целокупност живота“, онда у њој имају своје место љубав и еротика, као и идеологија и политика, али се литература не сме свести само на једну од ових димензија. Одличан пример за то је аутоцензура, којој прибегава и сâм (у односу на фикцију), јер захваљујући њој „писац остаје у оквирима литературе“. Под контролом строге аутоцензуре настајала су велика дела светске књижевности, и то дела са израженим политичким дискурсом, истиче аутор наводећи *Црвену коњицу* И. Бабелја, *Мајстора и Маргариту* М. Булгакова и приповетку „Роман неугашеног месеца“ Бориса Пиљњака. Она су и данас остала велика зато што је тај дискурс био у другом плану, а литература у првом, наглашава он, што би морало важити и за љубав у литератури:

„Литература је скуп свих феномена живота, као свет и као човек. Микрокозам и макрокозам у њој самој. И роман је (кад кажем роман, мислим на литературу, као што је Пастернак говорио: кад кажем поезија, кажем литература), роман је дакле ‘романескна композиција у којој су све форме и сви жанрови измешани и испреплетени’. Као и у животу. Кад бисмо тражили идеалан пример једног таквог књижевног дела, требало би се вратити почецима романа. Раблеу“ (ŽL: 94).

Није нимало случајно што је Бахтин, проучавајући Раблеа, љубав поставио поред смрти, закључује Киш. Интересантно је да он у једном од својих последњих интервјуа, „Иронијом против ужаса егзистенције“ (1989), на питање ко су његови књижевни узорци – на прво место ставља Раблеа (GTI: 338). Није ни то произвољан одговор: у *Енциклопедији мртвих* љубав и смрт су непрестано у загрљају, док је Кишов целокупни опус одраз свих видова живота, од љубави и смрти до по-етике и политике.<sup>271</sup>

„Савети младом писцу“ (ŽL: 95–100) прочитани су на међународном скупу *Писац и власт*, који је одржан у Атини 1984. године. Премда је писан по угледу на сличне текстове светских писаца, есеј је обележен карактеристичним језиком и стилем и представља суму ауторовог богатог искуства, списатељског и животног. Његову генезу можемо уочити и у старијим Кишовим текстовима и ауторским изјавама. На пример, у интервјуу „Баналност је неуништива као пластична боца“, он упозорава „младог пријатеља“ да се чува оних

---

<sup>271</sup> Ален Боске запажа да је Киш први писац код кога су се прожимале „две теме, два расположења, две преокупације које, с пуним правом, могу да важе као неспојиве: авангарда, која поново дефинише писање, и сведочанство о ужасима нашег времена“ (Боске 1987: 89).

писаца који не знају зашто су и како нешто написали.<sup>272</sup> „Савети младом писцу“ следе пословично-афористичку форму, дакле, најсажетију из које се може ишчитати пишчева по-етика, што објашњава његову популарност и у критици и међу поштоваоцима Кишовог дела. Уз сваки његов есеј, разговор или белетристичко дело могао би стајати као мото или резиме неки од ових савета-начела. На пример: „Веруј да си моћнији од генерала, али се не мери с њима“ могло би се исписати испод наслова „Генерали и песници“; „Имај на уму мисао: ‘Ко погоди циљ, све промаши’“ могло би стајати уз есеј о *Пустолини*; „Веруј да је језик на којем пишеш најбољи од свих језика, јер ти другог немаш“ уз „Варијације на средњоевропске теме (фрагмент)“; „Немој дозволити да те увере да смо сви једнако у праву, и да се о укусима не вреди расправљати“ и „Не заступај релативизам свих вредности: хијерархија вредности постоји“ уз приче „Из баршунастог албума“ и „Причи о Мајстору и Ученику“;<sup>273</sup> „Не ускачи, дакле, у ‘возове историје’, јер је то само глупава метафора“ уз читаву збирку *Гробница за Бориса Давидовича*; „Ко тврди да је Колима била различита од Аушвица, пошаљеш до сто ђавола“ уз текст „Сведок оптужбе Карло Штајнер“ итд.

Највећи број савета везан је за однос писца према идеологији, власти, друштвеним неправдама, публицистици, јавном мњењу, темама дана и „ангажовању“ („На тему ‘ангажована књижевност’ ћутиш као риба: ствар препушташ професорима“ – што је резиме искуства на опсесивну тему: шта може литература), док као њихова противтежа стоје савети везани за књижевнички морал и однос према сопственом позиву – једном речју, за однос *homo poeticus* и *homo politicus*. Због тога неки савети делују контроверзно, апорично: „Не клади се на тренутак, јер ћеш се кајати. / Не клади се на вечност, јер ћеш се кајати“; „Немој дозволити да те увере да је твоје писање *друштвено*

---

<sup>272</sup> „Чувајте се, млади пријатељу, писаца који не знају шта су написали, чувајте се књижевника који замењују разум анегдотом: они или шурују са вечношћу (па вас стога нити виде нити слушају, они заударују на лешину) или су будале“ (HP: 286).

<sup>273</sup> Киш је сматрао да су оригиналне вредности увек угрожене, јер их разуме само мањина. Тој теми је посветио чувени трећи (ауто)поетички одељак приче „Из баршунастог албума“, који говори о уметности плетења Андијеве мајке. Она ствара „дуге беле *странице* плетива“, при чему увек мења „рукопис и шару“, градећи „сасвим нов стил, само наизглед сличан претходном, тек толико да се по њему препозна рука мајстора, његов лични печат, непоновљив“. Само ретки посвећеници, талентовани за читање „из симетричног негатива“ знају какав се напор крије иза те привидне једноставности. (*Rani jadi*: 68–71)

У „Причи о Мајстору и Ученику“, где је такође тематизовано писање, пажња је усмерена на мајстора и шарлатана, разлику између Пуноће и Привиде пуноће, која је за Мајстора суштинска, а за Ученика занемарљива: док за Мајстора постоји хијерархија вредности, Ученик верује у релативизам свих вредности. Ништа боље не пролази ни талентовани млади критичар: њему истина доноси само невоље (*Enciklopedija mrtvih*: 100–109).



*некорисно.* / Немој мислити да је твоје писање друштвено користан посао“. Они, у ствари, преносе сазнање да је списатељска трагедија управо у сталном балансирању између та два пола и аутор опомиње младог писца: „Проклетство твог избора немој бркати са класном опресијом“. Има ставова који су резултат општијег искуства („Не удружуј се ни са ким: писац је сам“; „Ако не можеш рећи истину – ћути“), а има и оних који носе специфичну боју „кишовске“ поетике: „[...] не пиши уопште репортаже, ти ниси новинар“; „Не бави се економијом, социологијом, психоанализом“; „Буди свестан чињенице да је фантазија сестра лажи, и стога опасна“; „Не дозволи да те увере да су у полемици Сартр-Ками обојица били у праву“; „Одбацуј књижевне школе које ти намећу“ итд. „Савети младом писцу“ су нам изузетно драгоцене за конституисање Кишове аутопоетике, будући да се одрживост ставова, изложених у најсажетијој форми, да проверити у односу на његово дело.

Још један од најбољих Кишових есеја је „Цензура/ аутоцензура“ (1985), прочитан на међународном скупу у Будимпешти 1985, у организацији Federation for Human Rights. Писан на основу личног искуства и искуства сведока, то је један од оних монтењевских текстова чија је грађа сâм живот, јер Киш је одрастао уз цензуру и аутоцензуру, оне су га пратиле кроз већи део живота и рада. По духу и стилу есеј је близак огледу о националисти и национализму – патолошкој друштвеној и индивидуалној појави, коју је аутор такође прозreo до сржи.

Интересантно је да Киш показује врхунску способност психолошког портретисања (које је најчешће критиковао) и изузетну проницљивост у тип и карактер, што је у својој прози постигао другачијим средствима. Он најпре дефинише цензуру као појаву која „истовремено жели да истакне своју легитимност и да се, кроз сопствено порицање, прикрије. Јер цензура, ма колико себе сматрала историјском нужношћу и институцијом намењеном заштити јавног реда и поретка, нерадо признаје своје постојање. Она се понаша као нужно и привремено зло система у вечном ратном стању. Цензура је, дакле, само привремена мера, која ће се укинути онога часа када сви који пишу, писма или књиге свеједно, буду пунолетни и политички зрели, и када старатељство државе и власти над грађанима неће бити потребно“. Пошто на себе гледа као на нешто већ укинуто, цензура има бројне маске којима прикрива своје постојање: издавачке редакције, новине, директори културних установа, уредници, рецензенти, лектори, чак и „словослагачи, који

ће као најсавеснији део радничке класе, одбити да штампају инкриминисани текст“. Дакле, супститути цензуре су све саме демократске институције и њихови представници, што појави даје велику дозу цинизма. (ŽL: 101–102)

Други, агресивнији и видљивији вид цензуре су судске забране књига, часописа, текстова „а у име јавног мњења, тамо где јавног мњења нема“, те је ово можда њен још циничнији облик, истиче аутор (ŽL: 101–102). Трећи вид цензуре је „пријатељска цензура“, коју он сматра једном врстом прелазног феномена од цензуре ка аутоцензури. Она може имати различита исходишта. Ако „пријатељ“ не убеди аутора да из текста избаци компромитујуће делове и тако постане сâм свој цензор, остаје му морална уцена – јер његова судбина је у рукама аутора (ŽL: 102–103).

Цензура је, међутим, „само спољна манифестација једног патолошког стања, сигнал једне хроничне болести која се развија упоредо са њом – аутоцензуре“, будући да, „потиснута у најскривеније пределе духа, она свој посао обавља ефикасније од сваке цензуре“. Тек ту следи Кишово дубинско, маестрално скрозирање:

„Борба са цензуром је јавна и опасна, стога херојска, док је борба са аутоцензуром анонимна, усамљеничка и без сведока, стога у субјекту изазива осећање понижења и стида због колаборационизма.

Аутоцензура је читање свог сопственог текста туђим очима, где ви сами постајете свој сопствени тужилац, сумњичавији и строжи од сваког другог, јер ви у тој улози знате и оно што никад ниједан цензор неће открити у вашем тексту, оно што сте прећутали, оно што никад нисте ставили на хартију, али што је, чини вам се, остало ‘између редова’. Стога том имагинарном цензору приписујете и оне особине које ви сами немате, а свом тексту значења која он не садржи у себи. Јер тај ваш двојник прати вашу мисао до апсурда, до њеног вртоглавог краја, тамо где је све субверзивно, где је приступ опасан и кажњив“ (ŽL: 103).

Аутор ову појаву сагледава *изнутра*, са становишта „другости“, будући да је субјект аутоцензуре пишчев двојник, *мистер Хајд*, рођен из његовог мозга, „који му се нагиње преко рамена и завирује му у текст“. Он је, дакле, идеалан цензор и најчешћи

победник, „јер што год урадили, тај двојник увек тријумфује: ако сте га прогнали, он се смеје вашем страху, кад сте га послушали, смеје се вашем кукавичлуку“ (*ŽL*: 104).<sup>274</sup>

Постоје, ипак, горко-срећни случајеви када писци снагом свог талента надвладавају тог свој двојника и „трагови те борбе остаће видљиви на рукопису – у виду метафоре. То је двострука победа: не само што је текст, упркос искушењима, задобио милост уобличења, него је тим лукавством, тим свођењем идеје на метафору (у етимолошком значењу преношења правог смисла на фигуративно), аутоцензура скренула мисао у стилску фигуру, у поље поетика“ (*ŽL*: 104–105). Обиле таквих метафора, таквих примера аутоцензуре налазимо у руској авангарди (Мандељштам, Цветајева, Пиљњак, Бабељ).<sup>275</sup>

Трећи, по писца редовно трагичан случај је када цензурисано *ја* побеђује свој страх и понижење и убија свог „цензора-двојника“; метафоре и перифразе се распадају у огољене чињенице памфлета као „осветничког мача“. Тако „победа моралног принципа убија или писца или дело“. Први случај је Мандељштам са својом песмом о Стаљину, прототип (тј. један од прототипова) јунака Кишове приче „Црвене марке с ликом Лењина“. Другу коб су искусили писци емигранти: узимајући тај *мач*, они су најчешће прелазили границу уметности и скретали су у пропаганду. Тако цензура својим дуготрајним утицајем постаје тупо, али ефикасно оружје тоталитаризма, посебно уперено у књижевнике и литературу, а на ширем плану смртоносно по људски дух.

Премда је Киш своју анализу градио на примерима положаја источноевропских, односно средњоевропских писаца под пресијом СССР-а, она једнако важи за писце у свим тоталитарним режимима. Та слика постаје још богатија паралелним читањем есеја „Цензура/ аутоцензура“, прича „Гробница за Бориса Давидовича“, „Кратка биографија А.

---

<sup>274</sup> Тако се продубљује „јаз између области добра и зла које сачињавају човекову двоструку природу“; јер „проклетство је човечанства у томе што су ти нескладни снопови везани тако заједно – што се у намученој утроби свести ти поларни близанци морају непрестано борити“ (Стивенсон 2014: 48–49). У Кишовој есејистичкој прози та тема – „да човек уистину није једно биће, већ стварно два“ – вероватно је најдубље захваћена у овом огледу, а у белетристичком делу, осим *Мансарде*, у *Пешчанику*. Ту је она упечатљиво представљена транслитерарним цитатом *пешчаника* (клепсидре, огледала, двоструког профила) на почетку романа. Поред тога што симболизује песак-време, оца и сина, смрт и сл., овај симбол означава и двојника, две опречне људске тежње и две природе човекове – светлу и тамну, добру и злу, храбру и кукавичку.

<sup>275</sup> У интервјуу „Удео чуда и труда“ (1985) Киш истиче да тежак положај писца у источноевропским земљама има и нека позитивна исходишта по литературу. Захваљујући ситуацији у којој је био приморан да се служи аутоцензуром, наш писац је усавршио свој метафорични израз: „кад не говорите директно, служите се метафором, а кад се служите метафором, ви сте у књижевности“. То значи да наша несрећна политичка ситуација чини да писац отима од себе као *homo politicusa* за *homo poeticusa*, али, нажалост, чини и обрнуто (*ŽL*: 180).

А. Дармолатова“, „Црвене марке с ликом Лењина“ и поеме „Песник револуције на председничком броду“, што је значајно и за разматрање односа између Кишове белетристике и есејистике.

Деридијански речено, аутор у овом есеју говори о откривању „пукотина“ у владајућем дискурсу. Слично су чинили и постколонијални есејисти, ослањајући се на теорију говорних жанрова, односно на Бахтинов став о хетерогености исказа, на Фукоову анализу поретка дискурса и на критичке есеје и студије о култури и империјализму Едуарда Саида, те на психоаналитичаре и постструктуралистичке теоретичаре: Фројда, Јунга, Лакана, Јулије Кристеве, деконструкциониста Дериде и Де Мана и др., на шта је указала Мирјана Бојанић Ђирковић (2015: 75–86). Дискурс више није метод него арена унутар које се води борба. Још један добар пример за то у Кишовом делу је састављање „признања“ Новског у причи „Гробница за Бориса Давидовича“: Федјукин и Новски се „рву“ око сваке речи, при чему иследник настоји да изгради савршено признање, а револуционар рачуна на *хибридну конструкцију* свог исказа,<sup>276</sup> на *пукотине* у дискурсу,<sup>277</sup> кроз које ће ипак неко прочитати његову „савршену биографију“.

Дакле, цензурисани писац рачуна на то да *другост* није присутна само у *другима*, и тражи начин да у владајућем дискурсу, парадоксално, упише постојање другачијих погледа. У исказу Новског читаће се и његов отпор (и отпор других који деле судбину овог револуционара), тј. читаће се постојање цензуре и прави аутор исказа, истражитељ Федјукин. По истој законитости префињени слух може прочитати и дејство аутоцензуре. У том контексту есеј „Цензура/ аутоцензура“ представља „теоријско“ уопштавање на основу изванредне, дубинске психолошко-социолошке анализе једне репресивне мере која се раскривава анализом дискурса, а коју је Киш најпре остварио у својој прози, градећи тако незаборавне ликове.

У Кишовој заоставштини пронађен је незавршен текст „Писци-цинкароши“ (1985), који стоји на граници наративне и есејистичке прозе (приређивач га дефинише као

---

<sup>276</sup> „Хибридном конструкцијом називамо исказ који по својим граматичким (синтаксичким) и композиционим обележјима припада једном говорнику, али у којем су стварно помешана два исказа, два говорна манира, два стила, два „језика“, два смисаона и два вредносна видокруга.“ (Bahtin 1989: 63)

<sup>277</sup> Фуко доводи у питање поредак дискурса, истичући да у сваком „истинитом“, тј. владајућем дискурсу постоји пукотина, нешто што је прећутно артикулисано. Дискурс „је оно за шта се и чиме се бори. Дискурс је моћ коју треба задобити“ (Фуко 2007: 9). Пукотина ствара простор за коментар на преовлађујући дискурс, којим га даље разграђује, а последица разградње је одбацивање „суверености означитеља“ (Фуко 2007: 39).

„цртицу“), скица за још једну књижевну студију о видовима патолошких друштвених појава (*Sk*: 177–179). Аутор издваја три типа писаца-цинкароша, уз назнаке бројних нијанси и подтипова: оне „које је школовала полиција и који ‘раде свој посао’. Куцају у машину, наизменце, сонет и извештај за пол. архиву“ и најчешће су уредници издавачких кућа или директори културних институција; свесне ‘добровољце’, провокаторе који нису заврбовани, па не морају да пишу ни извештаје (што је најгори вид);<sup>278</sup> и несвесне ‘добровољце’, који „само брбљају“ (где је убројио и писце дисиденте).

Испод поднаслова „Сви смо ми цинкароши или како помажемо цинкароше“, аутор наводи примере „саучесништва“ у цинкарењу, што је обрада сартровске идеје да „нема чистих руку“. Да се развила у прави есеј или наративну прозу, ова „цртица“ би несумњиво била на вредносном нивоу есеја о националисти или цензури и аутоцензури. Није занемарљива ни чињеница да је под њеним окриљем Киш започео поему „Писац револуције на председничком броду“, постхумно објављену као „Песник револуције на председничком броду“ у редакцији М. Миоциновић (Миоциновић 2006d: 408), што значи да имају заједнички, цинични контекст.<sup>279</sup>

Кратак текст „Буриданов магарац или писац у хаосу света“, прочитан на међународном конгресу PEN-а у Њујорку 1986. нека је врста резимеа Кишових размишљања о смислу писања, питању које се неминовно намеће писцу, увек између два крајња искушења: „Као Буриданов магарац, писац данас стоји између те две могућности: да се баци у борбу за Принципе или да обрађује свој врт. Изабере ли прво, он је на неки начин изневерио литературу; изабере ли друго, остаје му перманентно кајање да је проживео свој век узалуд, и да је изневерио свој дар“ (*ŽL*: 109–110).

Наводећи пример Солжењицина, који је показао „да литература није тако беспомоћна према генералима како нам се каткад чини“ и још једном завршавајући својим омиљеним цитатом Рикардуа, Киш је и овде на становишту да књижевност има и дубоку етичку улогу – да осмисли сваки појединачни живот, односно смрт. Критика је више пута подвлачила да у његовој белетристици поглед на човека неизоставно укључује поглед на

---

<sup>278</sup> Аутор илуструје овај тип писаца-цинкароша занимљивим примером: „‘Рекао сам ономадне да се не слажем с Кишом кад каже да су писци цинкароши. Он тиме прави раздор међу писцима итд. Изазива непотребно сумњичење.’ Тиме је а) цинкарио вас; б) скренуо је пажњу на текст који овај није читао; ц) направио му је сажетак вашег текста (упрошћен и нетачан); д) оградивши се од вашег става, показао своју оданост ствари“ (*Sk*: 177–178).

<sup>279</sup> На пример: „Све их треба помагати, јер то они раде да би прехранили децу“ (*Sk*: 177–178).

смрт (Џацић 1994: 19–25). Писање је схваћено као један од видова отпора против смрти као ништавила, што трагедији људског постојања даје неки смисао. Повлачећи паралелу између *Гилгамеша* и модерне књижевности на основу „вечних тема“, писац је сматрао да је свест о сопственој смрти суштина човека и зато је белетристици иманентна тема смрти, као и љубави: „Када човек излази из детињства, а то се догађа управо кроз свест о сопственој смрти, тада започиње трагање за стазама и могућностима живота. Знати да живот неће бити потрошен узалуд, то нам омогућава да се одупремо и, можда, чак да победимо смрт. Једино љубав може дати човеку ову снагу“ (*GTI*: 302). Тим великим темама писац је посветио своју последњу збирку прича.

О Кишовом схватању смисла писања говори и језгровит аутопоетички запис „Зашто пишем“ (1985):<sup>280</sup>

„Писање је вокација, мутација гена, хромозома; писац се постаје као што се постаје давител.

Пишем јер не знам ништа друго да радим; јер од свега што бих могао да радим, ово радим најбоље и (I hope) боље од других.

Писање је таштина. Таштина која ми се понекад чини мање ништавном од других облика егзистенције.

Пишем, дакле, јер сам незадовољан собом и светом. И да бих исказао то незадовољство. Да бих преживео!“ (*ŽL*: 111).

Аутору је најпре стало да нагласи да је писање нужност, уједно *болест* и *терапија*, а не слободни избор, да је то предодређеност; потом да је писање *тотални избор* и да оно човеку може дати наду у свој ванвременски смисао; да писац, стварајући своје светове, исказује незадовољство постојећим, прави одступницу за бекство од неподношљивости овога света. Писцу је писање замена за самоубиство. „Што се мене лично тиче, ја у својим прозама срамно лежим на психијатријском отоману и покушавам да кроз речи доспем до својих траума, до изворишта своје сопствене анксиозности, загледан у себе. Кад све то што кажем не би било речено ‘на изврстан начин’, то би била само тзв. исповест. Овако, то је проза. Проза живота. Проза света“, истиче Киш у интервјуу „Књиге ипак нечему служе“ (1973) (*HP*: 224). О терапеутском дејству писања он је говорио и на другим местима, од

---

<sup>280</sup> То је одговор на анкету *Pourquoi écrivez-vous* француског часописа *Libération*, објављен 1985. године уз одговоре још четири стотине писаца, који је превела М. Миочиновић.

интервјуа „Писање као терапија“ (1973) (*HP*: 220, 204–206) до разговора „Живот, литература“ (1986), где је изнео сведочење да се његов отац излечио тако што је доктору написао сопствену биографију (*ŽL*: 26–27). Он је тај став посебно образложио у интервјуу „Савест једне непознате Европе“: „Пишем зато што доводим у питање читав свој живот. Литература је терапија за то... разуме се, лек ‘après coup’, закаснела терапија, јер док несрећа траје лек не функционише. Није реч о некој манији тада, већ о болести. Индиректно, када пишем, ја сам у интимној вези са темом коју сам изабрао – или са темом која је мене одабрала. А писање је, управо, начин да се ослободим тих опсесија. И патња је та која активира ту врсту машине за утеху, коју представља литература“ (*GTI*: 216).<sup>281</sup>

„Братство сањара“ (1986) је пригодни говор, одржан приликом пријема ордена Витеза књижевности и уметности (*Chevalier des arts et des lettres*), 29. октобра 1986. у југословенској амбасади у Паризу. Наслов је дала М. Миочиновић према једној Кишовој формулацији из текста. Обратићемо пажњу на два значајна места из овог текста. Прво је високо вредновање српске народне епике, која дели несрећу „малих језика“, због чега је остале непозната у свету или позната само стручњацима – „мада она домашује хомеровски еп и мада је она, као хомеровски еп за Грке, наша историја, наша етнографија, наша психологија, наш језик и говор, овај данашњи, из ње извире сва наша култура, из ње извиру наши најбољи песници, из ње потиче Андрић“ (*ŽL*: 120). Ово је била Кишова тема само у повлашћеним тренуцима, што ће показати и фрагмент „Варијација на средњоевропске теме“, пронађен у заоставштини. Можемо само да нагађамо да ли је разлог томе пробужени национализам у Србији, који се увек некако хватао Косовског мита и епске поезије, скрнавeћи најплеменитије људске тежње за своје (при)земне циљеве – од чега је Киш желео да се дистанцира, или његови лични афинитети, који су се развијали у другим правцима. Последњу нашу претпоставку потврђује друго важно место у овом говору, где аутор истиче да, упркос томе што је наша народна епика пуна витезова и јунака, себе није могао да замисли као витеза „све док се не сетих једног мени драгог витеза на славној Росинанти“. Тиме он оправдава орден, којим је званично уведен „у ред донкихотског братства сањара“, „у ред лутајућих витезова, који су живели у свом

---

<sup>281</sup> „Али више нема спаса, ово писање је неминовност, као живљење, или као умирање“, налазимо и у роману *Дервиш и смрт* (Selimović 1972: 11).

изгнанству и свом краљевству“ (ŽL: 120–121). Ово је само алузија на тему књижевног племства, коју је писац изванредно разрадио у *Часу анатомије*.

Изазван пламтећим национализмом у Југославији, Киш је у тексту „Филозофија увек долази после“ (1989)<sup>282</sup> кроз горак хумор и иронију покушавао да на примеру личног језика и идентитета објасни стање у својој земљи, „земљи у којој ништа није јасно“: „Дакле, ја нисам ни Јужноафриканац, ни Чех, ја сам југословенски писац“ (ŽL: 122). Он сматра да је француско виђење улоге филозофа у политичкој историји исувише идеалистичко и као примере наводи потписивање договора на Јалти и најлибералнији устав на свету – устав Совјетског Савеза 1934/35, који јесу креирали филозофи, али је совјетска стварност била далеко од либералне. Искуство нам говори да политичари, који филозофију уопште и не познају, креирају судбине држава, а да „филозофија увек долази после“ (ŽL: 124).<sup>283</sup>

## 2. ЕСЕЈИ НА СРЕДЊОЕВРОПСКЕ ТЕМЕ

Појам Средње Европе за Киша није била само једна од тренутно актуелних културолошких тема, јер је средњоевропску традицију сматрао сопственом културном традицијом, а своје дело у сваком погледу дубоко укореењеним у њу. У том контексту су га видели и тако га и данас виде неки од највећих светских писаца и критичара.<sup>284</sup> Ма како биле контрадикторне његове експлицитне изјаве поводом тога, појам средњоевропске културе Киш је сматрао одрживим и ван граница једног културноисторијског појма, а о њеној угрожености писао је у својој есејистичкој прози, говорио у интервјуима и на међународним скуповима. Јунаци његове белетристичке прозе незамисливи су ван овог хронотопа.

---

<sup>282</sup> То је реферат са међународног скупа *Европа мисли, Европа политике*, одржаном у Албију (у јужној Француској) 1989. Објављен је у специјалном броју *Cosmopolitiques*-а. Наслов (према Кишовој формулацији из текста) дала је М. Миочиновић, која је текст и превела.

<sup>283</sup> Као епилог овог текста уследила је полемика, Кишова оштра реакција на залагање енглеског писца Мајкла Игнатијефа за толеранцију према исламском фундаментализму (поводом афере Рушди) и за „етнолошки и антрополошки“ приступ том феномену. „Ја нисам етнолог, али имам политичко искуство које ви немате“, нагласио је Киш (ŽL: 125).

<sup>284</sup> Зонтаг, Бродски, Кундера, Конрад, Естерхази, Скарпета итд. (<http://sinhro.rs/danilo-kis-uspomene-secanje-film/#.Vz4NADV97IU>, приступљено 1. 3. 2014.)



Кишов есеј који отвара тада популарно питање положаја Средње Европе и средњоевропске културе између две светске велесиле, Америке и Русије, представља реферат са међународног симпозијума „Dialogue méditerranéen“ (Saint Maximin, 12–14 IX 1980) „Медитеран и Златно руно“ (1980). Јасно је да се овој теми „може приступити само у широком комплексу: економском, политичком, социјалном и културном“, опомиње Киш, „како се не бисмо заносили као ‘људи од културе’ да можемо ствари посматрати искључиво из аспекта социокултурног“ (HP: 151). Он истиче да је две кључне речи разговора – *Медитеран* и *атлантизам* нужно најпре дефинисати, баш као и појам *интелектуална хегемонија*: где поставити границу између нужних интелектуалних прожимања и хегемоније?

Кишово негодовање је изазвало инсистирање на атланској хегемонији, којим Руси одвлаче пажњу од сопствене интелектуалне хегемоније – оспоравања идентитета Медитерану и медитеранској култури, тој „колевци европске цивилизације“. Русија се једнако бори за превласт над овим делом Европе, сматрајући га делом сопствене историје и митологије, традиције и културе, наглашава аутор, јер је „сан о Медитерану био сан свих руских царева, а да тај сан о Медитерану као о руском мору није ни до дана данашњег престао бити сном“. Отуда инсистирање на чињеници да је Прометеј, титан и „богоборац“, „‘био прикован на стенама Кавказа’“ и да „су Јазон и аргонаути ‘препливали за златним руном управо у Колхиду’“ (што је грчки назив за З. Грузију). *Златно руно* означава „техничку цивилизацију и западну технологију која иде према Русији“, док инсистирање на речи *богоборац* схвата као – атеиста, „атеистичка сила оличена у Титану“.

Поучен историјским искуством, аутор опомиње да „је тај наш лирски Медитеран заправо загађен једнако индустријским отпацама који по њему плутају, као и овим и оваквим, идеолошким“ и да „једна од медитеранских култура, једна од најстаријих, хебрејска, као хебрејска литература и хебрејско писмо (на чијим је крхотинама никла литература Израела) – као и јидиш литература, уосталом – није била убијена атлантизмом, атлантским хегемонизмом, него у Совјетском Савезу, тридесетих и четрдесетих година (тачније између 1937. и 1952) када ће *сви* хебрејски и јидиш писци бити ликвидирани, и заједно с њима богата јидиш и хебрејска традиција. Та ће традиција живети, међутим, у Америци, и дати, у првом реду, Исака Башевица Сингера, у чијим ће делима оживети јеврејска Пољска, ‘Пољска, медитеранска земља’, како рече пољска делегаткиња“ (HP:

154). Ефектно завршавајући цитатом Милана Кундере о руској колонизацији једне прозападно оријентисане земље, о „масакру чешке културе“ за који је Запад остао слеп, Киш опомиње на опасност идеолошки обојеног, односно једностраног посматрања проблема „како бисмо у својим скромним моћима ‘људи од културе’ могли да учинимо нешто да наш добри стари Медитеран, ‘колевка европске цивилизације’, не постане ускоро само *reliquiae reliquiarum*“ (HP: 154).

Овај есеј делује као увод у „Варијације на средњоевропске теме“ (1986), са становишта аутопоетике један од најзначајнијих есеја Д. Киша. Без тог текста није могуће схватити ни главне идеје његове зреле есејистике, нити суштински продрети до чворних места његове по-етике, јер писац је одбијао све „мањинске“ одреднице уз именицу „писац“, али је прихватао да је „средњоевропски писац до сржи“.<sup>285</sup> О томе је у критици већ писано (Делић 1995: 177–200). Премда су Кишове ауторске коментаре неки критичари игнорисали (док су их други прихватили као коначну реч критике), овај издржава вишеструку проверу и у његовом белетристичком и у његовом есејистичком делу.

До крајњих граница сажети пишчеви ставови о Средњој Европи изнесени су у 38 фрагмената, који се отварају и показују своју ванвременску валидност тек пошто их сагледамо у две перспективе, односно у два различита геополитичка и културолошка контекста, тадашњем и садашњем.

Шта обухвата појам Средње Европе и да ли га је могуће дефинисати у било ком смислу, расправљало се и спекулисало у више наврата током његове двовековне историје, све у зависности од политичких интереса, који би га најпре стављали у жижу жестоких полемика на свим нивоима, потом још брже заборављали, па поново избацивали у први план на још једно редефинисање, заједно са новим географским и демографским/

---

<sup>285</sup> „Ја немам ништа против појма Средње Европе – напротив, мислим да сам ја средњоевропски писац по свом пореклу, поготову по свом књижевном пореклу. Веома је тешко дефинисати шта значи бити Средњоевропљанин, а у мом случају постојале су три компоненте. Чињеница је да сам полујеврејин, или Јеврејин, ако вам се више допада; да сам живео и у Мађарској и у Југославији и одрастао читајући на два језика и две књижевности; да сам западну, руску и јеврејску књижевност упознао у овој средишњој области између Будимпеште, Беча, Загреба, Београда, итд. По свом образовању, ја сам са ове територије. Уколико постоји другачији стил и сензибилитет који ме одваја од српске или југословенске књижевности онда би се то могло назвати овим средњоевропским комплексом. Сматрам да сам средњоевропски писац до сржи али тешко је дефинисати изван оног што сам рекао, шта то значи за мене и одакле потиче. [...] Да, одлучујући фактор у књижевности и мисли Средње Европе, уопште узевши, јесте управо то: ироничан лиризам“, истиче Киш у интервјуу „Ироничан лиризам“ (1986) (GTI: 263–264).

холокаустним картама Европе и Света.<sup>286</sup> Питање је отворано и након најновијих ратова, често уз проблем национализма (Subotić 2007: 30–31). Појам се најпре јавио крајем 18. и почетком 19. века (Šubert 2006: 18), усталио се у Аустроугарској монархији, после Првог светског рата је заборављен, поново је ојачао у нацистичкој Немачкој као најважнији војнополитички и стратешки интерес, после Другог светског рата, тј. после поделе Европе на Исток и Запад пао је у заборав у земљама немачког говорног подручја, па је још једном реактуализован почетком осамдесетих година 20. века. Међутим, стари немачки појам *Mittleuropa* сасвим се разликује од источноевропског схватања истог осамдесетих година 20. века, који је значао „нов концепт“ (Todorova 1999: 259) – у првом реду борбу за културно јединство средњоевропских земаља и за ослобађање од (културне) хегемоније тадашњег СССР-а. Будући да су у стварању тог концепта учествовали и средњоевропски интелектуалци, нарочито писци-дисиденти расељени широм света (Милан Кундера, Чеслав Милош, Ђерђ Конрад, Адам Михњик и др.), његова политичка димензија била је, бар наоко, у другом плану.<sup>287</sup>

Уз још неколико великих писаца са ових простора, на чије ће се ставове ослањати или их спорити, Киш се активно укључио у ту расправу и дао је допринос концепцији идеје о средњоевропској култури. Својим белетристичким делом он је чак и зачетник и један од најзначајнијих твораца новог концепта средњоевропског мита, и то не само у српској него и у европској књижевности. У његовим се прозама „слика Средње Европе конституише кроз носталгични исповедни дискурс; кроз прустовску меланхолију трагања за изгубљеним временом и заборављеном/ прећутаном тајном порекла“ (Rosić 2006: 377).<sup>288</sup> Киш ће у светској литератури и данас остати препознатљив најпре по том

---

<sup>286</sup> Једни сматрају да Средња Европа географски обухвата девет земаља: Аустрију, Чешку, Немачку, Мађарску, Лихтенштајн, Пољску, Словачку, Словенију и Швајцарску. Други јој у културолошком смислу додају и делове Хрватске, Србије и Румуније, трећи и Италије, Француске и бившег СССР-а. ([https://sr.wikipedia.org/sr/%D0%A1%D1%80%D0%B5%D0%B4%D1%9A%D0%B0\\_%D0%95%D0%B2%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%B0](https://sr.wikipedia.org/sr/%D0%A1%D1%80%D0%B5%D0%B4%D1%9A%D0%B0_%D0%95%D0%B2%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%B0), приступљено 14. 2. 2016)

<sup>287</sup> Поред списка историчара Јана Сича, који теоријски образлаже тезу да су средњоевропске земље у ствари биле центар културног Запада, један од најзначајнијих текстова о овом концепту био је есеј Милана Кундере „Трагедија Средње Европе“, објављен у Америци („The Tragedy of Central Europe“, *New York Review of Books*, 24. 4. 1984). Чешки наслов овог текста садржи и основну тезу – „Отети Запад или опроштајни наклон културе“ (Subotić 2007: 32; Kundera 1990: 63–75).

<sup>288</sup> Тумачећи концепт Средње Европе у савременом српском роману, Т. Росић оправдано полемише с Маријом Тодоровом, ауторком књиге *Имагинарни Балкан* (Todorova 1999), која у своју грађу није уврстила ни Крлежине, нити Кишове текстове (премда они далеко превазилазе локални значај и доступни су на скоро свим светским језицима), а као јединог учесника у стварању тог концепта са југословенског подручја навела је П. Матвејевића, интерпретатора њихових идеја (Rosić 2006: 375–376).

симболичком средњоевропском топосу (Барбдет 1987: 85–88), који су следили сви они интелектуалци са јужнословенских простора што су представљали најпре противтежу разједињењу СФРЈ, а касније (и) они који су се залагали за европске културне интеграције.

Растегљиве границе Средње Европе (у географском, историјском, као и у културолошком смислу) чине да овај појам, на први поглед реално постојећи и могући, постане виртуелан, израњајући као судбина.<sup>289</sup> Читав тај бурни историјат Киш је обухватио једном реченицом прве варијације: „Без јасних граница, без Центра или са више центара, ‘Средња Европа’ данас све више личи на оног Змаја из Алке из друге књиге Анатола Франса с којим су упоређивали симболистички покрет: нико од оних који су тврдили да су га видели није знао да каже како изгледа“ (ŽL: 33).<sup>290</sup>

Киш је најпре на становишту да појмови „Средња Европа“, „средњоевропски писац“ и „средњоевропска култура“ припадају историји, за шта наводи бројне истомишљенике, и да је на овом подручју, где су националне, политичке, културне, верске и друге посебности одувек биле јаче од заједничких средњовековних корена, дискутабилно и само историјско постојање неке јединствене културе као наднационалног ентитета. За изречене ставове аутор налази потпору у текстовима Музила, Броха, Крауса, Рота и Крлеже, те закључује да је у том моменту актуелно истицање сличности и превиђање разлика резултат упрошћавања – сасвим супротно од оног што чине националисти (ŽL: 35).<sup>291</sup> Ипак, од општег одређења појма „Средња Европа“ у првих десет варијација, па до самог краја, он покушава да се приближи некој дефиницији њене хетерогене културе и књижевности, настојећи да кроз конкретне примере (психоанализа, сецесија, експресионизам; Фројд, Кафка, Рилке, Музил, Брох), кроз сумњу и доказе, ипак нађе упориште за легитимизацију (историјских) појмова „средњоевропска култура“, „средњоевропска поетика“, „средњоевропски писац“.

---

<sup>289</sup> „Узалудно бисмо покушавали да их тачно одредимо, јер Средња Европа није држава, већ култура или судбина“ (Kundera: 1990: 68).

<sup>290</sup> Уз ту варијацију Пантић ће написати своју: „У географији духа појам ‘Средње Европе’ не стоји у сразмери један напрема један са географском картом, са земљописом Средње Европе“ (Pantić 2016: 8).

<sup>291</sup> То се ни до данас, *mutatis mutandis*, неће променити: „Национализми се у стварној Средњој Европи непрестано играју клацкалице са утопијом трансационалности и тај однос културних сила, и на једној и на другој страни, често уздигнут на ниво идеолошке заслепљености, често одређује доминантну боју многих културних средина, [...]. А центра нема, односно има безброј центара, односно сви мисле да су центар“ (Pantić 2016: 11).

„Средњоевропска култура из данашње се перспективе наслућује као ‘носталгија за Европом’“, сматра Киш, што значи да она настоји да стекне легитимитет, да буде прихваћена од те виртуелне Европе чији је део одувек и била, а која је одбијала да прихвати постојање малих народа, културе, језика „у тој енклави што се назива Средња Европа“ (ŽL: 36). Дајући језгровит преглед појава и личности које сведоче о постојању средњоевропске књижевности или му противурече, он се осврће на Крлежине негације средњоевропског комплекса, у којима, с правом, не види ништа друго до исту тежњу за потврдом „сопственог легитимитета и идентитета у оквиру једне ‘виртуелне Европе’, где појам *Mittleuropa* не би имао призив провинције и азијске степе или бечке сецесије“.<sup>292</sup> Аутор испитује конкретне Крлежине наводе о посебности малих народа на које се овај културолошки појам односи, узимајући као пример српску и хрватску књижевност, чија ‘десетерачка хајдучија’ и ‘патријархална гусларска предаја давно је већ прије *Mérimée*ове *La Guzla* била романтична’. То би значило да она није следила Европу, већ да је сама била Европа (ŽL: 37). Овакви и слични ставови су послужили као упориште за интерпретације средњоевропског мита као нарцистичког – што је он у неку руку и био.

Киш даље продубљује запажање о разликама ослушкујући језик, односно језик поезије. Тако је једанаеста варијација поглед на савремену мађарску лирику кроз призму „средњоевропске књижевности“, где примери показују да се најзначајнији песници драстично разликују од тзв. средњоевропске традиције и петефијевских заноса (Ђерђ Петри). Ослањајући се на Музила и Броха, аутор у наредна три фрагмента скицира „бечки културни круг“, који сматра реалнопостојећим историјским феноменом. Његове карактеристике су „експлозија генија“, психоанализа, сецесија, експресионизам, али и антисемитизам.<sup>293</sup>

---

<sup>292</sup> Крлежа и сам тај појам сматра „пангерманском“, „политичком“, „империјалистичком“, „царском паролем“ и негира естетско-морфолошке особености средњоевропске књижевности, као и сврставање свог дела у тај корпус, наглашавајући разлике у односу на Кафку, Музила, Броха (Matvejević 1974). У сажетом приказу његовог схватања појма Средње Европе и средњоевропске културе, Зоран Кравар истиче исто што и Киш – да је упркос Крлежином оспоравању тезе о аутономији средњоевропске културе у познијим ауторским изјавама, Средња Европа била главна пишчева интересна сфера, и да та културолошка категорија заслужује да буде „исходиште у проучавању његова дјела“. Кравар издваја поетичке особине које га повезују са средњоевропским писцима: познавање филозофије, наглашени интелектуализам, есејизација белетристичких форми итд. (<http://www.politika.rs/scc/clanak/179593/Ima-li-Srednja-Evropa-kulturni-identitet>, приступљено 4. 3. 2016)

<sup>293</sup> Психоанализа, типични бечки производ који је у Русији и у „сателитским земљама“ сматран декадентним, иронизована је (у више праваца) у неколико сцена *Пешчаника* („мозак доктора Фројда“ у сновима и халуцинацијама Е. С.-а).

Реактуализација појма средњоевропске културе потиче из касне свести Запада да та култура, која прети да нестане, не припада ни Истоку ни Западу – чак и када је то настојала – него да она *јесте* део европске традиције „географски ситуиран у Центру, културно на Западу, а политички на Истоку“ (Кундера)“, који је неповратно изгубљен заједно са њеним главним носиоцима – јеврејским интелектуалцима, истиче Киш. Кундера оптужује Запад за „*издају* Средње Европе“, тј. што се одрекао суштинског дела своје културне баштине и уступио га Истоку (договор у Јалти), при чему је Исток (Русија) сагледан као не-европски *Други*. Иако је сагласан с Кундериним оптужбама, Киш се критички односи према његовом селективном приказу средњоевропске историје, опомињући да су њени производи не само „експлозија генија“ него и Хитлер и Аушвиц (Subotić 2007: 33). Јер јеврејски свет „је том средњоевропском пејзажу давао не само одређену боју и тон него истовремено служио и као динамичка сила (јер су се према њему, и у односу на њега, формирали националистички савези и демократски антинационалистички рефлекси)“. По иронији судбине, некада културно средиште Европе, али и антисемитизма, Беч је постао европска провинција управо са нестанком јеврејске интелигенције, примећује даље аутор. Тако се савремено значење појма Средња Европа више односи на захтев за признавање заједничког европског корена и стабла, на „идентитет у оквиру *европског* ентитета“. (ŽL: 42–43)

Неколико варијација Киш је посветио национализмима средњоевропских народа, најпре хрватском и српском, што јасно указује да генезу ставова из „Варијација“ треба тражити још у разговору „Доба сумње“ (1973), где је писац први пут изложио свој психолошко-социолошки портрет националисте и национализма (HP: 255–259), односно у књизи *Час анатомије* (у другом делу првог поглавља и у првом одељку другог), где су у нешто другачијој форми и другачијем контексту изложени скоро сви ставови који ће се касније наћи у овом есеју (ЃА: 24–50). Аутор истиче да је на „средњоевропском културном кругу“ као јединственом феномену више инсистирао Запад него земље које би му припадале, будући да су се оне све више затварале у националне границе, показујући традиционалну нетрпељивост према Бечу, који је са својом културом често био опозит другим националним културама Средње Европе. На пример, одбојност хрватских интелектуалаца не само према политичкој реакционарности Беча него и према „бечком културном кругу“, условила је њихово окретање Паризу. Иако се Киш овде декларативно

слаже с Крлежиним ставом о неодрживости појма средњоевропског културног комплекса као целине, он овде критикује његов негативни, идеолошки обојен поглед на мађарску културу и на све оно што долази из Беча, укључујући и Фројда, Кафку, Рилкеа (*ŽL*: 42–43).<sup>294</sup>

Варијација под бројем 21 посвећена је критици српског национализма, који се „храни митологијом словенском и руском“ и Русију сматра „прозором у свет“,<sup>295</sup> док наредни фрагмент ту појаву уопштава, сагледавајући је као опозицију „ми“ и „они“, дакле поново помоћу појма „другости“. Закључак је да наша проза, као и проза већине „сателитских земаља“, „стење под притиском забрана, цензуре и аутоцензуре, партијских директива и немогућности комуникације, не са такозваним светом, што ће рећи са Европом, него ни са Бечом, који је ‘с оне стране’, удаљен од негдашњих средњоевропских културних центара, Пеште, Прага, Варшаве, као да је отпловио преко океана“ (*ŽL*: 46, 47).

Низом појединачних примера, појава и личности које су обележиле средњоевропску науку и културу, Киш се приближава сопственој по-етици:

„Средњоевропски јеврејски интелектуалац, осим фрустрације класичног антисемитизма на коме је израстао, доживео је две тешке трауме: фашизам и стаљинизам. И док је пропаст фашизма могла у њему да створи (ако је изнео живу главу), као код западноевропских Израелита, онај амбивалентни појам жртве, долазак стаљинизма, чији су носиоци били великим делом такође Јевреји, није му дозволио да консумира тријумф ослобођења“ (*ŽL*: 49).

Киш је сагласан с Кафком и Хајнеом да средњоевропски јеврејски интелектуалац носи своје јеврејство као „породичну несрећу“, односно са Сартром да је Јеврејин ‘човек кога други људи држе за Јеврејина’ (*ŽL*: 49).<sup>296</sup> То је објашњење идеолошке позадине

---

<sup>294</sup> Киш ће у интервјуу „Не верујем у пишчеву фантазију“ (1989) децидирано тврдити да је европско наслеђе и његово наслеђе и да средњоевропска култура као целина *постоји*, премда је јасна политичка позадина тог савременог интересовања за Средњу Европу“ (*GTI*: 341).

<sup>295</sup> Миоциновићева скреће пажњу да је уредништво часописа *Књижевност* у двоброју посвећеном Кишу (2–3/1990) овај есеј грешком сврстало у текстове из заоставштине и да је притом неко из уредништва самовољно искључио варијацију под бројем 21, а остале је пренумерисао, тако да их је тамо 37 (Миоциновић 2007d: 433).

<sup>296</sup> У интервјуу „Савест једне непознате Европе“ он даје сажету историјску слику средњоевропских Јевреја пред Други светски рат: „Мој отац, као и највећи део тих Јевреја, оних из Мађарске нарочито, такозваних неаутентичних Јевреја, био је само Јеврејин, био је то у оној мери у којој је то био за друге, према вољи других, као што би рекао Сартр. На њих се гледало као на Јевреје. Тако његова интеграција више није била могућна. И Е. С., да не кажем мој отац, преобратио се у Јеврејина тек у тренутку када су га

*Пешчаника*, у коме је аутор оживео тај нестали средњоевропски свет, као и *Гробнице*, у којој је оживео и јеврејске носиоце стаљинизма, сада жртве заблуде о једнакости. У бројним интервјуима које је дао поводом *Пешчаника*, он истиче да је тај роман „антрополошки“ зато што је његов (средњоевропски) свет, који је живео на простору некадашњег Панонског мора – „потонули свет“. Читалац, „који наратору помаже да открије све скривене детаље једне ућуткане историје и запретане, из званичне историје избрисане прошлости, заправо је сведок који би требало да потврди и у будућности гарантује да је та и таква прошлост заиста постојала; да је прошлост/историја поражена грађанске класе – чије дисперзивно, палимпсестно ишчитавање нуде Кишови романи – јемство очувања јединства европског простора – скоро збрисаног са лица земље колико нацистичким погромима толико и потоњим комунистичким терором и чисткама“ (Rosić 2006: 378). Писац ће до краја живота инсистирати на томе да су Јевреји једнако страдали од фашизма и од стаљинизма и да два највећа тоталитарна режима 20. века заслужују једнаку осуду (*GTI*: 347).

Осим у интервјуу „Савест једне непознате Европе“ (1986), у *Часу анатомије* можемо наћи суму Кишових ставова о јеврејству као „колективној несрећи“ и као метафори, *очуђењу* у његовим књигама – чиме објашњава да он није *јеврејски* писац (ЏА: 47–50). Дакле, ставови које је изнео у „Варијацијама“ поводом јеврејства плод су ауторовог животног и литерарног искуства, као и вишедеценијских промишљања тог питања. А национализми, било да дремају или су будни, представљају још један разлог што Средња Европа никада није раскрстила са својим демонима прошлости. Са ове тачке гледишта, чини се да су они мутирали и заразили читаву Европу, па и читав свет (Џут 2011).

Као репрезенте средњоевропског културног контекста, ван кога их је немогуће разумети, Киш посебно издваја две снажне индивидуе – филозофа Карла Попера, његово схватање „отвореног друштва“ и Артура Кестлера, чије „мађарско-чешко-јеврејско порекло стоји без сумње као какав зодијачки предзнак који тумачи сва његова тражења и амбигвитете: [...] Кестлерова интелектуална авантура, све до његовог *последњег избора*, јединствена је у широким европским размерама. Она носи у себи потенцијалну

---

на то присилили, у тренутку када су му ставили Давидову звезду“ (*GTI*: 207). Чињеничну тачност те слике документује Томпсон (Tompson 2013: 25–35, 39–54).



биографију сваког средњоевропског интелектуалца. Као њено радикално остварење“ (*ŽL*: 51). Ту типичну биографију средњоеврпског интелектуалца Киш је стварао у свом белетристичком опусу све до последњих дела, а говорио је о њој и у интервјуима (*GTI*: 231). Тако је приповетка „Апатрид“ инспирисана биографијом Едена фон Хорвата, али и Кестлера, Кафке, Броха, Музила, Адија, Кундере, Конрада, Крлеже, аутобиографијом сâмог аутора (по чему су карактеристични 11, 12. и 26. одељак). У њеном језгру је увек нека врста изгнанства, било принудна, било добровољна, као израз револта и става. „Свет је моја отаџбина“, написаће јунак Егон фон Немет у својој биографији (*Sk*: 191).<sup>297</sup>

Како је изгнанство „само збирно име за све видове *отуђења*“, последњи чин „драме ‘неаутентичности’“, средњоевропски писац после многих искушења престаје да верује у идеал „отвореног друштва“ и своју једину легитимност и утеху проналази у језику и литератури, истиче аутор у 36. варијацији. Али чак је и то опредељење, које је средњоевропски писац скупо платио, праћено сумњом, јер у великом свету он остаје сâм са својим малим језиком. „Кладити се на вечност исто је толика таштина као и кладити се на тренутак. Одатле стално осећање ‘неаутентичности’“, па се Кафкино К. као знак „вечне амбиваленције“ може једнако применити на све средњоевропске писце, наглашава аутор (*ŽL*: 55).<sup>298</sup>

Ослушкујући средњоевропске језике, Киш у последњих неколико варијација настоји да конституише „средњоевропску поетику“, тј. јединство „на плану израза“: „иманентно *присуство културе*, у виду алузија, реминисценција и цитата из свеукупне европске баштине, свест о делу, која му, међутим, не квари спонтаност, еквилибристичка равнотежа између ироничног патоса и лирских одступања. То није много. То је све“ (*ŽL*: 51). Ово су уједно и његови кључни аутопоетички појмови.

Фрагменте 34 и 35 аутор је посветио матерњем језику, који сматра судбином и једином отаџбином писца-изгнанника: „Јер ако је успео да се отргне опасној

---

<sup>297</sup> „Разрада“ ове аутобиографске изјаве је последњи, међу поштоваоцима Кишовог дела чувен одељак приче: „Нећете успети да ставите плочу на мој дом, јер је и он ваљда срушен. Или бисте морали ставити три-четири плоче са мојим именом: у разним градовима и разним државама, али ни ту вам не бих могао помоћи, јер не знам која је била моја родна кућа, не сећам се више где сам живео у детињству, једва знам на којем сам језику говорио. То што памтим, јесу слике: заљуљана палма и олеандри негде крај неког мора, Дунав који тече мутнозелен поред ливада, једну бројаницу: ен-ден-дина, ти-рака, тина...“ (*Sk*: 198).

<sup>298</sup> На основу стваралаштва В. Гомбровича, Ч. Милоша, Б. Шульца, М. Кундере, Ј. Бродског, Д. Киша и Д. Угрешић, Александер Фјут у својој књизи *Ни исток ни Запад* као заједничке поетичке одлике средњоевропских писаца издваја *неприхваћену периферност, осећај покретљивости граница и проблематичан идентитет* (Фјут 2011).

једнозначности новојезика, то је у првом реду захваљујући јасној свести о томе да се не пише само речима, него и бићем, етосом и митосом, сећањем, традицијом, културом, замахом језичких асоцијација, свим оним, дакле, што се кроз аутоматизам језика претвара у замах руке (и обратно)“ (*ŽL*: 53).

Дужа верзија поменутих фрагмената о језику, „Варијације на средњоевропске теме (фрагмент)“, који је сачуван у рукопису, нередигован, објављена је захваљујући М. Миоциновић (*Sk*: 332–334). Премда је, по нашем мишљењу, ово не само најбоља варијација него и један од најбољих есејистичких текстова Данила Киша, нарочито у стилском погледу, писац је није укључио у коначну верзију есеја, јер се, како објашњава Миоциновићева, није уклопио у сведен стил и не толико личан тон осталих фрагмената (Миоциновић 2007d: 433). Тачно је запажњање да се није уклапао ни обимом ни инсистирањем на сусрету балканских и средњоевропских симбола, који су више одговарали Кишовом индивидуалном бићу и чиме се појам Средње Европе додатно ширио.<sup>299</sup> Међутим, у ширем тематском оквиру, ова варијација о матерњем језику као личној и историјској „судбини“, као једином језику „на коме се сања и на коме се пише“, неодвојива је од осталих варијација и део је пишчеве намере да скицира портрет средњоевропског писца. Он га је замислио као есејизован књижевни лик,<sup>300</sup> можда попут ликова Набокова или Маркиза де Сада у есејима, а истовремено налик портретима-огледалима у романима и приповеткама (почев од *Мансарде*, преко породичне трилогије и „Симона Чудотворца“, све до незавршене приповетке „Апатрид“). Кроз тај портрет израња књижевни лик самога аутора:

„Он сада има око педесет година – никако мање од педесет, може само више – живи у изгнанству (као Кундера), пише на свом матерњем језику, чешком, словачком, пољском, мађарском, српскохрватском (српском или хрватском), можда и на јидишу (мада ми се чини одвећ млад за то), као да пише на неком мртвом језику, и стога му је тај језик још драгоценији; говори још и чита на француском,

---

<sup>299</sup> На питање за које је од два културна и религиозна наслеђа више везан, Киш одговара: „С једне стране, епска традиција српских јуначких песама, коју ми је пренела моја мајка заједно са опором балканском реалношћу, с друге средњоевропска литература, и декадентна и барокна мађарска поезија. У ову мешавину, начињену од судара и контрадикција, укључује се моје јеврејско биће, не у религиозном смислу, већ у једној суштински културној оптици, као истраживача“ (*GTI*: 308).

<sup>300</sup> ‘То неће бити тип, неће бити монтажа, него књ. лик, као у каквом роману’ (Миоциновић 2007d: 433).

немачком, мађарском, руском, од рођења је двојезичан, а два-три је научио касније, али га сви питају, њега, тог јединог (како се њему чини) чувара свог далеког и блиског матерњег језика, питају га зашто не пише на француском, немачком, енглеском – а он већ по стоти, по хиљадити пут објашњава да се не пише језиком, него целим бићем, митосом, традицијом, свешћу и подсвешћу, утробом, сећањем, свим оним што се кроз замах руке претвара у аутоматизам, у случајну метафору, у асоцијацију, у књижевну алузију, у идиотизам, у несвесни или намерни цитат. Јер он – и то га управо чини средњоевропским писцем – вуче за собом ужасан терет мелодија језичких и музичких; вуче за собом клавир и мртвог коња, и све оно што је на том клавиру свирано, и све оне које је тај коњ носио у биткама и поразима, мермерне статуе и бронзана брадата попрсја, слике у барокним рамовима, речи и мелодије – речи и мелодије ником изван тог језика разумљиве, *реалије*, које на другим језицима треба објашњавати дугачким фуснотама, великом свету непознате алузије, ратове, епове, епске јунаке, историјске и културолошке појмове, турцизме, германизме, мађаризме, арабизме који имају свој јасан и прецизан полутон... [...]

Зато се он смешка горко кад му кажу: ‘Пишите на француском, па ви дивно говорите француски!’ јер они не знају да говорити дивно и писати није исто, не знају да је писцу језик судбина, и да је сваки покушај спољне интервенције, свако насиље над том судбином попут неке тешке операције или мутације гена из којих се не излази читав, не излази исти“ (*Sk*: 332–334).

Киш је, дакле, уверен да писца одређује једино језик и зато је овај текст дубоко родољубив, а да то није непосредна тема. Из њега зрачи патриотизам који су му многи спорили, патриотизам „последњег југословенског писца“.<sup>301</sup> С овом се преплиће и друга сродна тема, разрађивана у есејима о превођењу – немогућност да превод буде „бољи од оригинала“, јер оригинал је недостижан сваком преводиоцу управо због тог „клавира и

---

<sup>301</sup> Овом констатацијом не намеравамо да дамо накнадни прилог расправи о пищевој припадности корпусу националне књижевности (Палавистра 2008: 610), нити да се удаљавамо од семантичког поља које сâм текст формира. Кишови интервјуи из последње године живота („Пишем да бих спојио удаљене светове“, „Пишем своја изабрана дела“, „Једини светски писац“, „Једини југословенски светски писац“ итд.) сведоче да је он до последњег тренутка инсистирао на свом југословенству и средњоевропејству, и да је његов матерњи језик српски, односно српскохрватски: „Српски је језик на коме сањам и пишем, једини на коме својим мислима могу дати облик аутоматски“ (*GTI*: 306). „Могу рећи да истински добро знам само један језик: српскохрватски, и на том језику пишем и у Паризу. [...] А оно што ја тврдим – да нисам српски, ни хрватски, већ југословенски писац – то једноставно не постоји. Тако можете замислити да сам ја једини југословенски писац овог света“ (*GTI*: 318).

мрвог коња“ – тог терета мелодијског, културолошког и историјског наслеђа које језик носи и одређује припадност једној култури.<sup>302</sup>

Основни поетички *credo* средњоевропског писца, којим Киш поентира „Варијације на средњоевропске теме“, у ствари је аутопоетички фрагмент. Он показује да писац није напустио своје ране формалистичке ставове, мајсторски формулисане још 1971. године у анкети „Ми певамо у пустињи“:

„Ако кажем да је *свест о форми* једна од особина заједничких писцима средњоевропске провенијенције, форми као тежњи за осмишљењем живота и метафизичких амбигвитета, форми као *могућности избора*, форми која је покушај тражења неке архимедовске чврсте тачке у хаосу који нас окружује, форми која је противност расулу барбарства и ирационалној произвољности нагона, бојим се да сам тиме можда само уопштио своје сопствене интелектуалне и књижевне опсесије“ (*ŽL*: 55).

У белетристичком делу Д. Киша Средња Европа је фантастично симболизована Ахасфером (*лутајућим Јеврејином*, о коме говоре бројне средњовековне легенде), тј. неком врстом лутајуће, фантомске прошлости.<sup>303</sup> Други оригинални и амбивалентни симбол, како то показује Росићева, јесте документарни „доказ“ – Очев *Ред вожње*, који изражава и носталгију за прошлим временима и ироничну дистанцу према утопистичком средњоевропском сну. Или, још боље, сâм лудо-луцидни Јеврејин Е. С. (Rosić 2006: 378–380), увек неостварен и увек идеализован: филозоф, романијер, аутор, рођак, брат, супруг, Отац... Слика такве, неухватљиве и немогуће Средње Европе јесте концепт који се за њене становнике стално понавља, било политички, било културолошки: „Јер слика Средње Европе заправо је фигура носталгије саме, носталгије за формама, идејама, праксама или гестовима који ни у средњоевропском ни у европском простору никада нису постојали као стварни; носталгије за простором који такође никада није постојао

---

<sup>302</sup> Сличан је став наратора у приповеци „Апатрид“: „Господин без отаџбине још се једном увери колико су непремостиве границе које деле светове и у коликој је мери језик једина човекова отаџбина“ (*Sk*: 182–184).

<sup>303</sup> „И ако постоји мистерија од које се не може побећи, где слободна воља не помаже, онда је то она ‘Јеврејина луталице’. [...] Пошто сам био обележен срамотом ‘космополитизма’ који у источним земљама има сасвим посебно значење, пошто бежах свуда ‘дисидент и без домовине’, силом прилика морао сам да нађем своје корене и своје племство у књижевности“, истиче Киш у интервјуу „Именовати значи створити“ (1985) (*GTI*: 184).

другачије до као културна и политичка химера; носталгије за свим пропуштеним историјским приликама да се такав простор изгради и сачува као стваран културни и политички простор савремене Европе. На тај начин затвара се чаробни поетички круг Кишове метанаративне, апокрифне приче о Средњој Европи. Јер апокриф је жанр који по себи представља једну од најбољих и најпривилегованијих репрезентација фигуре носталгије. Тај жанр, за који би се могло рећи да представља чисту жудњу за прошлим, као и за немогућим, јесте један од омиљених Кишових жанрова присутан у скоро свим Кишовим књигама као пред-текст псеудодокументарне игре са тзв. ‘историјском истином’; жанр чији је велики поетички потенцијал имагинирања нових светова маестрално активиран у целокупном опусу Данила Киша“ (Rosić 2006: 382).

У бројним ауторским исказима Киш развија идеју о заједничком културном наступу југословенских писаца у контексту средњоевропског културног комплекса (на начин како је то учинила јужноамеричка књижевност) и то са Крлежом, Андрићем и Црњанским, које у културном смислу сматра најбољим производом тог комплекса (*ŽL*: 182). То би значило уједињење књижевности Срење Европе на широком културном плану, чије би се границе мењале у зависности од снаге индивидуалних талената, а не политичких и војних сила. Да је Киш до краја био свестан утопизма тог пројеката који је и сâм стварао, сведочи неколико последњих интервјуа датих иностраној штампи, у време када су на историјској сцени поново биле националистичке идеологије и политика разједињења тадашње Југославије.<sup>304</sup>

Росићева скреће пажњу на читаву једну струју српског постмодернизма „за коју халуцинантно-фантастички дискурс о Средњој Европи остаје неизбежни заштитни поетички знак“: Драгана Великића,<sup>305</sup> Радослава Петковића, Немање Митровића, Владимира Пиштала (Rosić 2006: 378–380). Међутим, тај Кишов дискурс служи као „легитимитет“ у свету и другим писцима са тла бивше Југославије; Мухарему Баздуљу и Александру Хемону, на пример (да поменемо само неке који на то и сами указују). Ако је реч о стварној по-етичкој интеграцији у европску књижевност (Pantić 2016: 11), то значи

---

<sup>304</sup> „Не веруј у утопијске пројекте, осим у оне које сам ствараш“, гласи један од његових „Савета младом писцу“ (*ŽL*: 95).

<sup>305</sup> Једна од „референци“ професора Розенберга, лика из Великићевог романа *Дантеов трг* управо је аутор *Пешчаника* Д. Киш и његов јунак Е. С. Интересантно је да Роземберг, као и Киш, настоји да створи типичну биографију средњоевропског писца, с том разликом што он никада није суштински спознао његову духовност, нити је до краја схватио виртуелност појма Средње Европе (Velikić 1997; Rosić 2006: 387).

да се на најбољи могући начин остварио онај други, индивидуални Кишов сан, који се савршено уклопио у (средњо)европски пројекат: „*Хтео бих, доиста, да моја дела послуже да се пребаца мост између различитих светова и религија*“ (GTI: 308; Курзив М. Б.).

### 3. ЕСЕЈИСТИЧКИ ПОРТРЕТИ ПИСАЦА И ЕСЕЈИ ПОСВЕЋЕНИ ПОСЕБНИМ ТЕМАМА ПРОЗЕ

У последњем есејистичком периоду Д. Киша нема минуциозних анализа као у ранијим есејима. Чак и у оним огледима у којима су осликани портрети писаца и који се баве конкретним делима, закључци се не изводе пред читаоцем из конкретних текстова – јер то захтева простор, него су и паралеле замењене мајсторски изведеним фигурама поређења. Све је подређено неумољивом сажимању.

У ову целину уврстили смо десетак есејистичких текстова, од којих само неколико можемо сматрати есејима у ужем смислу. Распоредили смо их следећи уже тематске групе, почев од два новелизирана есеја, „Набоков или носталгија“ (1986) и „О Маркизу де Саду“ (1988). Ради тематског јединства, определили смо се да два текста о *Стилским вежбама* Рејмона Кеноа тумачимо на једном месту, па ћемо тексту „*Стилске вежбе* Рејмона Кеноа“ (1986) прикључити нешто старији рад, „Једна пародија француске књижевности“ (1977). Исти је случај и са огледом „Флобер и Борхес“ (1986), коме смо придружили „Фрагменте о Борхесу“ из заоставштине и старији фрагмент „Идиоти и мартини“ (1980), објављен у оквиру „Тема и варијација“; у њима аутор полази од појединачних поетика да би представио развој савремене прозе. (Кишовом односу према Борхесу неизбежно ћемо се враћати и у другим одељцима рада.) Следи тумачење есејизоване рецензије „Прошле су као лањски снегови...“ (1988), два текста о Андрићу – „О Андрићевој *Госпођици*“ (1986) и „Андрић доживљава историју...“ (1984), те есеја „О Скендеру Куленовићу“ (1986).

Правећи паралелу између поезије Киша и Набокова, Зоран Ђерић у својој монографији *Анђели носталгије* с правом наглашава „да за поређење ова два писца има пуно основа“: сродних су песничких сензибилитета и књижевних, као и преводачких

афинитета (Цојс, Борхес, руски симболисти, Манделштам итд.), поезијом су се на различите начине бавили и лирском се враћали читавог живота, оба су писца светска, изразито самокритична (Ђегић 2000: 10–11) и истински књижевни полиграфи. Постоји још низ коинциденција у њиховим књижевним и приватним биографијама, од славе коју су им донеле књижевне афере до изгнаничке носталгије и смрти у Паризу, које могу послужити као објашњење дубоке Кишове емпатије када је у питању стваралаштво овог великог руског писца-емигранта. Стога можемо истаћи да есеј „Набоков или носталгија“ (1986) представља прави Кишов „избор по сродству“, један од оних његових текстова у којима су писци и дела срећно новелизирани и сигурним синтетичким погледом оживљени заједно с духом епохе у којој су стварали. На самом почетку аутор подвлачи како је тек „скандалозна *Лолита*“ скренула пажњу на овог великог писца. „Док су другоразредни писци, под унакрсним снопом рефлектора, сијали на књижевном небу, а публика се отимала о њихове политичке алегорије развучене у приповетке и разводњене у романе“, Набоков је стајао усамљен у свом аристократизму, далеко од политичких и емигрантских распри, без мржње и идеолошких страсти, схвативши на време да „писцу остаје једино да окопава свој врт“; „писао је као да посматра свет са стране, искоса, окрећући објектив камере ка некој срозаној чарапи на ногама бивше примадоне, ка ружичастој ћели угледног генерала, према дрхтавим прстима песника-алкохоличара, увећавао длаке у носу или труле зубе у устима какве графиње док прегриза сендвич (бутербродик) у купеу каквог вицинала“ (ŽL: 58–60).

Упркос свом етичком ставу да они који су „певали о цвећу“ док су милиони људи убијани у концентрационим логорима губе право „моралног гласа“, Киш показује отворене симпатије према идеалистичкој концепцији света у којој је свет ништа, а уметност све. Он за Набокова налази оправдање што је одбио да буде „кључни сведок једног времена“ и „круцијалну чињеницу двадесетог века – логоре – превидео, отклонио од себе као материју недостојну његовог пера“, јер „то није учинио само стога што није хтео да утраћи свој век на узалудне полемике, него зато што се није кладио на тренутак него на вечност“ (ŽL: 60–61).

За Набокова је свет привид, историја је привид привида, а уметност – „слика изгубљеног раја“ коју осликава уметник, двојник Демијурга. Киш није нимало случајно инсистирао на његовом псеудониму Сиријан, јер „од песме ‘У рају’, преко избора

Набоковљевог најчешће коришћеног песничког псеудонима, *Сирина* (рајска птица), до анђеоске творевине измишљене ‘породичне хронике’ – романа *Ада*, Набоков је непрестано трагао за изгубљеним рајем“ (Ђерић 2000: 36). Тај његов сан, чаробна *Terra Nabokoviana* конкретизована је идиличном сликом аристократске Русије, земље његовог детињства и ране младости, онаквом какву је понео у изгнанство у свом духу и сећању и каква је остала „извор свег његовог надахнућа“. Јер му је друга, „осојна Русија, мужичка и сиротињска, сирова и груба, промакла као гледана кроз прозоре пулмана“ (ŽL: 62). Зато код Набокова нема слуха за актуелне догађаје: „Веровао је такође – а можда је био у праву – да се свету барбарства може једино супротставити свет уметности; да уметност, ако и не делује непосредно на људе и догађаје, може својим спорим деловањем, као музика, да ублажи нарави“ (ŽL: 60–61). У томе што је он спознао само сунчану страну Русије и носталгично чезнуо за њом као за земљом најчистије поезије, „изгубљеним рајем“, што га је настанио „хомоидима“ који се се рађају безболно и умиру „у последњем поглављу, у последњем *потезу* – лако, као кад се обори фигура на шаховској табли, и враћају се у своје непостојање“, што је свој лепидоптерски мит „гајио свесно и упорно“ – Киш види пркосни одговор на један ‘зверски век’ (Мандељштам), на „буку историје“, на сурове пределе Колиме које је доживео В. Шаламов: „Целокупно Набоковљево дело није ништа друго до једно разбијено, разуђено прустовско *Трагање за изгубљеним рајем*, а његови лептири [...] јесу само знак те вечне носталгије, једини доказ да је рај постојао“ (ŽL: 63). Носталгија – то је Набоков сâм, који је сав постао жудња за својим језиком, својом матичном луком, својим *изгубљеним рајем*.

Набоков је, дакле, једини писац који је својим талентом могао да у Кишовим очима искупи грех дистанцирања од хаоса историје, јер његова се уметност тим презиром према актуелном и политичком показује као дубоко етична. „Набоков је хтео да свету барбарства и расула супротстави ред и форму, да уметности врати њену демијуршку улогу, да рехабилитује класични узор мајсторства и мајстора“; целокупно његово дело је „један жесток пледоаје за очување духовних вредности, борба против хаоса духа, против глупости века, против лажних вредности, против критике која уметничко дело процењује



ванестетичким мерилима, социолошким, психолошким или (недајбоже) психоаналитичким“ (*ŽL*: 65, 66).<sup>306</sup>

У интервјуу „Џојсовско прогонство“ Киш истиче да не осећа носталгију, јер је њен предуслов апсолутна и коначна раздвојеност као код руских дисидената, док је он у некој врсти добровољног, ѓојсовског прогонства. Носталгија је још нешто: „тежња за ширењем граница прошлости и свођењем живота на прошлост, на димензију у којој нема мјеста ни за садашњост ни за будућност, јер је прошлост прихваћена као идеал и мјера“ (Лукшић 1998: 258–259). Ми смо, међутим, уверени да носталгија коју је Киш описао у есеју о Набокову није само плод емпатије, већ дубоког, аутентичног доживљаја (*GTI*: 199–200). До истог закључка – да је Киш био веома носталгичан – дошли су и други критичари (Rosić 2006: 382; Tompson 2013: 481).

Есеј о Набокову можемо читати и као неку врсту продубљеног коментара једног од два мотоа по-етичког избора *Homo poeticus*. Набоков је један од два радикална пола дилеме да ли писац има право да буде (не)ангажован и нем пред догађајима свога времена. Киш ће и сâм касније потврђивати да му је ближи руски писац него Орвел, заузимајући став да писац не може „постојати без сопственог политичког става, за самог себе“, али да „политика није за писца“: „Ако се човек почне бавити политиком онда нема разлога да своја политичка уверења даје у виду романа или прича. Значи да онда треба да пише полемичке, есејистичке књиге на политичке теме“ (*GTI*: 193–194).

Још један изузетан оглед Киш је посветио писцу који се „рвао са небеским устројством“, премда на потпуно другачији начин. Већ је примећено да има нечег судбинског у томе што се, описавши пун круг, идеји прометејске побуне он вратио и у свом последњем есеју, „О Маркизу де Саду“ (1988) (Miočinović 2007a: 563). Овај текст, који несумњиво иде у ред најлепших Кишових есеја, носи и нешто од духа и снаге субјективне уверљивости какву срећемо у текстовима Сретена Марића. Мајсторски користећи фигуру поређења, Киш у првој реченици износи једну смелу тезу: „Џиновска фигура Маркиза де Сада, ‘огромна и језива’ (Свинберн), комплементарна је великој француској револуцији, чијим је он савремеником и био“ (*ŽL*: 73). Читав есеј представља објашњење те тезе.

---

<sup>306</sup> У свом предговору Набоковљевом *Позиву на погубљење* Албахари ће такође подвући да је писац по својим делима „посејао табле с упозорењима да је приступ забрањен фројдовцима, психоаналитичарима, биографима, трагаоцима за архетиповима, откривачима порука, тумачима снова“ (Albahari 1988: 7).

Личност и дело Маркиза де Сада, великог Прометејевог следбеника, борца против Бога и институција, овде добија контуре ликова наративне прозе. У оквиру Кишовог белетристичког опуса гностичкој побуни Маркиза де Сада најближа је побуна Симона Чудотворца, а у оквирима есејистике ту фигуру треба сагледати паралелно с поезијом Марије Чудине. За разлику од песникињиног гностичког мирења са светом без Бога, Де Сад је радикални побуњеник против морала и религије која нуди утеху, агресивни песимиста. У његовој филозофији живота и стваралаштва једина садашњост је сладострашће, наглашава Киш, а и оно је увек без љубави и радости, надомак смрти:

„Садове оргије одвијају се у тајанственим замковима и у будоарима који, упркос раскоши, делују голо и хладно као операциона сала. Јер Сад не зна за раскош дана, за пејзаж, пејзаж га не занима, као што не зна ни за богатство људских ликова и психолошких стања. [...] Јер овде је, рекосмо, разблудност дата у чистом стању, као сублимација; гола, не као голо тело, него као гола идеја, као јасна теза: Бога нема, авај!“ (ŽL: 77–78)

Одлично упознат са сложеним и разгранатим гностичким учењима, Киш у неколико пасуса своје тумачење подиже на филозофски ниво, скрећући пажњу на то колико је радикално гностичко крило чији је наследник био Де Сад: он свет види као победу злог над добрим, где је злочин „акт побуне, једини акт по мери човековог сазнања о свету“. У том свету без Бога, Ерос и Танатос су једини богови, сладострашће и злочин су једина човекова садашњост, јер не постоје ни прошлост ни будућност. Таква идеологија чини разумљивим што су Де Садово дело и појава јединствени у свету књижевности:

„Пошто је свет недокучив – ‘јер није дато човеку да допре до прапочетка’ – то просвећеном гностичку остаје само мимезис природе као чин крајњег очајања и побуне. Маркиз де Сад је тиме само радикализовао филозофију просвећености, њен материјализам, њен витализам, њен опрезни атеизам. Он је идеји прогреса супротставио свој песимистички концепт човека баченог у свет: човек тежи апсолуту, и стога му нема утехе. Садов је песимизам један од најмрачнијих, најтемељнијих и најдеструктивнијих за које филозофија зна. Јер док су песимистичке или фаталистичке доктрине у крајњој консеквенцији проповедале мирење са судбином, пасивност, нирвану, Садов је песимизам агресиван“ (ŽL: 79).

Премда је Кишу гностичка побуна по-етички блиска, а Де Садов песимизам разумљив, он показује отворено неслагање са овим њеним агресивним видом који је „своју метафизичку побуну пренео и на земне пределе“, тј. спустио на земљу Пакао, и који, поврх свега, искључује љубав. Он зато закључује да су Де Садова дела, упркос његовој „безмерној еротској фантазији, ужасно монотона, јер ‘ту се ништа не догађа’“, све се циклично понавља. Она су „бриљантна илустрација једне једине идеје, једне једине опсесије: људске егзистенције као пораза“ и Апокалипсе (ŽL: 80–81).

Неколико својих текстова из различитих периода Киш је посветио Рејмону Кеноу, чија је дела и преводио. Текст „Једна пародија француске књижевности“ (1977) у ствари је поговор *Стилским вежбама* Рејмона Кеноа које је сâм превео, тако да је разумљиво зашто се определио за интерпретативни модел. Ово је можда и најслабији есеј који је уврстио у књигу *Ното poeticus*. Представљајући ово дело домаћој публици, аутор најпре прави кратак осврт на још неке књиге и поетичка начела овог француског писца и математичара (аутобиографски стиховани роман *Храст и нас* из 1937. и роман *Цаца у метроу* из 1959, који је такође превео), а потом даје најважније податке из биографије аутора. То је нека врста оправдања почетне реченице – да се и сâм Кено противио одбацивању биографизма. Киш подвлачи да је аутор у *Стилским вежбама* математичку теорију шаховске комбинаторике довео до уметности, варирајући исти мотив деведесет девет пута, али да то дело остаје „на пола пута између математике (музике) и књижевности“. Њему је морао бити близак Кеноов експериментални дух, опседнутост формом и феноменом језика, те огољивање баналности:

„*Стилске вежбе* у том смислу јесу пре свега игра духа, но и дело са јасном тенденцијом да укаже на чињеницу да тривијалност теме (сижеа) није од истинског значаја, него да су поступак (проседе) и инструмент (језик) ти који чине најчешће одређену тему баналном. *Стилске вежбе* су међутим и демонстрација тих баналности на разним нивоима: мишљења, говора, писања, што ће рећи целокупне француске књижевне традиције; та је књига, заправо, слична Винаверовој *Пантологији*, својеврсна пародија француске књижевности, песничке и прозне, где поједини поступци, поједине „вежбе“, јесу само демонстрација извесних поступака и поетика, не по појединачним именима (као код Винавера) него по школама, покретима и многобројним измима, чак и онда када их не именује“ (HP: 93).

Тражећи комплетну реформу француског књижевног језика (речника, синтаксе и правописа), који сматра мртвим и све удаљенијим од народног говора, Кено експериментално разара синтаксу и својеврсне семантичке схеме, уздиже народни (говорни) језик на ниво књижевног (писаног) и залаже се за примену фонетског правописа „сасвим вуковски“, примећује Киш, приближавајући овог писца нашем читаоцу. С једне стране, то Кеновој књизи даје „печат екстравагантности и оригиналности“, а с друге га доводи до нових садржаја, јер „кроз његова дела проговорио је аутентични глас улице, жубор француског говорног језика“. Аутор такође скреће пажњу на Кеноову ироничну тврдњу да му намера није пародија књижевности, већ провера поменуте комбинаторике, језичка игра, али да му је посебно драго ако је тиме дошло и „до скидања рђе и блата са неких точкића књижевности“.

Занимљиво је упоредити ставове из овог текста са онима које је Киш писао за научни скуп у Арлу „Кено и његови преводиоци“, тачније, кратке тезе за усмено излагање о *Стилским вежбама* и сопственом искуству превођења овог дела, објављене на француском језику под насловом „*Стилске вежбе* Рејмона Кеноа...“ (1986). Киш сада сматра произвољним Кеноово самотумачење *Стилских вежби* као прозне варијације баховске фуге – не због саме идеје, јер идеју не сматра бесмисленом – већ због „*безначајног сижеа*“ варијација. Како су у музици тонови и скале носиоци садржаја, „Бахова ‘Уметност фуге’, поред своје виртуозности и маестрије (што се за *Стилске вежбе* не би могло рећи), јесте *un langage expressif* који кроз своју ‘гигантску архитектуру тонова’ носи у себи метафизичке *садржаје*“, истиче Киш (ŽL: 67– 68), очигледно превазилазећи своја формалистичка начела.

У другом одељку аутор износи лично искуство: да је *Стилске вежбе* преводио „као језичке вежбе у оба смера“ – у односу на свој језик и у односу на језик оригинала. То му је, како тврди, био један од најлакших преводилачких задатака: стилске вежбе се не могу преводити него само варирати, па се превођење своди „на писање à la Кено“ (ŽL: 68). Склон језичким игријама и обдарен преводилачком интуицијом, Киш је био идеалан преводилац ове књиге. На њу се он још једном осврће као на „својеврсну пародију сваког писања“ и у „Белешци о писцу“ уз свој превод романа *Цаца у метроу* (1974).<sup>307</sup>

---

<sup>307</sup> Сам превод једног оваквог дела представља авантуру и изазов, јер захтева од преводиоца познавање не само француског књижевног језика, већ и истанчан слух за жив говорни (колоквијални) језик и

Кратак текст „Прошле су као лањски снегови...“ (1988) представља рецензију књиге *Похвала интелектуалаца* Бернар-Анри Левија (коју је Киш превео заједно са Надом Бојић) и први пут је објављен на њеној полеђини у Београду 1988. Тема је Кишу била веома блиска, те делује као епилог његових полемика с француским лево оријентисаним интелектуалцима. То показује већ почетак: „Прошле су као лањски снегови године француског левичарења“ и под теретом нечисте савести, француски интелектуалци уступили су место „јунацима нових медија“, који делају „по налогу дана“. Леви се залаже за повратак интелектуалаца на своје место у демократској држави и његова књига представља историју духовних успона и падова француске интелигенције, оцењује Киш. Он притом не пропушта прилику да примети како је *Похвала интелектуалаца* подстицајна и за сагледавање разлика између француског интелектуалца – чији је компас *савест*, а одлуке и заблуде, страсти и ангажовања одраз су његове *слободне воље* – и источноевропског интелектуалца – чија је историја „дуга и мучна повест забрана, компромиса, цензуре и аутоцензуре, клеветања, робијања или посмртних рехабилитација“ (ŽL: 83).

Киш је инсистирао на томе да модерна књижевност започиње с Флобером, писцем ког ће уврстити у своје духовне претке и у сопствену књижевну традицију. У есејистичком фрагменту „Идиоти и мартири“ (1980) он полази од става да је књижевност као Целина нестала с Флобером како би уступила место декаденцији и фрагментарности. „Као да Флобер није схватио да је свет разбијен у парампарчад, да се модел, све дотле непокретан и статичан, покренуо, да је време фиксног штафелаја заувек прошло“, дао је све од себе да на основу фрагмената „реконструише тај разбијени крчаг“, односно да комбинацијом докумената и домишљања поново досегне „изгубљени рај“, „велику нарацију“, „фиксну тачку у овом свету непостојаних структура“, постајући тако и „родоначелником оне књижевне струје коју Фуко назива ‘*фантастиком библиотеке*’“ – а то је савремена форма фантастике, различита од романтичарске фантастике ирационалног и сабласног. Несрећа те декадентне књижевности (чији је духовни отац Флобер, а једна од упоришних тачака – Џојс), јесте управо у тој свести о „изгубљеном рају“. „Флобер нас је

---

његове мене, за фразу (где Кишов превод постаје слободнији) и стилске особености оригинала, за испреплетаност реалног и иреалног, чије је разграничење већ прави подвиг. „У том смислу роман *Цаца у метроу* може се сматрати неком врстом узорка у којем се огледају све кеноовске стилске, филозофске и језичке особености: смена баналног и лажно-узвишеног, скептицизам и човекољубље, колоквијални говор пун вулгаризама, као и фонетски начин писања“ (Киш 2008: 209–210).

научио, дакле, да је стил ентитет за себе, и тако нас је увео у велику породицу идиота и мартира“, завршава аутор (*HP*: 21).

Овај фрагмент постаје јаснији у контексту других текстова у којима Киш пише о Флоберу и Борхесу као о важним прекретницама у развоју модерне прозе: кратког есеја „Флобер и Борхес“, интервјуа „Тражим место под сунцем за сумњу“ (1985) и „О роману“ (1986), као и *Часа анатомије*, где налазимо и један језгровит (и аутопоетички) есеј о Борхесу, о коме ће тек бити речи.

Есеј „Флобер и Борхес“ (1986) има само две штампане странице, углавном посвећене Флоберу, док се Борхес помиње само у последњој реченици. Међутим, у заоставштини је сачувано двадесетак страница различитих верзија овог текста, од чега је пет посвећено само аргентинском писцу, па ћемо и те „Фрагменте о Борхесу“ (*Sk*: 335–338) овде узети у разматрање. Аутор је уверен да су ови писци најважније прекретнице у развоју савремене прозе, а њихов допринос сагледава са аспекта приповедне инстанце (што ће детаљније објаснити у интервјуу „О роману“). Флобер се појавио у време тзв. „слабљења жанра“, када је фикција почела да се доводи у питање, тј. посумњао је у свезнајућег приповедача, али то је било „одвећ рано“ и кобно за његов јединствени таленат. Пред раскидом с реалистичком традицијом и сумњичав према психолошком портретисању, Флобер је већ у *Госпођи Бовари* био „надомак решења“, истиче Киш.<sup>308</sup> У том смислу његов стваралачки напор није био узалудан:

„Та једна једина реч – *можда* – први је корак од психолошког жанра ка модерној наративној прози; та реч премошћује јаз који дели свезнајућег од скептичног (‘непоузданог’) приповедача, први симптом старења жанра, прва седа влас у бујној коси разбарушених класика.

Да је Флобер огромну грађу свог егзотичног романа сажео у причу која излаже садржај једне фиктивне и компликоване књиге чији је наслов *Искушења светог Антона*, или да је материјал за *Бувуара и Пекишеа* свео на приповетку која садржи у себи, експлиците, део тог материјала (што је лако замислити пошто је Флобер већ имао борхесовску идеју: *‘Дати лажне библиографске индикације као*

---

<sup>308</sup> По свој прилици, он је овај став о Флоберу прихватио од Борхеса: „Човек који је с *Мадам Бовари* исковао реалистички роман, први га је разорио“ (Borhes 1985a: 260).

стварне') – литература не би морала да чека неких сто година до појаве Борхесових *Маистарија*“ (ŽL: 57).

Премда је Киш развој модерне прозе представио доста упрошћено, радикалним судовима – јер је и тзв. реалистичко приповедање и психолошко портретисање, које су примењивали највећи класици светске књижевности, тражило нове путеве и наставило је да постоји у разним видовима и после Борхеса – он је нашао начин да језгровито објасни зашто Флобера и Борхеса сматра упоришним тачкама у том развоју.

Поред есеја „Флобер и Борхес“, Киш је за живота о Борхесу објавио још само кратак есеј „Борхес“ (најпре у оквиру циклуса есеја „Челни судар“ 1976. у тематском броју *Савременика* њему посвећеном; потом је тај циклус укључио у *Час анатомије*), док су „Фрагменти о Борхесу“ до нас дошли у редакцији М. Миочиновић. Све је то непропорционално његовом ставу о Борхесовој револуционарности у области кратке приче, као и у односу на то колико му и сâм дугује. Познате су, а у критици са више аспеката провераване његове изјаве да је био борхесовац још пре него што је упознао Борхеса (*GTI*: 213–214; *ŽL*: 193). С друге стране, кад год је било речи о развоју савремене прозе, Борхесово име било је за Киша неизоставно, тако да ову слику можемо употпунити и низом његових изјава у интервјуима и одбраном цитатности, односно борхесовске поетике у *Часу анатомије*. Он му је најчешће одавао признање зато што је жанровску хибридно-карактеристичну за роман применио на причу и створио причу-есеј, укидајући границу између стварања и његовог промишљања; а уводећи у њу документ, писац је успео да избегне миметичко приповедање и психолошко портретисање, да постигне уверљивост и да истовремено сажме грађу за читав роман.

У „Фрагментима о Борхесу“ Киш баца дијахронијски поглед на проблем „свезнајућег приповедача“, што постаје најстарија и „најгора“ од модерних књижевних конвенција све до Флобера. Ту конвенцију, „из које је као из корова никла целокупна традиција модерног приповедања“, иронијом је жигосао и Т. Ман, извињавајући се читаоцу што не познаје неке догађаје из живота својих јунака, њихова осећања, размишљања и сл., али је Борхес први успео да јој се супротстави *новом формом*, нашавши други ослонац којим постиже илузију истинитости – документ, истиче аутор (*Sk*: 335–336). Да би избегао позицију „свезнајућег приповедача“, писац се или враћа првом лицу једнине, или се ослања на документе и референце, праве или лажне. Тако

„борхесовска мистификација није ништа друго до потреба да уверимо, било којим средствима, свим средствима, да своју тему нисмо исисали из малог прста него да је *свето* (о чему пишемо) *тако било* (или некако тако), јер, ето, ми поседујемо документа, књиге и исповести, књиге староставне, које треба да нашим опсесијама и нашим фантазмима дају легитимитет уверљивости“ (*Sk*: 335–336).

Киш је од Борхеса прихватио и једно стално надигравање с читаоцем. Још од Сервантеса је познато да цитати и позивање на изворе у књижевности (документе, књижевна дела, јунаке, биографије) могу бити и измишљени, при чему је њихова функција и да читаоца заведу, тј. да га на сваки начин увере у *истинитост* приче. Ако тај пажљив читалац крене трагом извора, он може да открије неке „добро намештене замке“, али не све, што значи да их он не може линеарно приписати ни свету факата нити фантазији аутора. Борхес је то поигравање, цитатима и квазичитатима, документом и квазидокументом, правим и лажним биографијама и референцама усавршио до те мере да се у његовом делу стварност и фикција више не могу разлучити. Његов циљ и јесте да покаже како то није неопходно за јединствен читалачки доживљај, јер је сматрао да не постоје границе између стварности и фикције/сна. У сталном надигравању с читаоцем, које је Киш учио од Борхеса, огледа се успешна пишчева мистификација. Велики парадокс је да први читалац *Гробнице* који је кренуо трагом извора није препознао пишчево мајсторство у коришћењу и модификовању цитата него је тај поступак назвао плагијатом.

Рушење концепције о апсолутном, божанском присуству приповедача значило је, међутим, да приповедач мора и да *релативизује своју позицију*, свој увид у догађаје. На то писац у пракси скреће пажњу поступцима који наглашавају његову метапозицију, што није исто што и божанска перспектива. На пример, Киш у *Пешчанику* даје исти догађај са више тачака гледишта, у *Гробници* се позива на различите сведоке или на супротне историјске изворе и друге документе на основу којих је стекао такав увид; то значи да он не искључује могућност да се појаве нови, другачији документи, који би створили и другачију слику о тим догађајима.

„Из те једне архимедовске тачке – илузије стварности – потичу и сви остали, не само строго књижевни Борхесови митови: његов агностицизам, његов космополитизам, његова политичка одређења. Одбацивши миметичку књижевност и психолошки механизам приповедања, Борхес се нашао пред чудом



стварања које није ништа друго до библијски ‘вербални чин’; писац, тај двојник Демијурга, полази од истог принципа: ‘На почетку беше реч’, ту миметизму нема места“ (Sk: 337).

Борхес је творац новог жанра интелектуалне фикције – приче у чијој је основи игра духа и фантазије, што му је омогућило да пред читаоца простре „карту света“, али и да створи *лабиринте* у којима су се сналазили само одабрани: „Борхесов лабиринт и огледала, та два најпостојанија од његових митова, нису ништа друго до књижевна метафора, метафора борхесовске књижевности: у борхесовској литератури човек се губи у лабиринту: један извор нас доводи до лажног ходника који се завршава у слепом, а слепи ходник нас води неким споредним краком у лажну салу итд.“ (Sk: 337). Божо Копривица наглашава да лабиринтски однос према свету књижевности и „систем огледала функционише у целом опусу Данила Киша“ (1996: 111–112).

У духу борхесовског есејистичког приповедања, Киш „Фрагменте о Борхесу“ завршава ироничним освртом на мистичну причу коју је објавио један аргентински часопис поводом пишчеве смрти: да је Борхес фикција – симбиоза три постојећа писца, а да га је на животној позорници тумачио неки глумац (Sk: 338).

Бројни радови о Борхесу нуде разраду теза које је Киш концептуално дао у овим кратким есејима. Иако начелно износе списатељске заслуге великог Аргентинца, они у суштини имају аутопоетичку позадину. То посебно важи за „Фрагменте о Борхесу“, у чијем су фокусу књижевни проблеми због којих је вођена полемика око оригиналности *Гробнице*.<sup>309</sup>

У овом периоду настала су и два кратка текста о Андрићу, у којима Киш указује на природу његовог „дијалога“ с Флобером и Борхесом. Први, познат под именом „Андрић доживљава историју...“ (1984), у ствари је Кишов говор приликом пријема Андрићеве награде за књигу *Енциклопедија мртвих*. Аутор прави паралелу Андрић – Борхес,

---

<sup>309</sup> У једној реченици налазимо директну алузију на књижевне поводе полемике: „И све његове мистификације (лажни извори, измишљени писци измишљених књига или измишљене књиге постојећих аутора, непостојећи аутори или приватни пријатељи као писци, лажне атрибуције наслова и дела, лажна датирања постојећих књига) не служе, дакле, томе да би подвалили несрећним професорима који чепркају по књигама класика, држећи се углавном приземља фуснота, него томе ако не да увере читаоца а оно да му створе илузију да се приче које му управо причају темеље на чињеницама које су изнели сведоци и очевици, људи достојни поверења; и да тиме удовоље оној од најосновнијих радозналости на којој је заснован сваки чин лектуре: да ли је то писац измислио или је све то тако било? Питање којем не одолевају ни они од најбољих читалаца“ (Sk: 336–337).

ослањајући се на чињеницу да оба писца крећу од стварности, од докумената, од факата које потом домишљају. Разлика је у обради тих докумената: док се код Борхеса „шавови“ виде, код Андрића „плетиво приче из једног је комада“. Андрић полази од историје да би се поново вратио њеном искуству, њеним *законима*, али сада као фикцији: „По том стваралачком односу према збиљи, Андрић спада, дакле, у ред оних писаца који су у први план своје поетике ставили *истинитост* фиктивне творевине, и тиме приповедачкој уметности дали већу *одговорност*, а европској прози отворили путеве ка новим могућностима и новим проседеима“, истиче Киш (*ŽL*: 113). То је уједно и аутопоетичка изјава, оправдање једне такве награде.

Други Кишов текст о Андрићу је поговор француском издању *Госпођице* (коју је и превео), „О Андрићевој *Госпођици*“ (1986). Аутор је пронашао изванредно сажет начин да овај роман представи француској публици, избегавши бројне замке таквог подухвата: обимну литературу о Андрићу и следствено томе, „научност“, изазов писања обимног поговора-студије, који би читаоцу деловао заморно.

Текст има неколико подтема, у ствари објашњења задатака које је аутор себи поставио, бирајући неколико чворних тачака пишчеве поетике и самог дела. Први циљ је био да француском читаоцу приближи место радње, Босну – ту „егзотичну земљу у срцу Европе“ – јер Киш је добро знао да у Андрићевом делу поетика простора често доминира над поетиком времена. Други задатак био је да означи посебност овог романа у односу на остала дела истог писца (у њему се „бука историје најмање чује“: бурни историјски догађаји промичу „као панорамски снимак“; личност не покрећу осећања која често воде у расипништво, већ једна сасвим супротна, „рационална“ страст). Још један ауторов циљ био је да укаже на основне постулате Андрићеве филозофије стварања: песимистички став о цикличном понављању (народе кроз историју покрећу исте жеље и страсти, а тиме и вечна зла – што је прихватио од Макијавелија), подизање једне особине – овде тврдичлука – на апсолутни ниво. На крају, Киш је француском читаоцу предочио пишчево мајсторство у грађењу женских ликова и дошаптавања са светском прозном традицијом, наводећи као пример „Андрићев миг Флоберу“ у сцени с Апотекаром, која призива осму главу *Госпође Бовари*.

У последњим годинама живота Киш је поезији посветио само есеј „О Скендеру Куленовићу“ (1986) и то написан пригодно, као говор приликом пријема књижевне

награде која је носила песниково име. Премда текст носи карактеристична обележја његовог „барокног“ стила, Киш се овде доста ослања на есеј Стевана Раичковића „Песничка понорница Скендера Куленовића“ (1968: 5–23). Као велики познавалац ове поезије, Раичковић издваја две њене линије, *комуникативну* и *непрозирну* /херметичну, које су наизменично избијале у неколико краткотрајних наврата, као *понорница*. Највећим атрибутом овог песника он сматра оригинални језик и мајсторско варирање ритма: језички замах, опорост, жестину, „стихове таласе“ који „ваљају лексичко дрвље и камење“, „песничку руду, коју је у својим скоро нетакнутим наслагама носио“ и која се појавила „у чистом, непатвореном облику“, док му је стих у сонету „широк и гојан, презасићен лексиком и метафором“. У Раичковићевом тексту срећемо синтагме: „копање“ језичког блага, „тајанствена, рудиментарна и *подземна снага* нашег говора“, „апоетизовани“ језик и сл. Киш на почетку свог огледа пише: „Скендер Куленовић је био рудар језика [...] – истраживач руде и рудар; залазио је он у најдубље слојеве нашег богатог језика, тамо где је велик ризик од рушења, од заглушења“ (ŽL: 113). Раичковић истиче „драму рађања и апсурд живота“ (1968: 22), а Киш пише да је за Куленовића поезија била „средишна тачка у којој се пресецају мисао о постојању и њена негација“ (ŽL: 116).

Док Раичковић поздравља и песников повратак „тихом песничком кујунцилуку своје младости“, само са тежом и тамнијом „ковином“, Киш истиче да се песник већ у својој првој збирци „заситио жуте боје злата и ситнога кујунцијског куцкања“ и да „он није хтео да буде златар и кујунција него ковач“. Он такође високо вреднује Куленовићеве „велике језичке замахе“, прштање речи и кршење језика, песме које су „тешке, тврде, рапаве као комади сирове руде, и ма колико глачане, оне носе у себи неку опорост, муку стварања, задиханост, кркљање плућа, шиштање ковачког меха, хлап тешке језичке магме која је потекла из најдубљих слојева епског стваралаштва и предања“ (ŽL: 114–115). Међутим, док Раичковић скреће пажњу на „ономатопејско зрнце“ које обасјава путању Куленовићевом сонету, Киш то запажање развија у читаву поетску слику:

„*Шева* лети крилима тешким као каква механичка птица, као птица од гвожђа, птица са крилима и перјем од танког кованог гвожђа, ал гвожђа, ал птица, ал лети, бацајући своју тешку сенку на земљу, па час се уздиже а час се спушта, и цокће својим металним језиком, и прпоће својим металним кљуном, и прхће својим

металним крилима загледана не у небо него у земљу, као да ће да се стрмоглави, јер је привлачи магнетна снага Земљина, одакле је потекла и полетела“ (ŽL:116).

Стајући на песникову страну, поред Раичковића који је најбоље осетио изворну снагу његовог песничког доживљаја и редак таленат, Киш се осврће и на његове заблуде, али још више на неправде које су му наносене. Ћутање је вид његовог самокажњавања, аскетизма, истиче Раичковић, а Киш додаје: и андрићевске мудрости.

#### 4. ЕСЕЈИ ПОСВЕЋЕНИ ДРУГИМ УМЕТНОСТИМА

У интервјуу „Нормална особа не пише књиге“ (1984) Киш сведочи да је још од детињства гајио љубав према другим уметностима. Музичке структуре и филмска уметност оставиле су снажан печат на композицију његових књига, али је мање истицана чињеница да је он добро познавао сликарство, које је оставило траг на његово дело, белетристичко и есејистичко подједнако:

„Мене нарочито опчињавају слике. Волим чудне предмете, волим да их детаљно описујем, као да их додирујем. То сам научио из технике ‘новог романа’, иако нисам био одушевљен тим жанром. Постоји заводљиви ореол око ‘новог романа’, о коме сам више научио кроз његову теорију него кроз сама дела. На пример, ако уђете у собу и опишете неке детаље, већ сте у царству књижевности. После тога можете да разматрате Психологију, Човека, Жену, Љубав и друге појмове. Опис у овој врсти прозе јесте варијација теме која следи, њена припрема.

[...] Са предметима морам да радим сликарским поступком, постављајући их испред себе. То помаже враћању несталога света, света са којим сам још увек повезан кроз те сентименталне предмете“ (GTI: 134).

Овај аутопоетички исказ апсолутно произилази из Кишове стваралачке праксе, што је још један показатељ да се ауторска поетика мора узимати у разматрање приликом тумачења његовог дела. У ствари, досадашње анализе показују да је мало таквих ставова

који нису издржали такву практичну проверу, само што они не би смели да диктирају смер истраживања.

Три есеја на ванкњижевне теме из последњег есејистичког периода, која је Киш посветио различитим уметностима, потврђују ову суштинску везу. Сви су изразито аутопоетички. Најкраћи међу њима, „Le Tonneau tordu d’Escher“ (1985), „Ешеров уврнути ваљак“ у преводу Милоша Константиновића (ŽL: 135–136), истовремено је један од најзначајнијих текстова за разумевање Кишове поетике. На то је Делић први скренуо пажњу (1995: 57–58; 150–152). А да је Ешеров цртеж ту само добар повод, сведочи и дактилопис из заоставштине с промењеним насловом у односу на онај објављен у часопису *Nouvel observateur*: „Метафизичар Глона: М. К. Ешер“, док је испод руком исписан мото: „Глон је можда лавиринт. (Х. Л. Борхес)“ (Миоџиновић 2006с: 232). Тако је Кишов есеј о уврнутом ваљку постао ешеровско-борхесовска поетика *лабиринта* и *огледања*, односно удвајања и умножавања.

После описа Мебијусове траке,<sup>310</sup> у којој се бришу границе између спољашњег и унутрашњег, Киш закључује: „Стварност треба изобличити, само мало је изврнути да би нам открила нове размере простора и времена“. Ово формалистичко начело могло би стајати као мото изнад Кишовог целокупног опуса. То „изобличити“ значи: *деформисати*, променити аспект, *другачије видети*, што је писац стално истицао као примарни задатак уметника.

Пред таквим изазовом – „простором у коме иде час горе час доле, у коме се више не зна шта је унутарње а шта спољашње“ – Грегор Самса се преобразио у инсекта, истиче аутор и закључује: „Преображај људи и предмета последица је јуриша унутарњих слика...“ Тежња да истовремено представи и лице и наличје навела је Ешера да мења тачке гледишта, да тражи перспективу из које ће му се отворити и четврта димензија (што је одлика и других његових цртежа, графика и слика).<sup>311</sup> Следи *ре-креирање*, тј. *поновно стварање*, али сада другачијег, уметничког света: „А потом постићи такво савршенство израде, такво мајсторство, да нам се предочи ‘привид простора’“. Тако је Ешер дошао до

---

<sup>310</sup> „Узмите папирну траку и спојите јој крајеве изврнувши их у облику осмице: добили сте Мебијусову траку, која је за математичаре тврд орах. То више није цилиндар, имамо само спољну и унутарњу површину које се неприметно стапају. То је сада деформисани цилиндар, уврнути ваљак унутар кога би се моторциклиста у непрестаној кружној јурњи нашоа у одређеном тренутку на леђима с точковима мотора у ваздуху!“

<sup>311</sup> <http://www.mcescher.com/gallery/most-popular/>, приступљено 1. 11. 2015.

конструкције „уврнутог ваљка“, чијом је траком распоређено „девет мрава или мрав у девет фаза“, који постају „чиста апстракција, појам-слика, ипак тиме не губећи суштину свог лика, своју мрављу бит“. Киш не уводи ту случајно Кафкиног јунака метаморфозе („Преображај“), јунака тзв. „митологије отуђења“ и рођака Е. С.-а, јер:

„Под руком мајстора који влада својом уметношћу и који промишља свет, свако његово остварење покреће механизам мишљења који нас неумитно доводи до суштинских питања: Где је почетак? Где је крај?

Подстакнувши вртоглавицу која нас води ивици бездана – јер свака идеја доведена до краја јесте мисао смрти – поново нас рука мајстора задржава и открива нам ‘хармонију света који нас окружује’“ (ŽL: 136).

Није ли то сажето и метафорично изнесена поетика *Пешичаника*, „савршене пукотине“? Изузетно тумачење овог романа у поменутом контексту, или боље есеја „Ешеров уврнути ваљак“ у контексту *Пешичаника*, дао је Д. Бошковић. Он повлачи паралелу између Ешерових цртежа и слика и Кишовог приповедног поступка и закључује да је ЕшEROVA сликарска поетика транспонована у поетику *Пешичаника*, односно да је поетика тог романа „ешеровска“. Киш се поиграва „Писмом или Садржајем“ (који тако постаје метафора већ постојеће еоистоларне форме),<sup>312</sup> приповедном инстанцом, фокализацијом и фокализаторима, при чему су исти догађај, сцена или детаљи сагледани из супротстављених *планова*, чему доприноси и само паралелно постојање више приповедних токова. Када Е. С. покушава да изађе из себе и да догађај сагледа очима другог, он настоји да отвори четврту димензију. Бошковић такође примећује да циклично понављање питања иследника у *Пешичанику* доприноси илузији динамизма, покретљивости, а тиме и несазнатљивости самих ствари, чиме аутор успева да заузме метапозицију и да „ешеровски“ укине чак и само време. Приповедни поступак уврће се за пола кружнице, као *Мебијусова трака*, показујући тако своје лице и наличје (Bošković 2004: 112–131).<sup>313</sup>

---

<sup>312</sup> „То писмо на крају романа, по мени, заиста и јесте садржај романа, не можда и садржина“, истиче писац у интервјуу „Антрополошки роман“ (HP: 185).

<sup>313</sup> „Пошто је у *Пешичанику* могуће отворити ‘четврту димензију’, видети и бити виђен истовремено, гледати и лице и наличје, онда се можемо запитати није ли форма *Пешичаника* опредмећена варијанта Ешеровог ‘уврнутог ваљка’, отворена ка двострукој игри истовремености познатог и непознатог, игри без почетка и без краја. Вишеструке перспективе, близина и удаљеност, испреплетано кадрирање, елементи су приповедне технике која ‘фабулу’ хвата из више углова, спирално, као на *Мебијусовој траци*, која стоји у

Поводом изложбе дизајна Драгославе Беке Пунишић, највеће српске дизајнерке намештаја, Киш је написао текст „Душа и облици“ (1988), који својим насловом призива Лукачеву истоимену књигу огледа. Он отвара питање зашто је дизајн уметност и закључује да је то у свом идеалном „виду“ апстрактна уметност, *идеја*, која се у пракси најчешће „судара са установљеним укусом (који себе назива, наравно, такође укусом: ‘укусом широких народних маса’) [...] „Као концепт, дизајн је, дакле, вечита опозиција између индивидуалног, аристократског, елитистичког, ‘чистог’ облика – радикални дизајн – и концесија у односу на практично, што ће рећи просечно, ‘солидно’“ (ŽL: 137, 138). Тако је већина њених одличних и награђиваних идеја остала нереализована.<sup>314</sup> Будући да је дизајн заснован на парадоксалном захтеву да предмет истовремено буде леп и сврсисходан, уметница ту сврсисходност умножава тако што прави мултифункционалне предмете као што је кревет–сто. Она истовремено „жели да подели са корисником радост стваралачког чина“ у чијем је темељу игра, закључује аутор, јер „*Design* је *Dasein*“ (ŽL: 140). За њега је *стварање* заиста било *постојање*.

Трећи оглед који ће у овом одељку бити предмет наше пажње је „Свет по Кустурици“ (1985). Реч је о критичком осврту на филм *Отац на службеном путу*, коју је Киш објавио у француском листу *Le Monde*. Тема и реализација филма морале су бити писцу веома занимљиве. Да би филм приближио француском гледаоцу, Киш га најпре упознаје с контекстом, „историјом у сенци“: радња се одиграва 1950, што је година раскола Југославије и Москве, када се отвара „југословенски Гулаг“ Голи оток. Померивши оцу место одржавања казне на неки рудник, Кустурица је успео да завара цензуру, а да не изневери истину. Тим „лукавством“ освојио је Кишове симпатије. Свет који је Кустурица створио је „свет неког источњачког фатализма, где се ударци подносе не само без отпора него и без роптања и приговора“, примећује он (ŽL: 143).

---

основи Ешерове слике о којој Киш пише свој есеј, и по којој је слика добила свој назив. Мебијусов прстен заправо је простор у којем се не може одредити смер, полови, тако да фигуре, померајући се у њему, обликују сопствене слике у огледалу: потребно је направити само неколико корака и без икаквог прекида у континуитету кретања са пода завршити на плафону, али и открити да је онај који је завршио на плафону увек други/исти у односу на онога који је започео кретање. И као што ‘девет мрава – или мрав у девет фаза – распоређени на тој немогућој траци постају чиста апстракција, појам-слика, ипак тиме не губећи суштину свога лика, своју мрављу бит’, исто тако Е. С. или предмети и догађаји из његовог света, приповедни поступци и сам роман, не губећи своју „бит“, у низу фаза (које симултаним понављањем сугеришу бескрај) постају слика-појам, симбол отворен своје наличју, који у свом лицу открива и своје наличје. Стварање оваквог света или текста није у моћи Е. С-а (или мрава) него у демонстрацији поетичке моћи, законима фикције и савршеном владању литерарним поступцима“ (Bošković 2004: 121–122).

<sup>314</sup> <http://www.politika.rs/scc/clanak/220522/U-cast-prve-dame-srpskog-dizajna>, приступљено 1. 3. 2016.

Други мајсторски редитељев поступак није могао проћи незапажено од стране писца из простог разлога што га је и сâм примењивао: Кустурица посматра ликове „крз нежно-ироничну дистанцу“, чиме постиже уверљивост (наравно, уз сјајно одигране улоге, нарочито оца). Његова слика света мало је „ишчашена“, јер је дата са тачке гледишта дечака (љубитеља филма); тиме се такође избегава патетика, искушење „историјског филма“ и алегорије – грешке којој су подледали остали редитељи у жељи да избегну цензуру. Киш стога Кустуричин филм сматра и моралним и уметничким подухватом.

Може се повући занимљива паралела *Баите, пепела и Раних јада* са овим филмом, како због поетичке и тематске блискости, тако и због тога што, узети заједно, они одражавају Кишову етичку преокупацију да представи последице два тоталитарна режима у животу појединаца, у оба ова случаја с тачке гледишта деце, будућих уметника. Тако и ови текстови потврђују оно прожимање међу уметностима на коме је Киш инсистирао још у свом раном есеју о сликару Миру Главуртићу.

## 5. ИНТЕРВЈУИ

У периоду 1983–1989 Киш је дао тридесетак интервјуа, углавном страном штампи, од чега је двадесет три ушло у избор разговора *Горки талог искуства*, који је приредила Мирјана Миочиновић. Ти текстови нису уједначени по есејистичкој вредности. У односу на разговоре из *По-етике, књига друга*, где је одговор на свако питање мали есејистички медаљон, овде има и оних информативних, у којима писац понавља, скраћује или варира већ толико пута изречене ставове, негде и са очигледном досадом. То, наравно, не значи да и ту није долазио до лепих и сажетих формулација, посебно о свом детињству и породичној трилогији, што су биле теме привлачне и страним новинарима. На пример, говорећи о оцу као о „митској личности“, Киш у интервјуу „Нормална особа не пише књиге“ (1984) даје психолошко тумачење односа отац-син у свом циклусу (*GTI*: 128). Значајан је и нови контекст у оквиру кога су стари ставови сумирани, кориговани, продубљени.



Новина је самотумачење *Енциклопедије мртвих*, као и појединачних прича, које налазимо у интервјуима: „Тражим место под сунцем за сумњу“ (1985), „Удео чуда и труда“, „О *Енциклопедији мртвих*“, „Именовати значи створити“ (1985) „Махнитост вољења“ (1986), „Изазов на књижевном пољу“ (1987). Аутор највише говори о свом енциклопедијском идеалу литературе и о насловној причи као о „сажетом роману“, истичући да је она једнако резултат опсесије Књигом, „као и последица једног чисто техничког проблема: како у биографију једног обичног човека, личности, увести књижевне, културне, па и филозофске референце? [...] Како приписати једном замишљеном бићу део сопственог културног наслеђа. Најједноставнији начин јесте претворити га у енциклопедијски лик, или тачније, у енциклопедијски чланак, што је само по себи културни чин“ (*GTI*: 188–189). Уз то, енциклопедијски поступак пружа могућност таквог сажимања да грађа читавог класичног романа стаје у једну приповетку. Незадовољан рецепцијом *Енциклопедије мртвих* (јер рецепције, како истиче, није ни било), Киш у подвлачи да је у тој књизи хтео да метфизичко-фантастичној прози да документарни карактер. О фигури побуњеника и о документарној подлози прича из *Енциклопедије мртвих* писац је говорио и у свом последњем интервјуу, „Добро намештене замке“ (1989). Поред насловне, он ту издваја и причу „Црвене марке с ликом Лењина“, поводом које говори о психолошком приступу као једној од „добро намештених замки“ за пажљивог читаоца.

Најинтересантнији су управо они разговори или њихови делови који се тематски поклапају с есејима из овог периода и у којима писац говори о: односу живота и литературе, смислу писања, поезици као по-етици и свом ставу према фашизму и стаљинизму, јеврејству као „осећању различитости“, „ироничном лиризму“, Средњој Европи, свом добровољном изгнанству, односима фикције и факата, књижевности и историје, поезике и политике, љубави и смрти, самоубиству, сажимању, читаоцу, књижевности и историји, свом односу према својим „привилегованим сабеседницима“ (Џојсу, Прусту, Борхесу, Набокову итд.). Како је о свему томе већ било речи, пажњу ћемо усмерити на дијалог „Живот, литература“ (1986).

Већ смо нагласили да је иза Киша остало двадесетак завршених од око три стотине планираних страница за књигу есејистичких аутобиографских разговора са шведским писцем и новинаром Габијем Глајхманом. У интервјуу „Џојсовско прогонство“ (1986)

писац најављује да ће *Живот, литература* бити књига „прозних фрагмената“, „мала разрада тзв. пишчеве кухиње“, где ће испитати однос између факата (аутобиографског) и фикције у својим делима и унети оне теме које су из естетичких или из психолошких разлога изостале из породичног циклуса и које „неће постати и не могу постати више никад ни прича ни роман“. Јер, кад год је у питању дело настало на основу аутобиографске грађе, читаоци желе да знају „да ли је то стварно тако било“ (*GTI*: 197–198).

Књига је замишљена као права жанровска игра: аутобиографски подаци и дневничке реминисценције смењивали би се са поетичким, аутопоетичким и метапоетичким коментарима кроз есејистичке и наративне одељке, дате у форми дијалога. И све то – *живот, литература*, сажето и „боговски измешано“ као код Раблеа.

Да је остварено, ово би дело спојило и пишчеве поетичке поступке: документарни (личну породичну архиву), кинематографски (кадрирање, монтажа), истражни (самоиспитивање). Миоџиновићева с правом сматра да се на основу одабране теме, стила питања и одговора може закључити да је Глајхман у ствари фиктивни саговорник у пишчевом самоиспитивању, замишљеном као „комбинација ‘истражног поступка’ и ‘испитивања сведока’ из *Пешчаника*“. Она то поткрепљује реченицом пронађеном у једном рукописном фрагменту: ‘Држећи се проседеа *Пешчаника*, дозвољавам себи да кажем: Наставите!’ (Миоџиновић 2006d: 435). Још неколико примера из заоставштине, као и њихова сличност с питањима која Киш поставља Еви Нахир и Жени Лејбл у документарном серијалу *Голи живот*,<sup>315</sup> упућују нас на то да је писац сâм креирао питања. Нажалост, стигао је да говори само о темама везаним за првих седам година свог живота, што је под насловом „Живот, литература“ објављено у форми класичног интервјуа.<sup>316</sup> Размотрићемо најважније ставове аутора, посебно примере у којима демонстрира поменуте поетичке поступке.

Разговор почиње констатацијом новинара да је за формирање Кишовог књижевног профила било значајно његово двојно порекло, као и бурно и ратним вихором захваћено

---

<sup>315</sup> „Која је то година?“, „Да ли сте и ви носили звезду?“, „Којим сте језиком говорили у кући?“ и сл.

<sup>316</sup> У заоставштини је пронађено и неколико одбачених сегмената из објављеног разговора, нешто дужи одељак о Мансарди и два списка тема које је тек требало обрадити (*Sk*: 339–344). Приређивач сведочи да је у тој књизи Киш планирао и да расветли политичку позадину афере око *Гробнице за Бориса Давидовича* (Миоџиновић 2006d: 229–230).

детињство. Али на молбу да раздвоји „удео аутобиографског“ у својим књигама, он објашњава зашто то није могуће:

„Цело моје детињство је илузија, илузија којом се храни моја имагинација. И како сам о тој теми ‘раних јада’ написао две-три књиге, сада ми се чини да је свако свођење те имагинације на такозване биографске чињенице – редукционизам. Живот се, знам, не може свести на књиге; али се ни књиге не могу свести на живот. Како сам своје детињство дао у некој лирској, јединственој и коначној форми, та је форма постала саставним делом мог детињства, једино моје детињство. И ја сам сад и сâм једва у стању да направим разлику између те две илузије, између животне и књижевне истине; оне се прожимају у толикој мери да ту повући јасну границу једва да је могућно. Стога ми се свака друга интерпретација тих књига, поготову од стране аутора, чини осиромашењем“ (ŽL: 7–8).

Премда тај коментар на први поглед делује као додатна мистификација, ово је једна од најдубље промишљених Кишових тема. Сећање на детињство и уопште најчешће постоји у некој идеализованој пројекцији. С обзиром на то да је свака животна прича јединствена и непоновљива, свака је биографија редукционизам, „а идеална и занимљива би била она која би садржала у себи биографију свих људи у свим временима“, што је могуће остварити само кроз књижевну форму, истиче писац (ŽL: 8). У детињству се опште и посебно најлакше интегришу, јер у том раздобљу „постоји један моћан заједнички именитељ јединствен за све људе“, где „смо најближе тој хипотетичкој биографији свих људи у свим временима“; временом се тај „заједнички именитељ“ смањује, а повећава се удео посебног (ŽL: 9).

Киш објашњава парадокс што с једне стране у својим књигама тежи животној истини, а с друге ту посебност, која даје боју његовој литератури, сматра нелитерарном: „Литература се храни посебним, индивидуалним, настојећи да ту особеност, не занемарујући је сасвим, интегрише у опште“.<sup>317</sup> Дакле, писац сматра да је задатак књижевности да „тај ‘особени знак’ интегрише у општост људске судбине“ – што је став који је задржао још од својих најстаријих текстова – и стога се противи сваком виду

---

<sup>317</sup> Већ препознатљивим „сликарским поступком“, писац варира овај став и у разговору „Дојсовско прогонство“: „Квалитет литературе јесте заправо у појединостима. Литературу чини детаљ, а не такозвани велики потези. Или, ако хоћемо тачније, велики потези су направљени од детаља“ (GTI: 197–198).

књижевног редукционизма, било да је реч о свођењу дела на живот, било на идеологију, сексуално, национално, верско опредељење, или неки други облик „књижевног гета“ (ŽL: 9).

Спистељско искуство показало је Кишу да „у судбини писца ништа није случајно“, па ни порекло, место рођења и друге биографске појединости: писац ће те чињенице, њихову јединственост и непоновљивост искористити на прави начин, поготово ако су уз то још и „неуобичајене“. „Без тог амбигвитета порекла, без те ‘узнемирујуће различитости’ што је доноси јеврејство и без недаћа свог ратног детињства, без сумње, не бих постао писац“, истиче он (ŽL: 10).

Човекова сећања, нарочито она најранија, састављена су од слика, „искиданих слика“ и чулних доживљаја: мириса, укуса и боја. Њихово повезивање с догађајима, с просторним и временским оквиром, јесу само „накнадне референције“, сматра Киш. Као у својим најбољим прозама, он кроз поступак набрајања даје један такав пример својих раних сећања, сажимајући чињенице, описе ликова и доживљаја. Тако су се поред евокација укуса, боја, мириса „кестеновог цвета, руже у вази, камилице, машинског уља у механизму шиваће машине“, нашли и мирис „очеве цигарете, колоњске воде на врату моје мајке“, „кожне траке на очевом шеширу“. Међутим, те „сунчане слике“ које су се ређале „као у каквом албуму“, нагло се прекидају (ŽL: 11–13).

Киш о сопственом детињству говори са становишта своје поетике, као о мешавини факата и фикције, уз исту потребу да увери у истинитост своје приче: „Моја улога као сведока завршена је у оној сцени са доласком жандара. А ово што следи јесте реконструкција на основу докумената и крхотина реченица сећања преживелих“ (ŽL: 23). Следи један наративни одељак о егзекуцији на Дунаву са „разоткривањем поступка“ – метанаративним коментаром о „оку камере“, тј. о приповедачкој перспективи:

„Призор је снимљен из божанске перспективе апсолутне објективности сивог зимског облака где гласови не допиру. Сада се објектив шири и видимо како са оне стране кабинâ стоје редови. Из ове висине, где стоји камера *која не дрхти*, не разликујемо лица; једва разазнајемо мушкарце, жене и децу. Видимо једино, негде при крају реда, у групи оних који су пристигли камионом међу последњима, једног човека са шеширом и наочарима, у излизаном сивом капуту, јер онај ко је сместио камеру у те висине (како би тиме избегао напасти детаља, описе голих

телеса, призоре понижења – кад тело реагује на смртни страх својим сопственим начином – како би избегао сцене силовања, разбијених лобања и крви на изгаженом снегу, како би избегао да се чују гласови, урлици, јауци, вапаји, молбе, молитве и преклињања, како би, дакле, постигао божанску објективност у том свету без Бога), тај, дакле, не може да не издвоји, пристрасно, из те гомиле оног који је његов отац“ (ŽL: 24).

Метанаративни коментар о „божанској перспективи апсолутне објективности“ писца и камери која „не дрхти“ овде је ироничан и самоироничан. Управо немоћ да оствари ту перспективу и „ироничну дистанцу“ приликом описа масакра на залеђеном Дунаву, када је његов отац неким чудом избегао смрт, главни је разлог што Киш у својим прозама није описао сцену која га је очигледно опседала. Сећање на новосадске „хладне дане“ и у овом дијалогу је представљено кинематографским поступком који аутору омогућава „отклон“ од догађаја, „заправо, извесно онеобичавање, остраније како би рекао Шкловски. Да разрушим, дакле, ‘аутоматизам перцепције’“ (ŽL: 23).<sup>318</sup>

Други такав догађај за који Киш није успео да нађе „ироничну противтежу“ је „генерална проба“ Давидове звезде. У породичној трилогији тај симбол се нашао редукован и у алузијама, а рана приповетка „Јуда“ остала је ван његових збирки управо због недостатка те дистанце. „Има, знате, нечег зазорног у патњи“, истиче писац (ŽL: 14). Зато у својим прозама није писао ни о мајчиној болести и смрти. Судећи по списку тема пронађеним у заоставштини, о томе је планирао да говори са временске дистанце од три деценије (Sk: 341). Међутим, интересантно је да прототип јунака Кишове прозе није постао ни његов ујак Ристо Драгићевић, који је у њему „посејао семе опасне радозналости“ преко своје библиотеке „чији су цвет били лексикони и енциклопедије“. То је била још једна планирана тема за књигу разговора *Живот, литература*.

---

<sup>318</sup> „Моја сестра и ја седимо, дакле, на каучу нагнути једно на друго, са мађарским журналом у рукама, ‘тако да наслов буде јасно видљив’. На једној страници, фотографија тенка у снегу; тенк је погођен панцергранатом, као човек кога су ударили песницом у плексус; крај тенка стоје војници дигнутих руку, а победници су уперили у њих своје оружје. У једном монтажном поступку – као у некој раној пројекцији мојих сопствених књижевних проседа – мешају се слике две стварности: у кућу улазе жандари и војници: на пушкама блистају бајонети. Један војник завирује под кревет, затим отвара ормане, док други држи пушку на готовс. Мој отац показује жандару своје папире; жандар му их враћа. Одлазе. (*Верзија прва*)

У другој верзији, сат касније, сцена се понавља све до последње секвенце. Отац показује жандару своје папире. Овај му их враћа. Отац узима са чивилука капут и шешир. На тренутак се колеба да ли да узме и свој штап... Остављен штап који се клати на чивилуку.“ (ŽL: 22–23)

На питање због чега личност оца тако брзо „смењује“ мајка, заштитник породице, Киш одговара наративизованим аутобиографским објашњењем, које представља изванредан пример симбиозе белетристике, аутопотике и живота:

„То је по свој прилици стога што ја, као што видите, мислим у сликама и тражим у полумраку. А призори у којима се појављује мој отац јесу нека врста негатива, слика његове одсутности. Ја га до дана данашњег видим како се пење у кола, фијакере, возове, трамваје. Дочекујемо га или испраћамо, или га видим при оној краткој посети Ковину (година је 1939, септембра) када тражи од моје мајке маказе како би докрајчио своју патњу. Касно је лето, лишће платана почиње да нагриза рђа јесени, мој отац у болесничкој пицами на дрвеној клупи болничког парка, одсутна погледа. Или при нашој последњој посети, године хиљаду деветсто четрдесет и четврте у Залаегерсегу, у импровизованом гету, одакле ће отићи, нестати заувек. Одатле потиче, дакле, моја потреба да домислим његов лик, да премостим празнине између два његова појављивања, да га откријем на породичном групном снимку, у позадини. Поступак, уосталом, сличан ономе што га примењујем при грађењу ликова о којима постоје документарне појединости, извесне биографске чињенице, недовољне, а између два податка зјапи празнина коју треба допунити, испунити чврстом материјом маште; материјом која ће по снази уверљивости имати снагу документа.

[...]

Тај отац што се појављује у мојим књигама под именом Едуард Сам или Е. С., јесте једна идеализована пројекција којој није стајала на путу чврста, хомогена маса реалности и сећања. Отац је стога двоструко негативан лик, негативан у значењу одсутности и негативан у значењу књижевног јунака. Он је болесник, алкохоличар, неурастеник, Јеврејин, једном речју идеалан материјал за књижевни лик“ (ŽL: 15–16).

Као још један доказ да „у биографији писца ништа није случајно“, Киш наводи неке податке из биографије свога оца, „неафирмисаног“ писца, и уочава књижевне аналогије: „Трговачку академију завршио је у Залаегерсегу, родном месту господина Вирага, који ће, милошћу господина Џојса, постати познат под именом Блум, Леополд

Блум. Његов *Ред возње железничког, аутобуског, бродског и авионског саобраћаја* постаће познат захваљујући мојим књигама“ (ŽL: 14). Овај је поетски текст стигао у интервју из пишчеве биографије, која је поступком онеобичавања добила литерарну форму „енциклопедијске јединице“ – сада већ чувене „Кратке аутобиографије. Извод из књиге рођених“ (Киш 1990: 12–13). По свој прилици, она је главни етимон започете књиге *Живот, литература*, а можда је замишљена и као нека нова варијација глосе.

Сопственом истрагом писац је дошао до неких чињеница из очеве биографије које је сматрао значајним за обликовање његовог књижевног лика; на пример, да није боловао од *delirium tremens* већ од неурозе страха, која је сматрана „ендемном болешћу средњоевропске јеврејске интелигенције“. Сазнао је да је болест наследна: и сâм је неколико пута искусио те патње „метафизичког страха“, то „стање унутрашње дрхтавице“ – што је описао у једном одељку *Пешчаника*.<sup>319</sup>

Киш и овде критикује слабости свог младалачког романа *Псалма 44*: патетику, сентименталност, недостатак објективности и ироничне дистанце. Иако је деловало да се тог романа одриче, он га је ипак објавио у *Сабраним делима*, истичући да штампани заједно, *Псалма 44* и *Мансарда* сведоче о метафизичкој и документарној линији, које ће тећи напоредо кроз све његове будуће књиге. Тако се између *Мансарде* и *Баите, пепела* с једне, а *Псалма 44* и *Гробнице за Бориса Давидовича* с друге стране, може запазити и тематски континуитет и стилска веза. *Пешчаник* и *Енциклопедија мртвих* представљају неку врсту симбиозе тих токова (ŽL: 29).

Кишова животна филозофија садржана је у дикти: *Primum vivere deinde philosophari*, чији први став, да најпре треба живети, писац често варира и у есејистичкој и у белетристичкој прози и позајмљује га својим ликовима. На пример, у есеју „Буриданов магарац или писац у хаосу света“: „Наш је живот једина и јединствена шанса“ (ŽL: 108); или у приповеци „Лаута и ожиљци“: „И немојте да вам литература замени љубав. И литература је опасна. Живот се не може заменити ничим“ (Sk: 234). Премда је животном искуству давао предност над духовним, не можемо се отети утиску да је Киш ипак живео литературу.

---

<sup>319</sup> „У једном тренутку, без икаквог видљивог спољњег повода, сруши се у вама она одбрамбена моћ која вам омогућава да живите са сазнањем човекове смртности. Нека опасна претећа луцидност; апсолутна луцидност, рекао бих“ (ŽL: 27).

## VI ЗАКЉУЧАК

### 1. ОСВРТ НА КИШОВЕ ЕСЕЈИСТИЧКЕ ИЗБОРЕ

Киш је с великом пажњом и самокритичношћу компоновао своје есејистичке књиге, што уочавамо ако се загледамо у избор и распоред текстова, логику њиховог садржаја, као и у одбачене садржаје и њихове варијанте, објављене у *Складшиту*.

Већ је било речи о томе да највећи део Кишове ране есејистике говори о проблемима поезије. Само у првој књизи *По-етика* чак шест есеја је посвећено поезији, а прози и књижевнаучној, односно теоријској и естетичкој мисли по два текста. Карактеристично је да ниједан од есеја посвећених поезији, који у *По-етици* представљају прву, за аутора тада вероватно и важнију целину, он није уврстио у каснији избор *Ното poeticus*, за разлику од есеја посвећених прози и естетичким проблемима. Метанаративни (аутопоетички) коментар „Ми певамо у пустињи“ нашао се и у другој књизи експлицитне поетике (као и у књизи *Ното poeticus*), којој и генолошки и тематски припада. Он представља неку врсту резимеа претходне одбране модерне уметности, који је писац наставио да развија и у каснијим промишљањима књижевности, негујући култ форме, па је разумљиво зашто му је толико било стало до ставова ту изречених. Есеји „Отпори и догма“ и „Ми певамо у пустињи“ отварају централне теме Кишове зреле есејистике и зато су ушли у све пишчеве по-етичке изборе. Њима се придружује и есеј „За плурализам“, објављен у другој по-етичкој књизи.

Једини рад у коме је начињена скица за класификацију Кишове есејистике и који експлицитно вреднује његове ране есеје (додуше, узимајући у обзир само пишчев први есејистички избор *По-етика*) сврставајући их у три групе је „‘Тешке игре писане речи’ (Свест о модернитету или рана есејистика Данила Киша)“ Р. Ивановића. Репрезентативној групи према његовом мишљењу припадају есеји „О симболизму“, „Одбрана поезије“ и „Питање перспективе“; у другој групи, где је мање неочекиваних асоцијација, дистанца према предмету је смањена (а тиме и објективност), налазе се есеји „О превођењу поезије“, „Верлен“ и „Отпори и догма“, које генолошки дефинише као *дијатрибе*, јер је у



некима аутор готово физички присутан;<sup>320</sup> трећој групи, у којој се препознаје „известан есејистички клише“, припадају: „Јабуре, Њутн, поезија“, „Шарл Бодлер“, „Пустолина“ и „Ми певамо у пустињи“. Одатле следи закључак да је у другој и трећој групи због субјективистичке пројекције и непосредне ангажованости писца есејистички допринос у њима смањен (Ивановић 1994: 74–75).

Иако истиче да „утисак да многи од Кишових прилога делују незавршено више сведочи о природи есеја, него о природи есејисте“ (Ивановић 1994: 60), аутор Кишову есејистику процењује „строгим књижевнотеоријским и књижевнокритичким мерилима“, која одговарају студији или расправи, односно академској критици. Есеј пак чини особеним „та каприциозно субјективна нота“ (Марић), због које су нам интересантни управо есеји „Шарл Бодлер“, „О превођењу поезије“ и „Ми певамо у пустињи“. Поготово се не можемо сложити с вредновањем последњег поменутог текста, јер ће многи ставови ту изнесени, попут: „Закупља ме вечни проблем Форме“, постати пишчев поетички амблем и у исти мах повод најжешћих оспоравања. У том тексту је Киш изложио свој аутопоетички *credo*. Судајући по томе које је наслове писац касније уврстио у *Homo poeticus*, очигледно је да се ни његови критеријуми не поклапају с Ивановићевим.

Премда се не слажемо с вредновањем појединачних текстова, прихватљив нам је Ивановићев општи суд да је „Кишова рана есејистика била много делотворнија у оном граничном подручју које спаја белетристику и есејистику, него у граничном подручју које одваја есејистику и литературологију“, чиме се прикључио оним писцима-есејистима радикално модерне провенијенције који су својим делом допринели стварању најбоље традиције модерног српског есеја (Ивановић 1994: 76).

Велику пажњу Киш је посветио и композицији књиге *Homo poeticus* (1983), што показује већ „Пролог“, у коме кроз смернице читаоцу образлаже и композициона начела и своје критеријуме приликом одабира текстова. Он истиче да је текстове „ради формалног јединства“ разврстао на есеје – што је „уопштен назив за сваковрсно дискурзивно штиво“ и на интервјуе. Значи, први критеријум за распоред текстова је формални, тј. *жанровски*, затим *тематски*, а потом и *хронолошки*, чиме је омогућио „читаоцу да свој суд о

---

<sup>320</sup> *Дијатриба* је дефинисана као разговор у доколици. Потиче од разговора у античкој филозофској школи, где се обично разматрало неко етичко питање које је искључивало критичку и филозофску апаратуру, а укључивало примере из историје и митологије. Реторске школе уносе у дијатрибу и анегдоту, цитат, борбу у ставовима са замишљеним опонентом. „Стил лаке расправе о општим проблемима одржао се у континуитету у европским књижевностима (есеј).“ (Slapšak 1992: 137)

ауторовим интересовањима, страстима и заблудама одмерава у времену; и да у тим текстовима види у првом реду дневник једног радозналост читаоца, лектуру једног писца“ (HP: 9). Дакле, Киш свесно скреће пажњу на аутопоетички значај избора.

Од двадест есеја у првом делу књиге, осам је посвећено етици, односно по-етици и културологији (рачунајући и есеј о Карлу Штајнеру и фрагменте „Теме и варијације“), четири прози, теорији прозе и критици, један аутопоетици, само два поезији, а чак пет ликовним уметностима. Текстови по-етичке природе налазе се и на крају и на почетку целине, што значи да их је аутор сматрао важнијим, или боље рећи репрезентативнијим за сопствену поетику од оних који се баве посебним проблемима поезије и прозе. У другом делу *Homo poeticusa* прештампана је читава књига *Поетика, књига друга* (1974), коју је чинило једанаест интервјуа (од тога велики број у целости или деловима посвећених *Пешчанику*) и додата су још четири. Последњи интервју, како смо већ нагласили, посвећен је баналности. Одатле се може закључити да је аутор желео да буде сагледан као модеран писац изразите стваралачке самосвести, који је кадар да прати најсавременија збивања у домену белетристике и комплетног проучавања књижевности, али и као интелектуалац развијене етичке и културолошке свести, критичар друштва и равноправни учесник у јавном књижевном и културном животу, који има право на реч, на сумњу, на „страсти“ и „заблуде“, свестан да се они „одмеравају у времену“.

У разговору „Значај доброг и оданог читаоца“ (1983) писац истиче да је захваљујући *Дјелима* у десет књига „прочистио своје рукописе“: „Бар нико неће у ово што сам радио моћи да ми се меша, да прави свој распоред“ (GTI: 118). Неспорно је да је Киш био веома самокритичан када је правио своје есејистичке изборе, поготово последњи, али се у неким случајевима може расправљати о томе да ли је у њега заиста уврстио своје репрезентативне есеје. На пример, у избору се могао наћи и рани есеј о Прометеју, док место есеја о Преверу по нашем мишљењу више заслужује бар неколико огледа о поезији из Кишове ране есејистике. Око тога који би текстови још или више заслужили да уђу у овакав избор несумњиво би се спорили и највећи тумачи његовог дела. У то смо се уверили увидом у садржаје и критеријуме избора других приређивача, на пример, *Најлепше есеје Данила Киша* Иване Миливојевић (2003) или *Последње прибежиште здравог разума* Гојка Божовића (2012). Приређивач Кишових сабраних дела оправдано се

руководила принципима систематичности и прегледности, те се њој (а и Кишовом избору у том погледу) нема шта замерити.

## 2. ВРЕДНОВАЊЕ КИШОВЕ ЕСЕЈИСТИКЕ

*„... мене као писца и интелектуалца у сваком тренутку, па и у овом, више обавезује суд Историје књижевности, у којој мислим да се налазим, него судови и оцене који проистичу из свакодневног утилитарног (политичког) тренутка.“*

Данило Киш

С обзиром на то да, осим поменутог Ивановићевог рада, нема посебних текстова о вредновању Кишове есејистике, завирићемо у наше књижевне историје и историје књижевне критике.

Као писац изузетног талента, Киш је брзо по објављивању својих првих књига нашао своје место у нашим књижевним историјама (Лукић 1970), што значи да је већ тада био високо вреднован у националној књижевности. Међутим, мало је аутора издвајало његов есејистички опус чак и када су есејистици, односно критици тих година посвећивали доста пажње. На пример, Палавестра у књизи *Послератна српска књижевност 1945–1970* пише:

„Школовани на искуствима модерне аналитичке критике, књижевно и теоријски солидно образовани, они су самом својом појавом нагостили почетак консолидације послератне критике на рационалним основама високе стручности, интелектуалне зрелости, трезвог расуђивања и мисаоне радозналости“; „Развивши се можда више него иједан други књижевни род, послератна српска критика успоставила је равноправан дијалог са литературом свога доба и помогла да се ослободе, развију и остваре многе значајне књижевне идеје савремености, чиме је поштено испунила једну од својих основних дужности“ (1972: 112).

Иако је говорио уопштено, Палавестра је овде имао на уму све особине Киша као критичара/есејисте (Ивановић 1994: 57–77), јер је две деценије касније у раду „Књижевно наслеђе Данила Киша“ (Палавестра 1990: 229–233) и именовао водећег међу тим „новим српским критичарима“. Као највеће Кишове вредности он је издвојио одбрану индивидуалности, отпор осредњости, догми и владајућој идеологији, наглашавајући да је то књижевност која је „незадовољство историјом претворила у метафизику пркоса, у естетику изазова лошем укусу, у побуну против тоталитарног насиља историје“. Коментаришући овај рад, Делић с правом скреће пажњу да је Палавестра у Кишову визију Европе унео сопствену политичку утопију и да је писац више критиковао Европу а ценио Балкан као укрсницу култура (Делић 1995: 34), посебно у есејима насталим у последњој деценији живота и рада.

Висок суд о Кишу као критичару Палавестра је задржао и у својој двотомној *Историји српске књижевне критике 1768–2007* (2008: 606–613). Још у уводном делу он понавља став изнесен 1972. године – да је српска књижевна критика од свог званичног конституисања до најновијих дана могла да парира великим литературама какве су француска и руска, док су поједини критичари, космополите и ерудите негована стила и израза ишли у корак с европском елитом свога доба. Занимљиво је сучелити ово високо вредновање са Кишовим сталним незадовољством тадашњом званичном критиком. Наша књижевна критика тога доба није била баш на тако високом нивоу како истиче Палавестра, али ни на тако ниском како суди Киш, поготово седамдесетих и осамдесетих, које су један од најбољих момената у њеном развоју. То је период кад се јављају и значајна теоријска промишљања природе критике (Petrović 1972; Solar 1976), чак је у доба полемике око *Гробнице* било и покушаја да се она класификује (Радуловић 1978).

Палавестра сматра Киша „следбеником александријске критичке школе“, коју су створили сами уметници; иако јој замера што је „понекад била на опасној граници самосвесне искључивости“, она је „високом стручношћу и густином интелектуалне концентрације, оним што је, највећим делом, недостајало традиционалној критици“ била носилац новог критичког духа и израза: „проширила је интелектуалне границе модерне књижевности, многе устајале духове истерала из институционалне самоуверености, дремежа и немарне опуштености“. Киша као критичара и самокритичара, који „није имао ни разумевања ни стрпљења за неред у тексту и збрку у глави, за вулгарност,

провинцијски фолклоризам, празну причу и извештачене баналности“, чија су „истанчана интелектуална и естетска мерила“ била „равна његовим високим стилским захтевима“ Палавестра је оценио изузетно високо, стављајући га уз прве српске модернистичке критичаре елитних књижевних назора, Богдана Поповића и Бранка Лазаревића (Палавестра 2008: 605–612).

Иако је високо вредновао Киша као критичара, аутор је на свих седам страница које му је посветио разматрао углавном полемички аспект књиге *Час анатомије*, задржавајући се још једино на тексту „Ми певамо у пустињи“ и афирмишући став да је он био утемељивач поетике „критичке књижевности“ код нас.<sup>321</sup> Узимајући критику у најширем смислу речи, књижевни историчар је још једном занемарио пишчеве значајне критичке есеје о општим и посебним, теоријским, етичким и естетичким проблемима књижевности, о културолошком појму Средња Европа, као и о другим ванкњижевним темама.

Ипак, Палавестра је овде значајно захватио суштину Кишовог стваралачког поступка и критичке делатности препознајући у њему дух изворних авангардних писаца (мислећи очигледно на руске формалисте у теорији и критици и на Манделштама у стваралаштву).<sup>322</sup> У то смо се уверили проучавајући Киша и теорију цитатности. Интертекстуалност, а посебно цитатност као један од њених облика, била је својствена руским авангардистима с почетка 20. века, али и тзв. *филозофској фази* авангарде, односно *европској авангардној култури*, на чијим се основама наш писац интелектуално формирао. У последњих десетак година савремена критика Д. Киша посветила је више

---

<sup>321</sup> Под појмом „критичка књижевност“ Палавестра подразумева „специфичан стваралачки однос према партијској култури“, књижевност која разголићује „историјску епоху тоталитаризма“ и коју сматра „алтернативом постмодернизму“; то је углавном она књижевност која је позната као дисидентска, која је од шездесетих до осамдесетих година уживале велику популарност у западноевропским земљама и Америци, (Палавестра 1983; Палавестра 2005: 67–77). Иако признаје да се Киш никада није експлицитно одредио према појму и поетици „критичке књижевности“ (тај појам је, упркос Палавестрином залагању, остао слабо прихваћен у критици, теорији и историји), он доказује да је писац имплицитно подразумевао њене главне поставке: „Узорит познавалац књижевне теорије и критичких токова, модерно образован и авангардно усмерен дух, он је знао да ће кад-тад нека ‘критичка књижевност’ у партијском и идеолошком друштву израсти као нова књижевна анти-идеологија. Слутио је да ће, ако се естетски учврсти у својој форми, таква књижевност трајати и опстојавати све док пред собом буде имала тоталитарну свест и тоталитарно друштво коме се мора супротставити“ (Палавестра 2008: 611–612).

<sup>322</sup> „Истовремено, био је огорчени противник друштвених канона, светиња и првосвештеника, академских институција и свих облика јавног поретка – изворни авангардни писац који је закаснио на европску сцену модернизма.“ (Палавестра 2008: 607)

пажње компаративном изучавању његовог дела, па је боље осветљена и веза с руском авангардном књижевношћу.

У *Историји српске књижевности* Јована Деретића (1983) Киш такође заузима високо место. Аутор је одабрао сажету форму да представи саму срж пишчеве аутопоетичке мисли, цитирајући његов исказ: „Заокупља ме вечни проблем Форме“, уз тачну оцену о сплету поетског и есејистичког у његовој прози (Деретић 2007: 1163). Ако, међутим, следимо неписану законитост да у историјама књижевности писци добијају простор сразмерно вредности и утицају свог дела, Киш ни овде није добио простор који му припада, а потпуно су занемарени значајни сегменти његовог небелетристичког књижевног рада. Јер, не сме се заборавити да је он писац и есејист који је дао обележје једном значајном току савремене српске књижевности и мисли о њој, чији су следбеници у том по-етичком духу дали своја најбоља остварења.<sup>323</sup>

\*\*\*

Вредновање есејистичког опуса Данила Киша, као и есејистичког у његовој белетристичкој прози, до сада није било предмет озбиљније посебне расправе, премда је критика углавном била сагласна да је реч о врхунском есејисти и то у светским оквирима „чије је име доста значило у свим интелектуалним круговима света“ (Палавестра 1990: 230). Већ смо указивали на судове познатих домаћих и страних писаца, есејиста и критичара, али су они најчешће изречени уопштено, узгредно, без довољне аргументације и/ли приликом тумачења његове прозе.

Сажимајући до крајности, Киш је и као есејист био веома захтеван према читаоцу, очекујући у исти мах *сумњу* и једну врсту „савезништва“ с писцем. Да ли читалац Кишових есеја, као и читалац његове прозе добија ударје за уложени сабеседнички напор? Колики је у њима удео чињеница и аргумената, а колики личног тона и стилског умећа, односно, да ли у њима доминира сазнање на нивоу чињеница и/ли на нивоу смисла, као у његовој белетристичкој прози? Каква је њихова веза с белетристичким делом? Колико су Кишове идеје и по-етичка начела надживели писца? То су нека од суштинских питања приликом вредновања његове есејистике, на која смо настојали да одговоримо у овом раду.

---

<sup>323</sup> Тај пропуст није исправљен ни у новијим издањима ове књиге, где је штампан и „Додатак“.

Киш је писао за ону читалачку публику која има високо опште и литерарно образовање и изграђен књижевни укус – што је у самој сржи есеја као жанра. А узимајући у обзир аутопоетичку природу те есејистике, њен би читалац морао да познаје и Кишов белетристички опус. Чињенице неспорно доказују да су идеје и ставови које је изложио у есејима, као и начин на који их је изложио, још увек живи и да они и даље проналазе пут до својих читалаца и тумача.

Он је показао способност да иде у корак с најбољом традицијом домаћег и светског есеја и у том смислу његова есејистика по вредности и темама прати белетристичка остварења. То што је Киш белетрист био и остао признатији од Киша есејисте сасвим је разумљива чињеница, будући да промишљање предмета/стваралаштва не може бити испред њега самог и да је у најразвијенијим културама белетристика имала шири круг читалаца него есејистика, за чију је рецепцију неопходно широко образовање, а неретко и стручно знање. Изузетак је полемичка књига *Час анатомије*, која је привукла већу пажњу културне јавности због своје сензационалистичке природе него због стручних аргумената, како је писац то проицљиво и предвидео.

О томе како је Кишова есејистика вреднована у контексту светске књижевности сведочи и интересовање страних издавача, које је по правилу подстакнуто рецепцијом и неким стручним критичким оценама, те представља бар имплицитни суд.<sup>324</sup> Кишова есејистика је постала позната у наднационалним оквирима са *Часом анатомије* и културолошким есејима насталим у његовом париском периоду, а књига *Homo poeticus* је у последње две деценије преведена на већину светских и на десетак мањих језика. Данас се сваки озбиљнији критички рад који тумачи Кишову белетристичку прозу ослања и на његове есеје и есејизоване форме. Пишчеви ставови изнесени у есејима често се призивају

---

<sup>324</sup> Значајна потпора нашем проучавању било би једно широко истраживање о критичкој рецепцији Кишове есејистике на бројним језичким подручјима где је она превођена/објављивана, што би морао бити предмет засебне студије, а вероватно и тимског рада. Драгоцене податке како је Киш вреднован у свету пружа документарни филм „Данило Киш – успомене, сећање“, снимљен 2009. год. по сценарију и у режији Драгомира Зупанца, у коме, поред наших критичара и писаца, учествују: Ј. Бродски (који је допринео и објављивању књиге *Homo Poeticus* у Америци и истакао је његов значајан утицај на млађе писце на енглеском говорном подручју), Сузан Зонтаг (која је написала предговор) Ђ. Конрад, П. Естерхази, Кајоко Јамасаки, Ги Скарпета; В. Волман му је чак посветио књигу *Централна Европа* (<http://sinhro.rs/danilo-kis-uspomene-secanje-film/#.Vz4NADV97IU>, приступљено 1. 3. 2014.). О Кишу као светском писцу и есејисти и данас пише страна штампа (<https://www.google.rs/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=ki%C5%A1%2C%20zontag>, <http://www.blic.rs/kultura/vesti/kako-spanci-pisu-o-jednom-od-nasih-najvecih-pisaca/erlckh1>, <http://textonly.ru/case/?article=14962&issue=20>, приступљено 5. 3. 2016, <http://www.avantartmagazin.com/danilo-kis-njujorska-prisecanja/>, приступљено 11. 4. 2016, <http://www.avantartmagazin.com/danilo-kis-njujorska-prisecanja-drugi-deo/>, приступљено 11. 4. 2016).

и за тумачење дела и опуса других писаца, комплекса средњоевропске књижевности или неких општих књижевних тема и друштвених појава. Многи писци данас се руководе његовим „саветима“ и по-етичким начелима које је износио у есејистици. Одатле можемо закључити да је утицај Киша есејисте далекосежан и када је у питању књижевна продукција и када је у питању мисао о њој и да се он данас сматра класиком не само модерне белетристичке него и есејистичке прозе.

### 3. ЕСЕЈИСТИКА ДАНИЛА КИША

Систематски аналитички приступ есејистици Данила Киша потврдио је хипотезе постављене у уводном делу рада и омогућио бољи увид у целокупан пишчев опус, будући да постоји дубока сагласност између његове есејистике и белетристике – како у погледу избора тема, тако и у ставовима и њиховој формулацији.

Проучавање Кишове есејистике у оквиру теорије есеја указало је на реалну потребу за детаљнијим дијахронијским увидом у српску есејистику, заснованим на савременим естетичким и по-етичким теоријама и праћеним антологијским избором који би обухватио есеје од Доситеја до савременог доба. То би спречило и поистовећивање есеја и академске критике, односно вредновање есејистике критеријумом система, методолошке доследности и објективности, ма како била танка дистинктивна граница есеја и критике.

Указивање на различита схватања и дефиниције есеја, при чему смо карактеристике жанра изложили кроз супстанцијалну и релацијску теорију, омогућило је да паралелно пратимо особине Киша као есејисте, његово схватање природе есеја, као и природе критике. Он је био највише ослоњен на француску, монтењевску есејистичку традицију, тзв. „континенталну есејистику“ (Марић), коју су неговали филозофи-писци и теоретичари-писци, односно „мислиоци“, да употребимо овај уопштен термин, али је и у оквиру јужнословенске и српске књижевности настављао богату традицију писаца-есејиста. Наравно, појам есеја се мењао, а Киш, свестан да је модерност предуслов књижевног развоја, пратио је те промене, ослушкивао „гибање светског духа“. Његови есеји показали су да се сваки добар есејист једним делом уклапа у супстанцијално



одређење есеја, а другим га доводи у питање, остајући веран самом неухватљивом жанру. Они су такође потврдили Епштејнов став да се методологија есеја у ствари састоји у извођењу методологије из сваког предмета појединачно.

Већина Кишових дискурзивних текстова открива га као врхунског есејисту: кад анализира, он је полемичар и критичар, кад описује – белетрист, кад сумира – писац-филозоф спреман на бескрајне разговоре, што значи да је његовој природи одговарала есејистика у широком смислу – као наддисциплина која чини напор да открије неки нови простор и у којој су сједињене хуманистичке делатности које испитују како уметност, тако и људски дух. Његово дело илуструје да је есеј и „уметнички род“, и вид (критичког) мишљења, и стил писања, и „парадигма интртекстуалности“, и „једна врста жанротворног ‘квасца’, и то у најразличитијим и најнеочекиванијим комбинацијама“ (Делић 1994г: 900), те да есејизам изнутра покреће и чини виталном савремену књижевност и културу.

Колико је есеј одговарао Кишовом сензибилитету показује ширење есејистичког принципа мишљења на све форме у којима је писао, било белетристичке, било дискурзивне, тако да есејизација у његовом делу има интегративну функцију. Овај процес, који се у светској култури појавио почетком прошлог века као реакција на све ужу специјализацију, подвукао је значај есеја за савремену књижевност и скренуо пажњу на шири културни феномен, есејизам, који је захватио све поре савременог писања и супротставио се затварању знања у оквире дисциплинарног мишљења. То је још једна потврда пишчеве модерности, будући да савремени развој књижевности доследно иде ка есејизацији.

Киш је давао предност есејистичком писању над системом и методологијом, али то не доводи у питање његов широк критички и полемички дух, увек бритак и спреман да тумачи и просуђује и своја и туђа дела, друштвене појаве и кретање идеја, да са невероватном страшћу брани своја уверења, понекад искључив, понекад спреман да призна заблуде, али увек отворен за нова сазнања. Сматрајући да савремено доба не допушта писцу теоријску неукост и да писац није „сомнамбул који је писао своје дело у заносу неког мрачног надахнућа“ (НР: 201), Киш се још од почетка залагао за укључивање писца у званичну критику. То је кулминирало после објављивања *Пешчаника*, а нарочито у *Часу анатомије*.

Не може се довести у питање ни Кишово стручно знање и радозналост за нова теоријска истраживања, о којима је такође писао есејистички, са становишта сопствене праксе и поетике. Потврдили смо да је писац испољио посебан афинитет према наратологији и генологији, расправљајући о приповедној инстанци, приповедачком лицу, теми, фабули и ликовима, жанровским проблемима и сл. Он је, дакле, с једне стране истицао да је проучавање савремених теоријских токова обавеза не само критичара него и писца, а с друге се борио против методологије и система. Ови ставови нису контроверзни како се то на први поглед чини, јер се против „терора теорија“ може борити само онај ко их је упознао и превазишао.

Проучавање Кишове есејистике омогућило нам је да стекнемо јаснији увид у литературу која је највише утицала на његово интелектуално формирање, на теоријске ставове, писце и мислиоце с којима је био у креативном дијалогу у одређеном периоду, а с којима непрекидно (што је посебно значајно за компаративна проучавања, којима, да поновимо, теже савремени Кишови тумачи). Показало се да доминирају принципи руске формалистичке школе, који су постали органски део његове поетике и које је проширио и на друге друштвене области. Тако је, на пример, принцип очуђења прогласио критеријумом за вредновање уметности, односно за детектовање баналности и општих места.

Указујући на два паралелна процеса у Кишовој прози – наративизацију есеја и есејизацију дискурзивних форми, установили смо сазвучје његовог есејистичког и белетристичког опуса. У тим дискурсима уочили смо како тематско тако и формално преклапање и варирање. Ту неодвојивост стварања и мишљења, слике и идеје, настојали смо да покажемо примерима есеја-прича и прича-есеја, који жанровско одређење добијају у релацијским односима.

До истоветне потврде о сагласју Кишове есејистике и белетристике дошли смо и пратећи генерирање књижевног текста и поетских идеја кроз цео његов прозни опус, кроз који се одвија кружење симбола и метафора, формирајући идеографска чворишта и градећи идеографеме. Због тога, као и због склоности ка афористичном изразу (који нам указује на скривеног песника), он је и есејистику писао у складу са својом „поетиком сажимања“, тако да она тражи додатно тумачење.

Разговори, који чине половину Кишовог по-етичког опуса и који су у једном периоду заменили есеје, најпре су, видели смо, и сами есејизовани. То најбоље илуструју бројне варијације и аутоцитати одређених пасуса из есеја у интервјуе и обрнуто. Њихова заједничка особина је дијалогичност и саморазвој личности, што објашњава чињеницу да интервјуи Д. Киша (као, уосталом, и других великих писаца), нису публицистичка, већ књижевна форма и да их треба паралелно тумачити.

Условна подела на рану и зрелу есејистику, у оквиру које смо такође поставили условну хронолошку границу уочавајући два периода, подстакнута је карактеристичним тематским интересовањима и стилским особинама текстова, при чему се јасно могу запазити и пишчеве непролазне преокупације. У раној есејистици доминирају текстови посвећени поезији (посебно француском и руском симболизму и симболистима), који су и сами сачували неке одлике поезије, а у стилском погледу многи од њих ближи су белетристици него науци. Показали смо да је Киш ту испољио посебну способност за компаративна интердисциплинарна истраживања, обележена радозналешћу за релације књижевност – музика – сликарство. Високе домете есејист је остварио и у текстовима који повезују митолошко-културолошке и књижевне теме. На пример, рани есеј о Прометеју тематизује једну од његових великих опсесија и та ће тема наставити да се развија у различитим формама његовог стваралаштва. Јер, Киш је остао бунтовник против канона и борац за слободу стварања, критичког и самокритичког мишљења, антропоцентрични јеретик „у вечној опозицији са демијургом“, како је касније истакао тумачећи поезију Марије Чудине. Већ у тим раним есејима препознали смо његова важна поетичка начела: самокритичност, тежњу за сажимањем, свест да је модерност предуслов књижевног развоја, „документарни поступак“ (истицање значаја мемоара и нужности сведочења), полемичност према узорима, критику теорија које нису усклађене са стваралачком праксом, противљење „рашчовечењу литературе“, отпор догматском мишљењу и општим местима итд.

Зрелу Кишову есејистику обележава преплитање поетичких, аутопоетичких, етичких, културолошких и политичких тема до те мере да их је најчешће немогуће одвојити, па смо је и посматрали у контексту непрекидног дијалога *homo poeticusa* и *homo politicusa*. Есејистички рукопис постао је препознатљив: јасније је изражен индивидуални став аутора, самосвест, ерудиција, самотумачење, супротстављање књижевној критици и

институционализацији књижевности. Киш и овде инсистира на форми као бићу уметности, коју затим проширује на етику и остала подручја, тако да она постаје „метаформа“ (Бошковић), односно „мегаформа“. У средишту његовог интересовања су теоријски проблеми прозе, питања о смислу писања, о могућности ангажовања кроз уметност, о догми, идеологији, национализму и другим видовима редукционизма, о положају писаца малих језичких заједница, о појму Средње Европе итд. Уверен да је политика судбина и несрећа малих европских народа, Киш озбиљно промишља и политику, развија и продубљује тезу о значају сведочења заједно са ставом да је задатак књижевности да осмишљава историју. Он притом наглашава да се књижевност не може свести на једну димензију, била она сведочење или љубав и да је књижевност „скуп свих феномена живота“.

Проучавајући Кишову есејистику, пратили смо изградњу става о развоју литературе као о светском процесу у коме су могући утицаји свега на све. Он је стално потврђивао своје опредељење за светску књижевност, коју је схватао у изворном гетеовском смислу, као и за књижевну традицију која се не наслеђује него се стиче и ствара. Есејист је раније испољено елиотовско схватање традиције заменио, односно допунио борхесовским, које Женетов појам *палимпсеста*, а тиме и традиције проширује на све, а не само на књижевне текстове. Широка култура и космополитизам, радозналост, критички дух, индивидуализам у ставу и изразу, који суштински обележавају Кишову есејистику, као и целокупан опус, постављају се као императив будућим генерацијама писаца, есејиста и критичара.

У неколико језгровитих есеја и фрагмената из последњих година живота Киш тематизује поетике и прави портрете великих светских писаца, изабраних по духовној сродности и афинтету: Де Сад, Набоков, Борхес, Андрић. Аутор овде постиже готово пословично сажимање израза, са карактеристичним, мајсторски изведеним паралелама, утемељеним на фигури поређења.

Поред тога, ово истраживање је скренуло пажњу и на једну групу текстова који психолошки анализирају поједине патолошке и репресивне друштвене појаве, а интерпретација есеја о другим уметностима потврдила је полазну хипотезу да Киш у њима износи аутопоетику.

Увид у структуру књиге *Час анатомије* омогућио нам је да установимо бројне форме и жанрове који су ушли у њен састав, што нас је и навело да је дефинишемо као књигу-есеј. Њен критички део показао је да објективност Кишових критичких судова није увек била на истом нивоу. О теоријском, полемичком и критичком значају те књиге већ је било речи у критици. Не занемарујући ни те аспекте, посебно пишчев допринос теорији цитатности, ми смо указали и на есејистичку вредност. Уз то смо скренули пажњу да је *Час анатомије* етимон „Варијација на средњоевропске теме“, једног од најзначајнијих Кишових аутопо-етичких есеја. Он представља неку врсту сажетка есејистичких делова те књиге и пишчево самосагледавање у контексту средњоевропске књижевности. Анализа свих тих огледа показала је да су и даље живи многи ауторови ставови који на први поглед делују анахроно, из простог разлога што су аутентични, дубоко промишљени и што долазе из општељудског искуства. Треба само препознати њихов нови вид постојања.

Полемика око *Гробнице* значајно осветљава дух времена у коме се одвијала, што указује и на њен културолошки значај. Она је потврдила став који је Киш изнео још у својим раним есејима – да је утицај есејистике директнији него утицај белетристике, који је спор, темељан, али далекосежан, „као рад воде, ветра и времена“. Као писац, мислилац и полиглота који је био одлично упознат са текућим естетикама, поетикама и књижевном праксом у националној и наднационалној књижевности, као интелектуалац који је јавно иступао износећи сопствене ставове о књижевности, култури и друштву у коме живи, Киш је подизао критеријуме и у продукционом и у рецептивном моделу и дао значајан тон књижевној и културној клими свога доба. Стога је проучавање његове есејистике истовремено било и проучавање једног сегмента у развоју националне и светске књижевности у коме су се смењивале идеје. Ову тврдњу поткрепићемо закључком Михајла Пантића да су Кишове по-етичке књиге – од прве, *По-етике*, до постхумно издатих *Живот, литература, Горки талог искуства* и *Складиште* – значајне не само за разумевање пишчеве поетике, већ и „магистралних токова (пост)модерне књижевности“ (Пантић 2007: 7–8).

Премда је експлицитно давао апсолутну предност белетристици, Киш је есеј неговао као и уметничку прозу – паралелно с њом, у њеном окриљу, а квантитативно и квалитативно на истом нивоу. Есеј прожима сваку пору његове белетристике: процесом есејизације, посебно тематизацијом проблема књижевности, он је у белетристику уводио

метааспект, указујући на неодвојивост стварања и мишљања. Тај процес је двосмеран: Бодлер, Ади, Набоков и Маркиз де Сад, националиста и (ауто)цензуриран писац су незаборавни „ликови“, који заиста живе у његовим есејима (као што су живи и Андрићев Његош, Марићев Пруст или Сартр, или, ако примере потражимо даље и дубље – Камијев Сизиф и Гримов Гете), ако не пунијим, онда једнако активним животом као и његови белетристички ликови. Јер и есејистичко мишљење инсистира на значају – разноврсности и непоновљивости појединачних ствари и судбина, откривајући универзум у свакој од њих.

Кишова есејистика не заостаје за његовом белетристиком ни по утицају на будуће генерације писаца и критичара. Овде, наравно, није реч о међусобном упоређивању и давању примата некој од ових области него о врхунској вредности сваке понаособ, а још већој ако их посматрамо заједно. Кишова белетистика и есејистика данас се читају паралелно, сведочећи да је промишљање уметности једнако важно као и сама уметност, односно да је (п)остало њен органски део. Та елегантна есејистичка спона, која се провлачи кроз све форме у којима је стварао, успоставља креативни дијалог с новом епохом, где је есејистика заиста нека врста „нове митологије“. Тиме је Киш остварио свој сан да постане један од аутора малармеанске „Једне књиге“.

## ЛИТЕРАТУРА

### 1. ИЗВОРИ И СКРАЋЕНИЦЕ

Kiš Danilo. *Sabrana dela Danila Kiša: u redakciji Mirjane Miočinović*. Beograd: Prosveta

2006–2007:

1. *Mansarda: satirična poema*.

2. *Psalam 44*.

3. *Rani jadi: za decu i osetljive*.

4. *Bašta, pepeo*.

5. *Peščanik*.

6. *Noć i magla*.

7. *Grobnica za Borisa Davidoviča: sedam poglavlja jedne zajedničke povesti*.

(*Grobnica*)

8. *Čas anatomije*. (ČA)

9. *Homo poeticus*. (HP)

10. *Enciklopedija mrtvih*.

11. *Pesme, Elektra*.

12. *Varia*. (Va)

13. *Skladište*. (Sk)

14. *Život, iteratura*. (ŽL)

15. *Gorki talog iskustva*. (GTI)

- *Po-etika*. Beograd: Nolit 1972.

- *Po-etika, knjiga druga*. Beograd: Posebno izdanje časopisa *Ideje* 1974.

- „Endre Adi“. U: Endre Adi. *Na čelu mrtvih*. Izbor, prevod i pogovor Danilo Kiš.  
Beograd: Rad 1964, 103–107.

- „Endre Adi“. U: Endre Adi. *Na čelu mrtvih*. Izbor, prevod i pogovor Danilo Kiš.  
Sarajevo: Veselin Masleša 1978, 177–183.

- „*Kratka autobiografija. Izvod iz knjige rođenih*“. *Kiš u dijaspori. Vidici*: časopis beogradskih studenata za kulturu, književnost i društvena pitanja, br. 266–267. [tematski broj] 1990/ 4–5, 12 – 13.
- „Izlet na svetionik“. *Kiš u dijaspori. Vidici*: časopis beogradskih studenata za kulturu, književnost i društvena pitanja, br. 266–267. [tematski broj] 1990/ 4–5, 23–24.
- „Beleška o piscu“. u: Remon Keno. *Caca u metrou*. Prevod s francuskog Danilo Kiš. Beograd: Paideia 2008, 209–210.
- [Razgovor s Borom Krivokapićem] 12. marta 1982. U TV emisiji „Teleskopija“ (fragmenti). U zborniku: *Danilo Kiš (1935–2005): između poetike i politike*. Priredila Mirjana Miočinović u saradnji s Vladimirom Tupanjcem i Aleksandrom Savanović. Centar za kulturnu dekontaminaciju: Beograd 2011, 9–31. Ceo razgovor je dostupan na adresi <https://www.youtube.com/watch?v=LRXRbVPB3vo>, pristupljeno 27. februara 2016.

Киш Данило. „Уводна белешка о есеју“, *Студент*, 15. децембар 1959, XXII, 31.

- [Предговор] У: Шандор Петефи. *Песме*. Београд – Нови Сад: Нолит – Матица српска 1973, 13–27.
- *Из преписке: и Appendix*. Приредила Мирјана Миоциновић. Вршац: КОВ 2005.

<http://www.danilokis.org>

## 2. ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Општа:

*Авангардни писци као критичари. (Српска књижевна критика, књ. 23)* Приредио Гојко Тешић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Матица српска 1994.

Adorno Theodor W. *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*. Izbor i redaktura prijevoda Nadežda Čaćinović Puhovski. Zagreb: Školska knjiga 1985, 17–36.



- Albahari David. „Stvaranje sveta“. Pogovor u: Vladimir Nabokov. *Poziv na pogubljenje*. Prevela Ljiljana Mojsov. Beograd: Nolit 1988, 7–31.
- Antologija poljskog eseja*. Izbor, pogovor i prevod Biserka Rajčić. Beograd: Službeni glasnik 2008.
- Antologija nemačkog eseja*. Izbor i pogovor Dragan Stojanović. Beograd: Službeni glasnik 2009.
- Antologija francuskog eseja*. Izbor i pogovor Milan Komnenić. Beograd: Službeni glasnik 2010.
- Aćin Jovica. *Paukova politika: za kritiku književne metafizike*. Beograd: Prosveta 1978.
- Bal Mike. *Naratologija: Teorija priče i pripovedanja*. Prevela Rastislava Mirković. Beograd: Narodna knjiga/ Alfa 2000.
- Bart Rolan. Eliot Tomas Stern. „Šta je kritika?“. Preveo Dejan Đuričković Milica. U hrestomatiji: *Teorijska misao o književnosti*. Priredio Petar Milosavljević. Novi Sad: Svetovi 1991, 532–535.
- Bahtin Mihail Mihajlovič. *O romanu*. Preveo Aleksandar Badnjarević. Beograd: Nolit 1989.
- Библија или Свето писмо Старога и Новога Завета*. Превели Ђура Даничић (*Стари Завет*) и Вук Стеф. Карацић (*Нови Завет*). Београд: Британско и инострано библијско друштво 1985.
- Benze Maks. „O eseju i njegovoj prozi“. Preveo Zoran Đindić. *Delo*, god. XXII, broj 5/1976, 18–29.
- Божић Јадранка. „Есеј – фикција унутар истине“. *Гласник Народне библиотеке Србије*, 1/2005. Београд: Народна библиотека Србије 2005, 227–249. ([https://www.nb.rs/view\\_file.php?file\\_id=1315](https://www.nb.rs/view_file.php?file_id=1315), приступљено 16. 4. 2013).
- Бојанић Ћирковић Мирјана. „Дискурс као средство у борби за редефинисање културе“. У зборнику: *Језик, književnost, diskurs: književna istraživanja*. Urednice Vesna Lopičić i Biljana Mišić Ilić. Niš: Filozofski fakultet 2015: 75–86.
- Boskemühl Michael: *Rembrant 1606-1669. Misija otkrivene forme. Podgorica: Taschen 2007.*
- Борхес Хорхе Луис. *Борхесов речник: усмени Борхес*, његове изјаве и полемике. Изабрао Карлос Роберто Стортини. Превели и приредили Ђурђина Матић и Филип Матић. Београд: Српска књижевна задруга 1996.
- Borhes Horhe Luis. *Sabrana djela: 1923–1982*. Prevodi i prepevi Karlo Budor i dr.. Grafički zavod Hrvatske 1985:

- (a) *Žudnja za Buenos Airesom. Blizak mjesec. Bilježnica „San Martin“.* Evaristo Carriego. *Rasprava.*
  - (b) *Opća povijest gadosti. Povijest vječnosti. Izmišljaji.*
  - (c) *Aleph. Druga istraživanja.*
  - (d) *Tvorac; Drugi, isti. Za šest žica. Pohvala sjene.*
  - (e) *Brodijev izvještaj. Zlato tigrova. Knjiga od pijeska. Duboka ruža.*
- *Predgovori.* Prevod i pogovor Silvia Monros Stojaković. Beograd: Stilos 1990.

Velikić Dragan. *Danteov trg.* Beograd: Stubovi kulture 1997.

Величковић Станиша. *Документ и прича.* Ниш: Градина 1998.

Велмар Јанковић Светлана. „Покушај умножавања ауторског ја“. *Савремена српска проза* [Књижевни портрет Светлане Велмар Јанковић; Есејистичко у савременој прози], бр. 11. Зборник петнаестих књижевних сусрета Савремена српска проза, 6–7 новембар 1998. Уредник Верољуб Вукашиновић. Трстеник: Народна библиотека Јефимија 1999, 49–57.

Вулф Вирцинија. *Есеји: избор.* Београд: Нолит 1956.

Vulf Virdžiniја. *Sopstvena soba.* Prevela Jelena Marković. Beograd: Plavi jahač 2000.

Гашић Небојша. „Борхес и време – метафизика тренутка“. У зборнику: *Хорхе Луис Борхес.* Приредили Радивоје Константиновић, Филип Матић и Марко Недић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства – Српска књижевна задруга – Југословенско удружење латиноамериканиста 1997, 185–192.

Gilbert Katarina Everet – Kun Helmut. *Istorija estetike.* Beograd: Kultura 1969.

Gordić Petković Vladislava. *Virtuelna književnost.* Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva 2004.

Грдинић Никола. „Запажања о појмовима на пола пута“. У зборнику: *Жанрови српске књижевности: порекло и поетика облика*, бр. 2. Уредници Зоја Карановић и Селимир Радуловић. Нови Сад: Филозофски факултет – Орфеус 2005: 101–111.

*Delo*, god. XXII, broj 5/ 1976. [tematski broj]

Деретић Јован. *Поетика српске књижевности.* Београд: „Филип Вишњић“ 1997.

- *Историја српске књижевности.* Београд: Sezam Book 2007.

Ђурић Милош Н. *Изабрана дела Милоша Н. Ђурића.* Београд: Завод за уџбенике и наставна средства 1996–1997:

- (а) *Хеленска књижевност и компаратистика*. т. I. 1997.
- (б) *Културна историја и рани философски списи*. 1997.
- (в) *Философски списи. Изабрана дела Милоша Н. Ђурића*, т. III. 1997.
- *Историја хеленске књижевности*. т. IV. 1996, 343–344.

Eko Umberto. *Granice tumačenja*. Prevela Milena Piletić. Beograd: Paideia 2001.

- *Otvoreno djelo*. Preveo Nika Milićević. Sarajevo: „Veselin Masleša“ 1965.

Eliot Tomas Stern. „Tradicija i individualni talenat“. Prevela Milica Mihajlović. U hrestomatiji: *Teorijska misao o književnosti*. Priredio Petar Milosavljević. Novi Sad: Svetovi 1991, 469–475.

Епштејн Михаил Наумович. *Есеј*. Превела Радмила Мечанин. Београд: Народна књига/ Алфа 1997.

„Есеј на измаку века – превласт или расипање“. [тематски блок] *Летопис Матице српске*, год. 170, књ. 453, св. 6 (јун 1994), 832–913.

„Есеји и поводом есеја“. [тематски блок] *Реч*. Приредио Гојко Божовић. 1996, бр. 18, 57–93.

„Есејистичко у савременој прози“. [тематски блок] *Зборник Петнаестих књижевних сусрета „Савремена српска проза“*. 1999, 49–90.

Ženet Žerar. *Figure*. Odabrala i prevela Mirjana Miočinović. Beograd: „Vuk Karadžić“/ Kultura 1986.

Живанчевић Нина. „(Већ толико година живим...)“. У зборнику: *Хорхе Луис Борхес*. Приредили Радивоје Константиновић, Филип Матић и Марко Недић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства – Српска књижевна задруга – Југословенско удружење латиноамериканиста 1997, 363–364.

Ivanović Radomir V. *Miteme i poeteme Tomasa Mana: monografija*. Novi Sad: Zmaj 2007.

„Има ли Средња Европа културни идентитет“. *Политика*, 3. 6. 2011. (<http://www.politika.rs/scc/clanak/179593/Ima-li-Srednja-Evropa-kulturni-identitet>, приступљено 4. 3. 2016)

Jergović Miljenko. *Subotnja matineja*. „Slobodana Matić: Maslačak Kiš“, 14. 12. 2013. (<http://www.jergovic.com/subotnja-matineja/slobodana-matic-maslacak-kis/>, приступљено 11. 1. 2016)

- Jerkov Aleksandar. *Od modernizma do postmoderne: pripovedač i poetika, priča i smrt*. Priština: Jedinstvo – Gornji Milanovac: Dečje novine 1991.
- *Nova tekstualnost: ogledi o srpskoj prozi postmodernog doba*. Podgorica: Oktoih – Nikšić: Unireks – Beograd: Prosveta 1992.
- Kami Alber. *Pisma nemačkom prijatelju*. Preveo Đorđe Trajković. Beograd: Clio 1998.
- Кољевић Никола. *Теоријски основи нове критике*. Београд: Просвета 1967.
- Koljević Nikola. „Parabaza“. *Rečnik književnih termina*. Urednik Dragiša Živković. Beograd: Institut za književnost i umetnost – Nolit 1992, 564.
- Компањон Антоан. *Демон теорије*. Превод Милица Козић, Владимир Капор и Бранко Ракић. Нови Сад: Светови 2001.
- Константиновић Зоран. „‘Теорија књижевности’ и ‘књижевне теорије’“. Разматрање са становишта компаратисте“. У зборнику: *Књижевне теорије XX века*. Уредник Милослав Шутић. Београд: Институт за књижевност и уметност 2004, 19–25.
- Костић Лаза. *Књига о Змају*. Београд: Просвета 1984.
- Kriger Mari. *Teorija kritike*. Preveo Svetozar M. Ignjačević. Predgovor Nikola Koljević. Beograd: Nolit 1982.
- Критичари из покрета социјалне литературе*. (Српска књижевна критика, књ. 21). Приредио Света Лукић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Матица српска 1977.
- Kundera Milan. „Otetí Zapad ili tragedija Srednje Evrope“. U zborniku: *Češko pitanje*. Priredila i prevela Biserka Rajčić. Beograd: Biblioteka Pana Dušickog/ L&M 1990: 63–75.
- „Die Weltliteratur“. *Antologija francuskog eseja*. Izabrao Milan Komnenić. Beograd: Službeni glasnik 2010: 452–466.
- Liotar Žan-Fransoa. *Postmoderno stanje*. Prevela Frida Filipović. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo 1988.
- Lotman Jurij Mihajlovič. *Struktura umetničkog teksta*. Prevod i predgovor Novica Petković. Beograd: Nolit 1976.
- Lukač Georg. „O suštini i obliku eseja“. *Duša i oblici: eseji*. Prevela Vera Stojić. Predgovor Kasim Prohić. Beograd: Nolit 1973, 33–56.
- Лукић Света. *Савремена југословенска литература 1945–1965*. Београд: Просвета, 1970.
- Lukić Sveta. *Moderna intelektualna proza: rasprava*. Beograd: Novo delo 1987.

- Лукшић Ирена. Приказ књиге: Ине Броуде, *Од Ходасевича до Набокова, Руски алманах*, бр. 7. Земун – Сремски Карловци: Књижевно друштво Писмо 1998, 258–259.
- Марић Сретен. *Протејска свест критике*. Београд: Нолит 1972.
- „Пропланци есеја“. *Пропланци есеја*. Београд: Нолит 1979, 7–39.
  - *О трагичној луди*. Београд: Службени гласник 1987.
  - *О критици*. Београд: Службени гласник 2008.
- Matvejević Predrag. *Razgovori s Miroslavom Krležom*. Београд: Идеје 1974.
- Milosavljević Petar. *Reč i korelativ*. Београд: Nolit 1983.
- Милосављевић Петар. *Методологија проучавања књижевности*. Београд: Требник 2000.
- Milutinović Dejan. *Poetica Borgesiana: književnost po H. L. Borhesu*. Ниш: Нишки културни центар 2015.
- Миљковић Бранко. Прилог VII у: *Критике: са делима и ауторима о песничкој уметности – прилози*. Приредио Сава Пенчић. Ниш: Градина 1972, 260. [Интервју „Ајнштајн се може препевати“. *Нин*, 507, 25. 9. 1960.]
- Монтењ Мишел де. *Огледи*. Књ. 1. Превод, предговор и напомене Изабела Константиновић. Београд: Српска књижевна задруга 2013.
- Montenј Mišel de. *Ogledi*. Izbor i predgovor Petar Ž. Milosavljević. Prevod sa starofrancuskog i napomene Mila Đorđević. Valjevo – Београд: Естетика 1990.
- Ораић Тolić Dubravka. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički завод Hrvatske 1990.
- Павић Милорад. „Одлазак Борхеса“. У зборнику: *Хорхе Луис Борхес*. Приредили Радивоје Константиновић, Филип Матић и Марко Недић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства – Српска књижевна задруга – Југословенско удружење латиноамериканиста 1997, 287–290.
- Pavlović Miodrag. *Poetika modernog*. Nova Pazova: Bonart 2002.
- Пантић Михајло. *Александријски синдром 3: Огледи и критике о савременој српској прози*. Нови Сад: Матица српска 1999.
- [ненасловљена ауторизована дискусија]. „Есеј на измаку века – превласт или расипање“. *Летопис Матице српске*, год. 170, књ. 453, св. 6 (јун 1994), 864–912 [903–906].
- Pavličić Pavao. *Književna genologija*. Zagreb: SNL 1983.

- Палавестра Предраг. *Послератна српска књижевност 1945–1970*. Београд: Просвета 1972.
- *Критичка књижевност: Алтернатива постмодернизма*. Београд: Вук Караџић 1983.
- *Историја српске књижевне критике 1768–2007*. Т. I–II. Нови Сад: Матица српска 2008.
- Pejgels Elejn. *Gnostička jevanđelja*. Preveo Zoran Minderović. Београд: Rad 1981.
- Pekić Borislav. *Vreme reči*. Priredio i pogovor napisao Vožo Koprivica. Београд: BIGZ – Srpska književna zadruga 1993.
- Петриновић Фрања. [„Могућности метаморфозе: бескрајна авантура сакупљања крхотина“], текст је без наслова објављен као ауторова дискусија у оквиру разговора „Есеј на измаку века – превласт или расипање“. *Летопис Матице српске*, год. 170, књ. 453, св. 6 (јун 1994), 864–912 [874–878].
- Перниола Марио. *Естетика двадесетог века*. Превеле Дренка Добросављевић и Марија Матић Радовановић. Нови Сад: Светови 2005.
- Petrović Svetozar. *Priroda kritike*. Београд: Samizdat В 92 2003.
- Петровић Сретен. *Естетика*. Београд: Филолошки факултет – Народна књига 2000.
- Писци као критичари пре Првог светског рата*. (Српска књижевна критика, књ. 12) Приредио Предраг Протић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Матица српска 1979.
- Писци као критичари после Првог светског рата* (Српска књижевна критика, књ. 19). Приредио Марко Недић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Матица српска 1975.
- Pogačnik Jože. „Uvod v branje“. *Sodobni jugoslovanski esej*. Том I. Ljubljana: Mladinska knjiga 1980, 7–42.
- Протић Предраг. *Српско сликарство XX века*. Том II. Београд: Нолит 1970.
- Puhalo Dušan. „Esej“. *Rečnik književnih termina*. Urednik Dragiša Živković. Београд: Institut za književnost i umetnost – Nolit 1992, 202–203.
- Радојчић Саша. „Есеј као облик и као поступак (Методологија есеја код Лукача и Адорна)“. *Летопис Матице српске*, год. 170, књ. 453, св. 6. (јун 1994), 832–849.

- Радуловић Милан. *Видови српске књижевне критике*. Београд: Институт за књижевност и уметност 1978.
- Раичковић Стеван. „Песничка понорница Скендера Куленовића“. У: Скендер Куленовић. *Стојанка мајка кнежополка и друге песме*. Избор и предговор Стојан Раичковић. Београд: Просвета 1968, 5–23.
- Рид Херберт. *О природи поезије и природи критике*. Избор, превод и поговор Светозар Бркић. Београд: Нолит 1959.
- Riker Pol. *Vreme i priča*. Prvi tom. Prevele s francuskog Slavica Miletić (prvi deo) i Ana Moralić (drugi deo). Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1993.
- Sartr Žan Pol. „Za koga se piše“. Prevela Frida Filipović. U hrestomatiji: *Teorijska misao o književnosti*. Priredio Petar Milosavljević. Novi Sad: Svetovi 1991, 567–573.
- Savić Rebac Anica. *Antička estetika i nauka o književnosti: studija o njenom razvoju od početka do Aristotela*. Београд: Kultura 1955.
- Selimović Meša. *Derviš i smrt*. Sarajevo: Svjetlost 1972.
- Симеоновић Ђелић Ивана. *Мило Милуновић: непресушна тежња суштини сликарске материје и боје*. Београд – Подгорица: САНУ – ЦАНУ 1997.
- Slapšak Svetlana. „Dijatriba“. *Rečnik književnih termina*. Urednik Dragiša Živković. Београд: Institut za književnost i umetnost – Nolit 1992, 137.
- Smirnov Igor P. „Umjetnička intertekstualnost“. U zborniku: *Intertekstualnost & Intermedijalnost*. Uredili Zvonko Maković i dr. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu 1988, 209–229.
- Solar Milivoj. *Eseji o fragmentima*. Београд: Prosveta 1985.
- „Šta znamo o književnosti“, *Izraz*. Sarajevo 1977, 812–832.
- *Ideja i priča*. Golden Marketing – Tehnička knjiga 2004.
- Стивенсон Роберт Луис. *Доктор Цекил и мистер Хајд. (Необични случај доктора Цекила и господина Хајда)*. Београд: Нова школа 2014.
- Стојановић Драган. *Иронија и значење*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства 2003.

- Стојановић Милена. „Интертекстуалност и цитатност као књижевни поступци“. У зборнику *Књижевне теорије XX века*. Уредник Милослав Шутић. Београд: Институт за књижевност и уметност 2004, 213–229.
- „Писац и критичар: доктор Џекил и мистер Хајд или две непознате у једначини званој књижевност“. У зборнику *Историја и теорија српске књижевне критике*. Београд: Институт за књижевност и уметност 2009, 306–314.
- Суботић Ирина. *Од авангарде до Аркадије*. Београд: Клио 2000.
- Subotić Milan. *Na drugi pogled: prilog studijama nacionalizma*. Београд: Institut za filozofiju i društvenu teoriju – I. P. „Filip Višnjić“ 2007. ([https://books.google.rs/books?id=Z9sZsqhYrUC&pg=PA33&lpg=PA33&dq=Srednjoevropska+kultura&source=bl&ots=Kw8cMGk7Qz&sig=-AnrJbH7e2nASgopbxsSSmy-TP0&hl=sr&sa=X&ved=0ahUKEwjIxeuLtarLAhUHVywKHR\\_JCdkQ6AEIIDAB#v=onepage&q=Srednjoevropska%20kultura&f=false](https://books.google.rs/books?id=Z9sZsqhYrUC&pg=PA33&lpg=PA33&dq=Srednjoevropska+kultura&source=bl&ots=Kw8cMGk7Qz&sig=-AnrJbH7e2nASgopbxsSSmy-TP0&hl=sr&sa=X&ved=0ahUKEwjIxeuLtarLAhUHVywKHR_JCdkQ6AEIIDAB#v=onepage&q=Srednjoevropska%20kultura&f=false), pristupljeno 6. 3. 2016)
- „Тенденције, успони и падови српске књижевности XX века. Поглед на српску књижевност XX века“ [анкета]. *Књижевност* 8–9/ 1999, 1444–1449.
- Todorova Marija. *Imaginarni Balkan*. Prevela Dragana Starčević i Aleksandra Bajazetov Vučen. Biblioteka XX vek/ Čigoja štampa: Београд 1999.
- Томашевић Бошко. „Есеј као парадигма интертекстуалности“. *Летопис Матице српске*, год. 165, књ. 444, св. 6. (децембар 1989), 723–734.
- Tomašević Boško. *Konačna teorija književnosti: Teorija književnosti za i protiv književne teorije. Jedna postmodernistička perspektiva*. Београд: Prosveta 2001.
- Тубић Ристо. „Борхесово филозофско прибјежиште“. У зборнику: *Хорхе Луис Борхес*. Приредили Радивоје Константиновић, Филип Матић и Марко Недић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства – Српска књижевна задруга – Југословенско удружење латиноамериканиста 1997, 180–187.
- Udovički Ivanka. „Esejista“. *Rečnik književnih termina*. Urednik Dragiša Živković. Београд: Institut za književnost i umetnost – Nolit 1992, 202.
- Fjut Aleksander. *Ni Zapad ni Istok*. Izbor i prevod Ljubica Rosić. Albatros plus: Београд 2011.
- Filašar Miron. „Komediја, antička“. *Rečnik književnih termina*. Urednik Dragiša Živković. Београд: Institut za književnost i umetnost – Nolit 1992, 380–386.



- Фридрих Хуго. *Структура модерне лирике: од средине 19. до средине 20. века*. Превео Томислав Бекић. Нови Сад: Светови 2003.
- Fuko Mišel. *Poredak diskursa: pristupno predavanje na Kolež de Fransu*. Preveo Dejan Aničić. Loznica: Karpos 2007.
- Foht Ivan. „Esej kao protuteža filosofskom sistemu“. *Delo*, god XXII, br. 5/ 1976, 30–39.
- Haak Bob. *Rembrandt: Sein Leben, sein Wcrk, sein Yeit*. New York/ Cologne 1969.
- Наџион Linda. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*. Preveli Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković. Novi Sad: Svetovi 1996.
- Horst Gerson. *Rembrandt. Gemälde*, Gütersloh, 1969.
- Cidilko Vesna. Esej u savremenoj srpskoj i drugim južnoslovenskim književnostima – novo poimanje žanra. *Polja: časopis za književnost i teoriju*, god. XLVIII, br. 423, januar–februar 2003. (<http://polja.rs/polja423/423-12.htm>, pristupljeno 18. 6. 2012).
- Циндори Шинковић Марија. „Ендре Ади у српској књижевности“. *Студије и расправе*, књ. 43. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Форум 2007, 274–289.
- Шалго Јудита. [„Четири фантазије на тему: есеј“], текст је без наслова објављен као ауторкина дискусија у оквиру разговора „Есеј на измаку века – превласт или расипање“. *Летопис Матице српске*, год. 170, књ. 453, св. 6 (јун 1994), 864–912 [884–887].
- Šubert Gabriela. „Imaginarna geografija ‘Balkana’ iz suprotnih perspektiva i njihove manifestacije u književnim delima“. У зборнику: *Слика другог у балканским и средњоевропским књижевностима*. Уредио Миодраг Матицки. Београд: Институт за књижевност и уметност 2006, 17–30.
- Шуваковић Мишко. „Скице за теорију и филозофију есеја“. *Летопис Матице српске*, год. 170, књ. 453, св. 6. (јун 1994), 850–854.
- Шутић Милослав. *Трагање за методом*. Београд: Службени гласник 2010.

#### Приручници:

- Baldick Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. New York: Oxford University Press 2001.
- Википедија, слободна енциклопедија*: (<https://en.wikipedia.org/wiki/>).

*Dictionary of World Literary Terms, Forms, Technique, Criticism.* Ed. By Shipley Joseph Twadell  
Boston: Writer 1970.

Kuper Džin Kembel. *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola.* Preveo Slobodan  
Đorđević. Beograd: Nolit 2004.

Popović Tanja. *Rečnik književnih termina.* Beograd: Logos Art: Edicija 2010.

*Rečnik književnih termina.* Urednik Dragiša Živković. Beograd: Institut za književnost i  
umetnost – Nolit 1992.

Срејовић Драгослав – Александрина Цермановић Кузмановић. *Речник грчке и римске  
митологије.* Београд: Српска књижевна задруга 1992.

Childs Peter – Fowler Roger. *The Routledge Dictionary of Literary Terms.* London – New York:  
Routledge&Francis Group 2006.  
([http://www.uv.es/fores/The\\_Routledge\\_Dictionary\\_of\\_Literary\\_Terms.pdf](http://www.uv.es/fores/The_Routledge_Dictionary_of_Literary_Terms.pdf), преузето  
15. 9. 2012).

Cuddon John Anthony. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory.* Chichester: Wiley-  
Blackwell (John Wiley & Sons Ltd.) 2013.

Quinn Edward. *A Dictionary of Literary and Thematic Terms.* New York: Fact on File 2006.  
(<http://www.scribd.com/doc/176630368/A-Dictionary-of-Literary-and-Thematic-Terms#scribd>, преузето 15. 9. 2012).

Остала интернет литература:

Владимир Величковић, слике:

([https://www.google.rs/search?q=vladimir+Veli%C4%8Dkovi%C4%87,+SANU&espv=2&biw=1366&bih=667&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwio\\_pLYm4zLAhUsb5oKHdD6AmkQsAQIHw&dpr=1](https://www.google.rs/search?q=vladimir+Veli%C4%8Dkovi%C4%87,+SANU&espv=2&biw=1366&bih=667&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwio_pLYm4zLAhUsb5oKHdD6AmkQsAQIHw&dpr=1) приступљено 5. 1. 2016)

Википедија, есеј: (<https://en.wikipedia.org/wiki/Essay>, <http://literarydevices.net/essay/>,  
приступљено 12. 8. 2014)

Википедија, Медиала:

(<https://sr.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D0%B0%D0%B%D0%B0>, приступљено 10. јануара 2016)

Википедија: Средња Европа:

(<https://sr.wikipedia.org/sr/%D0%A1%D1%80%D0%B5%D0%B4%D1%9A%D0%B0%D0%95%D0%B2%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%B0>, приступљено 14. 2. 2016)

Википедија, Ivan Picelj: ([https://hr.wikipedia.org/wiki/Ivan\\_Picelj](https://hr.wikipedia.org/wiki/Ivan_Picelj), приступљено 11. 1. 2016)

Википедија, Marsel Marso: ([https://en.wikipedia.org/wiki/Marcel\\_Marceau](https://en.wikipedia.org/wiki/Marcel_Marceau))

Marsel Marso, Čarli Čaplin pantomime: (<http://www.byka.com/novost/28651/marsel-marso-carli-caplin-pantomime>, приступљено 5. 3. 2016)

Мило Милуновић, слике: (<https://www.youtube.com/watch?v=8ge15PFgakI>,  
<https://www.google.rs/search?q=milo+milunovi%27&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwiulqrmvK7MAhVGDywkHb1cAasQsAQIMQ&biw=1366&bih=667>, приступљено 11. 1. 2016)

М. С. Escher: (<http://www.mcescher.com/gallery/most-popular/>, приступљено 1. 11. 2015)

Радомир Рељић, слике:

([https://www.google.rs/search?q=radomir+reljic&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwj7IiqhovaLAhUGQJoKHYRPBkEQsAQIJQ&biw=1366&bih=667#imgrc=nDQOe\\_EIAWB9JM%3A](https://www.google.rs/search?q=radomir+reljic&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwj7IiqhovaLAhUGQJoKHYRPBkEQsAQIJQ&biw=1366&bih=667#imgrc=nDQOe_EIAWB9JM%3A))

САНУ, Радомир Рељић: (<http://www.sanu.ac.rs/Clanstvo/IstClan.aspx?arg=1233>,  
приступљено 11. 1. 2016)

Safet Zec, слике: (<https://www.google.rs/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=Safet+Zec>, приступљено 4.12. 2015)

Safet Zec, prozori (слике): (<https://www.google.rs/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=Safet+Zec%2C+prozori>, приступљено 4.12. 2015)

Слободана Матић, слике:

(<https://www.google.rs/search?q=Slobodana+Mati%C4%87%27&espv=2&biw=1366&bih=667&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwjg39aZjYvLAhVIGZoKHWRlADwQsAQIJg&dpr=1>, приступљено 11. 1. 2016)

„У част прве даме српског дизајна“, Политика, 29. 5. 2012.

(<http://www.politika.rs/scc/clanak/220522/U-cast-prve-dame-srpskog-dizajna>,  
приступљено 1. 3. 2016)

<http://literarydevices.net/essay/>, приступљено 12. 8. 2014.

- You Tube: Leonid Šejka: (<https://www.youtube.com/watch?v=ZkugBkFPZO4>, приступљено 10. јануара 2016)
- Marsel Marso: (<https://www.youtube.com/watch?v=naXMPbd2pJ4>,  
<https://www.youtube.com/watch?v=FjDMrgzbQac>,  
[https://www.youtube.com/watch?v=G7a\\_1EIIIKg](https://www.youtube.com/watch?v=G7a_1EIIIKg) , приступљено 18. 3. 2016)
- Milo Milunović: (<https://www.youtube.com/watch?v=8ge15PFgakI>, приступљено 11. 1. 2016)
- Radomir Reljić: (<https://www.youtube.com/watch?v=0Q2fuOoIdb8>, приступљено 11. 1. 2016)

#### Посебна:

- Arsenijević Vladimir. [učesće u autorizovanoj diskusiji] „Danilo Kiš (1935–2005): između poetike i politike“. U zborniku: *Danilo Kiš (1935–2005): između poetike i politike*. Priredila Mirjana Miočinović u saradnji s Vladimirom Tupanjcem i Aleksandrom Savanović. Centar za kulturnu dekontaminaciju: Beograd 2011, 33–141.
- Ахметагић Јасмина. *Дажд од живогa угљевља: (читање с Библијом у руци: проза Данила Киша и Мирка Ковача)*. Београд: Драслар партнер 2007.
- „Киш као критичар: *Смрт господина Голуџе*“. [2015: 1–13. Цитирано према рукопису.]
- „Alber Kami i Danilo Kiš“. [javno radijsko predavanje u Studiju 6 Radio Beograda, održano 27. 4. 2016.] (<http://www.rts.rs/page/radio/sr/story/1466/radio-beograd-3/2295615/predavanje-u-studiju-6--jasmina-ahmetagic.html>, приступљено 30. 4. 2016)
- Барбдет Жиј. „Данило Киш и средњоевропски роман“. *Данило Киш. Градац: часопис за књижевност, уметност и културу* [тематски број], год. 13–14, мај–август 1987, 85–88.
- Bau Maden Isabel. „Danilo Kiš. Njujorška prisećanja“. Prevela S. Spasić. *Avant art magazine* 25. 2. 2015. (<http://www.avantartmagazin.com/danilo-kis-njujorska-prisećanja/> , приступљено 11. 4. 2016)

- „Danilo Kiš. Njujorška prisećanja”. Prevela S. Spasić. Avant art magazine 6.3. 2015.  
(<http://www.avantartmagazin.com/danilo-kis-njujorska-prisećanja-drugi-deo/>,  
приступљено 11. 4. 2016)
- Beganović Davor. „Jugoslavenska varijanta staljinizma: Goli Otok i Goli život“. U zborniku:  
*Danilo Kiš (1935–2005): između poetike i politike*. Priredila Mirjana Miočinović u  
saradnji s Vladimirom Tupanjcem i Aleksandrom Savanović. Centar za kulturnu  
dekontaminaciju: Beograd 2011, 203–234.
- Бечејски Мирјана. „‘Дијалог са оцем’ или парадоксални –изам (Модернизам и  
постмодернизам)“. *Баштина*, св. 33. Лепосавић: Институт за српску културу –  
Приштина 2012, 85–101.
- „Порука у боци и ‘Савршена пукотина’“ (*Пешчаник* Данила Киша у контексту  
савремених естетичких и поетичких проучавања). *Баштина*, св. 34.  
Лепосавић: Институт за српску културу – Приштина 2013, 93–114.
- Воžовић Гојко. *Poslednje прибежиште zdravog razuma: eseji*. Izbor i pogovor Gojko Vožović.  
Beograd: Arhipelag, 2012, 255–260.
- Боске Ален. „Песничка уметност прогоњења“. *Данило Киш. Градац: часопис за  
књижевност, уметност и културу* [тематски број], год. 13–14, мај–август 1987,  
89–90.
- Воšković Dragan. *Islednik, svedok, priča: istražni postupci u Peščaniku i Grobnici za Borisa  
Davidovića*. Beograd: Plato 2004.
- „Књижевност и humanizam: Danilo Kiš i formalizam“. *Zablude čitanja*. Beograd:  
Službeni glasnik 2015, 75–83.
- „(Po)etika i politika: Pečić i Kiš“. *Zablude čitanja*. Beograd: Službeni glasnik 2015,  
85–92.
- „O Danilu Kišu, opet, i uvek“. *Zablude čitanja*. Beograd: Službeni glasnik 2015, 179–  
185.
- Брајовић Тихомир. *Облици модернизма*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност  
Србије 2005, 255.
- Бранковић Светлана. „‘Рани јади’ Данила Киша – књига аутобиографских есеја“. У  
зборнику: *Жанрови српске књижевности: порекло и поетика облика*, бр. 2.

- Уредници Зоја Карановић и Селимир Радуловић. Нови Сад: Филозофски факултет – Орфеус 2005: 367–370.
- Вајт Едмунд. „Данило Киш“. *Данило Киш. Градац: часопис за књижевност, уметност и културу* [тематски број], год. 13–14, мај–август 1987, 40–47.
- Varga Krištof. [učešće u autorizovanoj diskusiji] „Danilo Kiš (1935–2005): između poetike i politike“. U zborniku: *Danilo Kiš (1935–2005): između poetike i politike*. Priredila Mirjana Miočinović u saradnji s Vladimirom Tupanјcem i Aleksandrom Savanović. Centar za kulturnu dekontaminaciju: Beograd 2011, 49–53.
- Васовић Небојша. *Лажни цар Шћепан Киш. (Полемички осврт на дело и идеје Данила Киша)*. Београд: Народна књига/ Алфа 2004.
- *Зар опет о Кишу?* Београд: Конрас 2013.
- Veličković Nenad. [učešće u autorizovanoj diskusiji] „Danilo Kiš (1935–2005): između poetike i politike“. U zborniku: *Danilo Kiš (1935–2005): između poetike i politike*. Priredila Mirjana Miočinović u saradnji s Vladimirom Tupanјcem i Aleksandrom Savanović. Centar za kulturnu dekontaminaciju: Beograd 2011, 58–64.
- Vladiv Glover Slobodanka. *Postmodernizam od Kiša do danas*. Beograd: Prosveta 2003.
- Делић Јован. „Кишове метафоре ‘Ђубриште’ и ‘Складиште’: Данило Киш и Леонид Шејка“. У зборнику: *Данило Киш између Цетиња и панонског потопа*. Цетиње: Централна народна библиотека Републике Црне Горе „Ђурђе Црнојевић“ 1993, 41–47.
- (а) „Књижевност као тема умјетничке прозе“. У зборнику: *Номтаге Данилу Кишу*. Уредник Радомир В. Ивановић. Подгорица – Будва: Културно просвјетна заједница Будва – Средња школа „Данило Киш“ 1994, 25–45.
- (б) „Данило Киш и Милош Црњански“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик: посвећен Драгиши Живковићу поводом осамдесетогодишњице живота*, књ. 42, 1994/1–3. Нови Сад: Матица српска, 151–167.
- (в) „Данило Киш и Х. Л. Борхес“. *Летопис Матице српске*, год. 170, књ. 453, св. 3 (март 1994), 347–352.
- (г) [ненасловљена ауторизована дискусија]. У разговору: „Есеј на измаку века – превласт или расипање“. *Летопис Матице српске*, год. 170, књ. 453, св. 6 (јун 1994), 864–912 [898–903].

- „Иронични лиризам“. У зборнику: *Ноттаге Данилу Кишу II*. Уредник Радомир В. Ивановић. Подгорица – Будва: Културно просвјетна заједница Будва – Средња школа „Данило Киш“ 1996, 87–95.
  - *Књижевни погледи Данила Киша: ка поетици Кишове прозе*. Београд: Просвета 1995.
  - (а) *Кроз прозу Данила Киша. Ка поетици Кишове прозе II*. Београд: Београдски издавачко-графички завод 1997.
  - (б) „Фрагменти о Х. Л. Борхесу у српској књижевности“. У зборнику: *Хорхе Луис Борхес*. Приредили Радивоје Константиновић, Филип Матић и Марко Недић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства – Српска књижевна задруга – Југословенско удружење латиноамериканиста 1997, 112–130.
  - „Уводна ријеч: Данило Киш као повлашћена академска тема“. *Савремена српска проза [Књижевни портрет Воје Чолановића; Нова читања Данила Киша]*, Зборник Двадесет других књижевних сусрета Савремена српска проза, 18–19 новембар 2005. Уредник Верољуб Вукашиновић. Трстеник: Народна библиотека Јефимија 2006, 59–68.
- Đorđević Milan. [učesće u autorizovanoj diskusiji] „Danilo Kiš (1935–2005): između poetike i politike“. U zborniku: *Danilo Kiš (1935–2005): između poetike i politike*. Priredila Mirjana Miočinović u saradnji s Vladimirom Tupanjcem i Aleksandrom Savanović. Centar za kulturnu dekontaminaciju: Beograd 2011, 64–71.
- Зупанац Драгомир. [режија и сценарио] „Данило Киш – успомене, сећање“, 2009. (<http://sinhro.rs/danilo-kis-uspomene-secanje-film/#.Vz4NADV97IU>, приступљено 1. 3. 2014)
- Ивановић Радомир. „Тешке игре писане речи‘ (Свест о модернитету или рана есејистика Данила Киша)“. У зборнику: *Ноттаге Данилу Кишу*. Уредник Радомир В. Ивановић. Подгорица – Будва: Културно просвјетна заједница Будва – Средња школа „Данило Киш“ 1994, 57–77.
- Jeremić Dragan. *Narcis bez lica*. Beograd: Nolit 1981.
- Jeremić Ljubiša. „Roman kao metodologija romana“. *Proza novog stila*. Beograd: Prosveta, 1976: 138–145.

- Јелушић Божена. „Минђуша Симона Чудотворца или моћ и немоћ књижевне критике“. У зборнику: *Ноттаге Данилу Кишу*. Уредник Радомир В. Ивановић. Подгорица – Будва: Културно просвјетна заједница Будва – Средња школа „Данило Киш“ 1994, 77–89.
- Јелушић Сениша. „Текст и смисао: увод у Кишова поетичка начела“. У зборнику: *Ноттаге Данилу Кишу VI*. Уредник Радомир В. Ивановић. Подгорица – Будва: Културно просвјетна заједница Будва – Средња школа „Данило Киш“ 1994, 31–39.
- Јерков Александар. „Лексикографска парадигма: модел енциклопедијске прозе Данила Киша“. *Књижевност*, год. 45, књ. 89, бр. 2–3/ 1990, 244–262.
- „Увек о Кишу, а сада још и о *питању љубави* ‘у јесен године 7464. (по византијском рачунању времена)’, на крају нешто о Ничеу и орфизму“. *Летопис Матице српске*, год. 191, књ. 496, св. 5 (новембар 2015), 547–578.
- Копривица Божо. *Киш, Борхес, Марadona*. Београд: Народна књига/ Алфа 1996.
- Кривокapiћ Боро. *Trba li spaliti Kiša?* Globus: Zagreb 1980.
- Машановић Димитрије. „Неки аспекти критичке рецепције Кишовог дела, с посебним освртом на стваралачку рецепцију у школи“. У зборнику: *Ноттаге Данилу Кишу*. Уредник Радомир В. Ивановић. Подгорица – Будва: Културно просвјетна заједница Будва – Средња школа „Данило Киш“ 1994, 94–122.
- Микић Радивоје. „Књига направљена да шокира“. *Политика*, 10. децембар 2014, 12.
- Миливојевић Ивана. *Фигуре аутора: Функције ауторског коментара у прози Данила Киша*. Београд: Чигоја штампа – Модернистички круг Винавер 2001.
- Milivojević Ivana. „Predgovor“. *Najlepši eseji Danila Kiša*. Izbor i predgovor Ivana Milivojević. Beograd: Prosveta 2003, 5–11.
- Milošević Nikola. „Šta jeste, a šta nije plagijat“. U: Krivokapić Boro. *Trba li spaliti Kiša?* Globus: Zagreb 1980, 110–115.
- „Prava istina o Kišovoj knjizi“. U: Krivokapić Boro. *Trba li spaliti Kiša?* Globus: Zagreb 1980, 151–154.
- „Poezija i historiografija“. U: Krivokapić Boro. *Trba li spaliti Kiša?* Globus: Zagreb 1980, 162–167.



Милутиновић Дејан. „Логос глосе: у поетикама Х. Л. Борхеса и Д. Киша“. *Пролази и прелази: (Мит, историја и свакодневица на примерима из српске књижевности)*.

Ниш: Филозофски факултет 2016: 75–82.

Мιοџиновић Мирјана.

- (a) „Pogovor“, u: Danilo Kiš. *Varia*. Priredila Mirjana Miočinović. *Sabrana dela Danila Kiša: u redakciji Mirjane Miočinović*. Beograd: Prosveta 2007, 559–571.
- (b) „Pogovor“, u: Danilo Kiš. *Gorki talog iskustva*. Priredila Mirjana Miočinović. *Sabrana dela Danila Kiša: u redakciji Mirjane Miočinović*. Beograd: Prosveta 2007, 359–361.
- (c) „Pogovor“, u: Danilo Kiš. *Život, literatura*. Priredila Mirjana Miočinović. *Sabrana dela Danila Kiša: u redakciji Mirjane Miočinović*. Beograd: Prosveta 2007, 229–235.
- (d) „Beleške (M. M.)“, u: Danilo Kiš. *Skladište*. Priredila Mirjana Miočinović. *Sabrana dela Danila Kiša: u redakciji Mirjane Miočinović*. Beograd: Prosveta 2006, 389–449.
- (e) „Beleške“, u: Danilo Kiš. *Pesme, Elektra*. Priredila Mirjana Miočinović. *Sabrana dela Danila Kiša: u redakciji Mirjane Miočinović*. Beograd: Prosveta 2006–2007, 389–449.

Monmani Mercedes. „Kako Španci pišu o jednom od naših najvećih pisaca“. Prevod Vladimir Stanković. *Blic*, 27. 11. 2014. (<http://www.blic.rs/kultura/vesti/kako-spanci-pisu-o-jednom-od-nasih-najvecih-pisaca/erlckh1>, приступљено 5. 3. 2016)

Mužijević Pero. „Kišov lov na pticu“. *Ars XIX: Danilo Kiš*. [Tematski broj]. Priredio Božo Koprivica. 4–5/ 2009, 120–123.

„Награда задужбине Николај Тимченко Небојши Васовићу“. *Дукат*, среда, 3. децембар 2014. (<http://knjizevnenagradezavetina.blogspot.rs/2014/12/blog-post.html>, приступљено 5. децембра 2014)

Огњеновић Вида. „Роман *Мансарда* или Кишов мали књижевни бревијар“. *Библиографски вјесник*, Цетиње, г. XII, 1993/2–3, 15–19.

Pavlović Jelena. „U traganju za Kišom“. *Vidici* 1990/ 4–5 [tematski broj], 90–104.

Пантић Михајло. *Киш*. Београд: Филип Вишњић 2000.

- „Киш, ипак и упркос свему“. *Савремена српска проза [Књижевни портрет Воје Чолановића; Нова читања Данила Киша]*. Зборник Двадесет других књижевних сусрета Савремена српска проза, 18–19 новембар 2005. Уредник Верољуб Вукашиновић. Трстеник: Народна библиотека Јефимија 2006, 97–102.
- Pantić Mihajlo. [učesće u autorizovanoj diskusiji] „Danilo Kiš (1935–2005): između poetike i politike“. U zborniku: *Danilo Kiš (1935–2005): između poetike i politike*. Priredila Mirjana Miočinović u saradnji s Vladimirom Tupanjcem i Aleksandrom Savanović. Centar za kulturnu dekontaminaciju: Beograd 2011, 85–91.
- „Varijacije na temu Danilo Kiš i Srednja Evropa“. (<http://polja.rs/wp-content/uploads/2016/01/selection1-22.pdf> , приступљено 3. 6. 2016)
- Палавестра Предраг. „Књижевно наслеђе Данила Киша“. *Књижевност* 1990/ 2–3/ 229–233.
- „Да ли Киш припада (српској) критичкој књижевности?“ У зборнику: *Споменица Данила Киша: поводом седамдесетогодишњице рођења*. Уредник Предраг Палавестра. Београд: Српска академија наука и уметности 2005, 57–77.
- Пијановић Петар. *Проза Данила Киша*. Приштина: Јединство – Горњи Милановац: Дечје новине – Октоих: Подгорица 1992.
- Радовић Миодраг. „Стваралачко у преводилачком и преводилачко у стваралачком у делима Данила Киша“. У зборнику: *Ноттаге Данилу Кишу*. Уредник Радомир В. Ивановић. Подгорица – Будва: Културно просвјетна заједница Будва – Средња школа „Данило Киш“ 1994, 46–56.
- Росић Татјана. *Мит о савршеној биографији: Данило Киш и фигура писца у српској култури*. Београд: Институт за књижевност и уметност 2008.
- Rosić Tatjana. „Koncept Srednje Evrope u savremenom srpskom romanu i politika novih kulturnih identiteta“. У зборнику: *Слика другог у балканским и средњоевропским књижевностима*. Уредио Миодраг Матицки. Београд: Институт за књижевност и уметност 2006, 375–389.
- Стојановић Бранислава. „Библиографија Данила Киша“. *Споменица Данила Киша: поводом седамдесетогодишњице рођења*. Зборник радова. Уредник Предраг Палавестра. Београд: Српска академија наука и уметности 2005, 453–789 [1–337].

- „Библиографија Данила Киша“. (<http://www.danilokis.org/sh3.htm#r14>, приступљено 7. 6. 2016)
- Tatarenko Ala. *U začaranom troughu: Crnjanski – Kiš – Pekić: eseji i studije*. Zaječar: Matična biblioteka „Svetozar Marković 2008, 27–90.
- Textonly: <http://textonly.ru/case/?article=14962&issue=20>, приступљено 5. 3. 2016.
- Tompson Mark. „Najveći grijeh Danila Kiša“ // Intervjuistkinja Ines Sabalić // *B92*, utorak 30. 7. 2013. ([http://www.b92.net/kultura/intervjui.php?nav\\_category=1082&nav\\_id=737465](http://www.b92.net/kultura/intervjui.php?nav_category=1082&nav_id=737465), preuzeto iz magazina *Globus*, 23. 7. 2013); (<http://globus.jutarnji.hr/kultura/mark-thompson--najveci-grijeh-danila-kisa->, pristupljeno 23. 7. 2013. i 30. 7. 2013)
- *Izvod iz knjige rođenih: priča o Danilu Kišu*. Preveo s engleskog Muharem Bazdulj. Beograd: Klio 2014.
- Halpert Zamir Lily. *Danilo Kiš: jedna bolna, mračna odiseja*. Prevod s hebrejskog Ana Šomlo. Beograd: Ateneum 2000.
- Hemon Aleksandar. [učesće u autorizovanoj diskusiji]. „Danilo Kiš (1935–2005): između poetike i politike“. U zborniku: *Danilo Kiš (1935–2005): između poetike i politike*. Priredila Mirjana Miočinović u saradnji s Vladimirom Tupanjcem i Aleksandrom Savanović. Beograd: Centar za kulturnu dekontaminaciju 2011, 33–141.
- Čudić Predrag. *Saveti mladom piscu ili književna početnica*. Beograd: Radio B92 1996, 9–51.
- Џацић Петар. „Антропологија смрти у *Енциклопедији мртвих* Данила Киша“. У зборнику: *Ноттаге Данилу Кишу*. Уредник Радомир В. Ивановић. Подгорица – Будва: Културно просвјетна заједница Будва – Средња школа „Данило Киш“ 1994, 19–25.
- Шукало Младен. „Кишови палимпсести према Борхесу“. У зборнику: *Хорхе Луис Борхес*. Приредили Радивоје Константиновић, Филип Матић и Марко Недић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства – Српска књижевна задруга – Југословенско удружење латиноамериканиста 1997, 131–141.

## БИОГРАФИЈА АУТОРА

Мирјана Бечејски је рођена 21. 07. 1978. године у Прокупљу. Основно и средње образовање је стекла у Алексинцу, где и данас живи.

На Филолошком факултету у Приштини (сада Филозофски факултет у Косовској Митровици), Групи за српску књижевност и језик, дипломирала је 2002. године. Паралелно је студирала и историју уметности на Филозофском факултету у Приштини (сада у Косовској Митровици), где је дипломирала 2003. Докторске студије филологије уписала је 2011. године на Филозофском факултету у Нишу.

Две године радила је као наставник српског језика и књижевности у Алексинцу, а од 2004. је запослена на Институту за српску културу – Приштина (Лепосавић), где је стекла звање истраживача-сарадника. Бави се проучавањем савремене српске књижевности и интердисциплинарним истраживањима књижевност – ликовне уметности, а повремено и ликовном критиком. Учествовала је на више научних скупова у земљи и иностранству и сарадник је неколико стручних часописа и периодичних публикација. Објавила је монографију *Земаљски и небески знаци* (2013) и четрдесетак стручних радова.

Мирјана Бечејски је мајка троје деце.