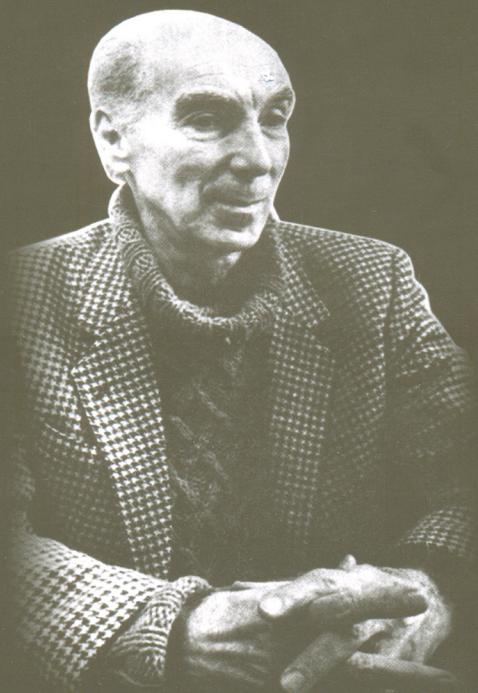


САВРЕМЕНА СРПСКА
ПРЗА
ЗБОРНИК БРОЈ 18



*Књижевни юоријрејш
Boje Чолановића*

Нова читања Данила Киша

ТРСТЕНИК
2006

САВРЕМЕНА СРПСКА ПРОЗА

ЗБОРНИК 18

Издавач

Народна библиотека ЈЕФИМИЈА
Трстеник

Главни и одговорни уредник

Верољуб Вукашиновић

Уредништво

Милосав Ђалић
Милан Милетић
Радошин Зајић

Програмски савет

САВРЕМЕНЕ СРПСКЕ ПРОЗЕ

Мирољуб Егерић, Љубиша Јеремић,
Милош Петровић, Михајло Пантић,
Марко Недић, Милосав Ђалић,
Милан Милетић, Љиљана Егерић,
Мирољуб Радосављевић, Радошин Зајић,
Верољуб Вукашиновић, Живојин Николић

Ликовни и технички уредник

Иван Величковић

ISBN 86-83191-24-9

Тираж

500 примерака

Штампа

Графика Нешић Трстеник

САВРЕМЕНА СРПСКА
ПРОЗА
ЗБОРНИК БРОЈ 18



ТРСТЕНИК
2006.

**ЗБОРНИК
22. КЊИЖЕВНИХ
СУСПРЕТА**

*САВРЕМЕНА
СРПСКА
ПРОЗА*

**18–19. НОВЕМБАР 2005.
ТРСТЕНИК**

САДРЖАЈ

КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ ВОЈЕ ЧОЛАНОВИЋА

<i>Марко Негић</i>	
ПРОЗА ВОЈЕ ЧОЛАНОВИЋА	9
<i>Васа Павковић</i>	
ПРИПОВЕДАЧ ВОЈА ЧОЛАНОВИЋ	21
<i>Воја Чолановић</i>	
SOLVITUR SCRIBENDO	33
<i>Дејан Вукићевић</i>	
СЕЛЕКТИВНА БИБЛИОГРАФИЈА	
ВОЈЕ ЧОЛАНОВИЋА	37

НОВА ЧИТАЊА ДАНИЛА КИША

<i>Јован Делић</i>	
УВОДНА РИЈЕЧ: ДАНИЛО КИШ	
КАО ПОВЛАШЋЕНА АКАДЕМСКА ТЕМА	59
<i>Таїјана Росић</i>	
ПИСАЦ ИЛИ РЕВОЛУЦИОНАР?	69
<i>Михајло Панићић</i>	
КИШ, ИПАК И УПРКОС СВЕМУ	97
<i>Александар Јерков</i>	
ПОСТЉУБАВНА ПРОЗА	103
<i>Јасмина Ахмећаџић</i>	
РЕЛИГИОЗНОСТ ЕДУАРДА САМА	119
<i>Драган Бошковић</i>	
ИДЕОЛОШКИ ПРОСТОРИ	
„ГРОБНИЦЕ ЗА БОРИСА ДАВИДОВИЧА“	
ДАНИЛА КИША	133
<i>Миодраг Радовић</i>	
ПОДМУКЛО ДЕЈСТВО ПЕШЧАНИКА	149

<i>Младен Шукало</i>	
ПРОТОКОЛ ОСУШЕНОГ ЈЕЗИКА	157
<i>Иван Нећришиориц</i>	
МАРСЕЉЕЗА, ШАНСОНА И СРОДНИ ЗВУЦИ	165
<i>Мирко Демић</i>	
ВЛАДАН ДЕСНИЦА КАО ЛИТЕРАРНИ ПРЕДАК	
ДАНИЛА КИША	201
<i>Милош Петровић</i>	
ЧИТАЈУЋИ КЊИГУ О КИШУ МИХАЈЛА ПАНТИЋА	207
<i>Милејба Аћимовић Ивков</i>	
ЗАМКЕ ЧИТАЊА	211
САВРЕМЕНА СРПСКА ПРОЗА	
ТРСТЕНИК 1984–2004	223

**КЊИЖЕВНИ
ПОРТРЕТ
ВОЈЕ ЧОЛАНОВИЋА**

Марко Негић

ПРОЗА ВОЈЕ ЧОЛАНОВИЋА

Приповедач и романсијер Воја Чолановић сигурно је данас један од поетички најиндивидуалнијих савремених српских прозних писаца. Са четири књиге приповедака и седам романа, с књигама научно-публицистичке прозе о генетичком инжењерингу и о јунацима јапанских легенди, с бројним преводима из различитих области културе и књижевности, највише с преводима модерних америчких прозних писаца праћених луцидним есејистичким тумачењима њиховог дела, он се књижевној јавности представио и као један од најдоследнијих и најпрокативнијих српских прозаиста друге половине XX века, као писац чије дело је врло доследно и систематски грађено у плодном стваралачком дослуху са продуктивним идејама модерне књижевности, остајући међутим увек у границама властитих поетичких решења и изазова. Као један од представника „првог послератног нараштаја“ српских писаца после Другог светског рата, како га је у својој *Послератној српској књижевности 1945–1970.* означио Предраг Палавестра, Воја Чолановић је од првих приповедачких текстова па до данас одиста изграђивао потпуно посебан и самосвојан прозни свет, у којем се огледају не само кључне одлике књижевног и егзистенцијалног сензибилитета времена у којем се формирао и у којем је деловао као писац, него и све оне неопходне еволутивне потребе српске књижевности друге половине XX века које је он и те како добро предвиђао и испуњавао својим делом.

У његовим приповеткама и романима, почев од збирки приповедака *Оседлати међаву* (1958), *Мирис йромашаја* (1983), *Осмех из црне кутије* (1993), преко романа *Друга половина неба* (1963), *Пустиловина џо мери* (1969), *Телохранићељ* (1971), *Леви длан, десни длан* (1981), *Зебња на расклайање* (1987), *Џејна коб* (1996) и *Лавовски део ничега* (2002), па све до књиге изабраних и нових

приповедака у редовном Колу Српске књижевне задруге *Начело неизвесности* (2003), остварене су две веома важне претпоставке и одлике српске прозе друге половине минулог века. С једне стране су покривени неки од најважнијих сегмената индивидуалног живота у простору Београда, како је нагласио Васа Павковић у предговору књиге *Начело неизвесности*, од времена Другог светског рата, у неким приповеткама једним делом и предратног времена, па до бомбардовања Београда од стране НАТО-а 1999. године, при чему су, осим у изузетима, избегнуте директне идентификације са историјским и политичким контекстом о којем се у његовим приповеткама и романами говори. С друге стране, Воја Чолановић је својим приповеткама и романами илустровао неке од најважнијих еволутивних промена кроз које је пролазила српска проза за последњих шездесет година свога развоја. Његов прозни рукопис се креће од ратних прича благо осенчених поетиком тадашњег званичног реализма, преко приповедака и романа у којима се модификују неке од важних поставки реалистичке нарације и наглашавају средства психолошке анализе, до радикалних и експерименталних захвата у само биће наративног текста и његових трансформативних могућности у кључу најмодернијих прозних настојања остварених у његовим романима и приповеткама из последње две деценије његовог несусталог књижевног рада. Као писац који је у нашим сложеним књижевним приликама био постмодерниста пре постмодерне, како је то одавно и луцидно запазила Љиљана Шоп, Воја Чолановић је већ од романа *Пустојловина по мери* користио нека од средстава наративног рукописа која ће у нашим оквирима бити актуелна тек коју деценију доцније.

Он, међутим, ни за то, као ни за свој сложени књижевни рад у целини, у времену у којем је проширивао могућности не само своје прозе него и српске прозе друге половине XX века, све до НИН-ове награде 1987. године, односно до Андрићеве награде 1994, није добио потребну друштвену и информативномедијску, па чак ни званичну књижевну сatisfakciju. Ни у културној јавности он није имао одговарајуће место и статус који му по иновативности и свежини које је уносио у српску прозу свога времена сигурно припадају. Тек последњих година кул-

турноинформативни медији показују већу заинтересованост за изузетно књижевно дело, за виталистичку визију живота и непосредност личности овог самосвојног приповедача и романсијера. С друге стране, иако је књижевна критика углавном адекватно оцењивала Чолановићева прозна остварења, она ипак није на време уочила њихову радикалну иновативност, то чак нису учинили ни млађи критичари крајем века, када је та иновативност била много очигледнија него раније. Његово место у нашем јавном и културном животу, без подршке коју би му пружили информативни и културни медији, остало је стога и даље прилично затамњено и у извесном смислу заклоњено од оних који одлучују о статусу и месту наших стваралаца у општој скали друштвених и културних вредности. То је, изгледа, један од нужних парадокса – временом је постао опште место културних прилика и изазова код нас – који прати све оне наше писце и интелектуалце који се, из одређених разлога, најчешће оних који произилазе из њихове индивидуалистичке природе и дистанце према прагматичним облицима јавног промовисања, не ангажују директно на такозваном друштвеном или на политичком плану у свакодневној стварности. Имајући у виду доследност и сигурност с којима је остваривао своје одиста апартно прозно дело, и на основу споја виталистичког и скептичког погледа на свет који доминира његовом личношћу и његовом прозом, у којој се као врховни критеријум постојања појављују човекова индивидуалност и његова потреба за стварањем, за игром и за сталним потврђивањем властите личности, може се веровати да је одсуство медијске и друштвене подршке само погодовало Воји Чолановићу да истраје у настојањима да даље радикализује свој прозни текст и максимално га прилагоди свом виђењу савременог и модерног књижевног рукописа.

Када се о таквом писцу говори на скупу ове врсте и намене, онда тај говор обавезно треба да испуњава бар две почетне претпоставке – треба да има карактер релевантног критичког тумачења и да истовремено буде зајужан критички омаж изабраном аутору. Као адекватна илustrација тога може послужити указивање на неке изабране особине Чолановићеве прозе које јој својом специфичношћу и значајем обезбеђују посебан критичко-

интерпретативни приступ и одговарајући статус у оквиру савремене српске књижевности. Посматрано из такве, двоструке перспективе, књижевно дело овог писца може се видети као једно од најостваренијих дела једног савременог аутора. И оно је, као и прозна дела неких других, такође потврђених приповедача и романсијера, у многом погледу засновано на одређеном броју важних поетичких константи из којих произилази и његова тематско-мотивска и његова естетска оствареност. Међу тим константама веома важно место свакако имају раскошан језик и богата Чолановићева језичка имагинација и енергија и барокна, асоцијативна синтакса, као и оне одлике књижевног текста које су непосредније условљене њима. Исто тако је од великог значаја и посебан тип књижевног јунака интелектуалца који се непрестано суочава са изазовима и противречностима свакодневног постојања и који упорно трага за потврђивањем свог идентитета опасно угроженог савременим животом и његовим моралом и психологијом. Чолановићев књижевни јунак који живи у условима данашњег градског живота, увек испољава крајње индивидуалан и критички однос према стварности и скепсом и релативизмом условљен наглашен лични однос према свим облицима конвенционалног, стереотипног испољавања и понашања. Његова критичност према свету врло често се преноси и на критичност према властитој личности и њеним повременим облицима програмираног понашања и мишљења. Овим особинама Чолановићеве прозе треба додати готово константно појављивање и деловање хумористичке и ироничне дистанце у њој према фокусираној стварности, поготово у прози која је писана последњих деценија, али и према властитој личности наратора и главног јунака када су они спојени у један лик. Аутоироничност и честа хумористичка интонација у тексту повремено прелазе у општу скепсу према целокупној стварности, а повремено и у њену наглашену бурлескну наративну пројекцију. На тај начин се, поред виталистичког и реалистичног односа према стварности, у Чолановићевој прози паралелно појављује и глас скептичног, рефлексивног књижевног јунака, градског интелектуалца, понекад својеглавог и критички и иронијски настројеног према свему постојећем, који непрестано преиспитује смисао властитог места и реакција на непо-

средну стварност и на стварност уопште. Живот человека у граду и у његовом специфичном социјалном и културном простору стални је хронотоп Чолановићеве прозе. Симболично име града у њој јесте Београд. Према тој особини Воја Чолановић је, између осталог, типичан и аутентичан градски писац, писац модерног, савременог Београда и његовог психолошког, емотивног и интелектуалног сензибилитета и особености. Чолановић је можда најаутентичнији писац београдске прозе међу нашим савременим писцима. Београд је са свим својим типичним урбаним особинама и топонимима тако спонтано укључен у свест и доживљај његових јунака да се то често посебно ни не наглашава, јер се само по себи подразумева као природна чињеница. Дух града, међутим, и посебно дух Београда, са изразитим вредносним релативизмом, хумором и скептичношћу, осећају се на свакој страници прозе овог аутора.

Са сигурношћу се може рећи да међу одлике које су у најнепосреднијој вези не само са језичким слојем Чолановићевог прозног дела већ и са специфичношћу његовог стваралачког сензибилитета и његовог схватања књижевности и њене функције у данашњем времену, спада и већ помињани парадокс као једно од кључних средстава његовог начина обликовања књижевне и језичке грађе. Парадокс се у прози овог аутора појављује у неколико нивоа и перспектива. У првом реду на нивоу књижевноисторијског, односно књижевноеволутивног сагледавања неких од крупнијих одлика српске прозе од времена њене нагле модернизације (на почетку XX века и међуратног времена) па до наших дана, а затим из перспективе улоге и одлика прозе и личности Воје Чолановића у том контексту.

Посматрано са таквог стајалишта, његово књижевно дело на неуобичајен, готово на инверзиван начин, из обратне еволутивне перспективе у доброј мери покрива и у исти мах доводи у питање једну од важних појава у српској књижевности минулог века. А она се односи на чињеницу да су неки од најпознатијих писаца прве и друге половине XX столећа у почетку свог књижевног рада, у младости, били отворени заговорници модерног израза и радикалних промена у књижевности, да би се тек у зрелијим годинама постепено враћали стандарднијим

средствима књижевног обликовања. Та појава уочена је у српској књижевности, подједнако у прози и у поезији, нарочито после Првог светског рата и друге међуратне деценије – отуда веома индикативан наслов познатог огледа Милана Богдановића „Слом послератног модернизма“ – а у извесној мери и после Другог светског рата. Писци попут Џрњанског, Растка Петровића, Винавера, Кракова, понеких надреалиста, чак и Андрића, Драинца и других, били су у младости заговорници модернизма или радикални авангардисти, да би у доцнијим годинама постепено смиривали и стандардизовали своју индивидуалну језичку експресију и упућивали је проверенијим, али не и лакшим облицима књижевног обликовања стварности и своје визије о њој. У времену после Другог светског рата, међутим, приметан је и један потпуно обрнут еволутивни процес, добрым делом условљен и општим друштвеним и политичким стањем у нашој тадашњој култури и друштву. А то је већа приврженост једног броја књижевника на почетку бављења књижевношћу стандардним и традиционалним облицима приповедања и отвореније прилаžeње различитим иновацијама прозног језика и структуре, радикализовању и модернизацији израза тек у доцнијим годинама. Међу таквим писцима налазио се и Воја Чолановић, а слично је било и са Владаном Десницом, Бошком Петровићем, Данилом Николићем, Слободаном Џунићем и неким другим прозним ствараоцима. Да они ни тада нису били аутори који у потпуности подржавају официјелну књижевну слику света, слику света коју чују – да парофразирам Чолановића из *Зебње на расклапање*, његовог најпознатијег романа – односно ону која им се званично или незванично сугерише са стране, а не ону коју осећају или коју виде, најбољи докази су теме њихових прозних остварења у којима се веома мало прикљањају садржинским оквирима који су се годинама после Другог светског рата очекивали од већине писаца. Иновације које су доцније уносили у своју прозу у потпуности су их приближиле оним тадашњим младим књижевницима који су и због својих година и због својих поетичких опредељења припадали кругу најдинамичнијих стваралаца српске књижевности последњих деценија XX века. Са сигурношћу се може рећи да су, између осталих, управо те последње деценије трајније обележене и про-

зним остварењима неких од поменутих писаца и њиховом тежњом да у свој рукопис унесу оне стилске, композиционе и остале иновативне структуралне особине које ће их и у равни књижевног живота и у дубљој критичкој, па чак и књижевноеволутивној равни легитимисати као припаднике савремених и модерних прозних настојања у српској прози на крају XX века. Из тих разлога Воја Чолановић као најрадикалнији међу помињаним писцима, (а донекле и Данило Николић и Слободан Џунић док је био жив), што је по годинама бивао старији по свом књижевном рукопису и ауторском односу према њему изгледао је све млађи и све динамичнији.

Парадокс се у случају Воје Чолановића проширује и на ниво књижевног живота и на његово учешћа у њему. У том погледу је веома индикативна ситуација у којој се он у књижевном животу налазио у првим деценијама свог уметничког рада. У време књижевних сукоба између реалиста и модерниста, Воја Чолановић се налазио на страни реалиста, чак је био и члан редакције часописа *Савременик*, који је у том времену не без разлога сматран тврђавом традиционалистичких ставова у књижевности. А управо је Воја Чолановић тада био наш најмодернији традиционалиста – да поново употребим једну типично чолановићевску синтагму – онај писац који је књижевној јавности представљао, чак и у часопису у чијем уредништву је био, модерне стране писце, преводио их и на различите начине промовисао њихову представу уметности нимало близку реализму и традиционалном односу према прозном тексту, и тиме врло ефикасно доприносио мењању и унапређивању књижевног укуса наше средине, а нарочито оне којој је номинално и сам припадао. И поред тога што књижевна критика која је пратила Чолановићев књижевни рад можда и намерно није примењивала неке од крупнијих иновација које су се још тада појављивале у његовој прози, сводећи их најчешће на нешто модификованије облике реалистичког исказа и психолошке нарације, проза Воје Чолановића управо је у том времену била нужан мост и природна веза између једне и друге књижевне струје, сведочећи својим примером да су разлике поетичке и програмске природе између такозваних реалиста и такозваних модерниста суштински биле много мање него што су и једни и други тада били

спремни да признају. Како се временом наративни рукопис Воје Чолановића преображава и развија у оном смеру који је и сам аутор наговештавао у неким од својих најранијих прозних остварења, његова проза постала је пример релативности многих вештачких и декларативних подела и разликовања поетичке природе у српској књижевности друге половине XX века. (После неколико таквих индикативних случајева, по ко зна који пут се поново испоставља да је унутрашња органска и естетска оствареност књижевног текста оно што трајно остаје у једној култури и књижевности, а не декларативна припадност писаца одређеној књижевној струји или групи, која им, истина, у одређеном времену и његовом књижевном животу обезбеђује истакнутије место у вредносној медијској хијерархији, али која доцније све више губи на значају.)

Па чак и данас, када се Воја Чолановић с разлогом сматра припадником најсавременијег прозног тока у српској књижевности, има нешто парадоксално и у његовој актуелној позицији у књижевној јавности. Иако употребљава многа поетичка средства постмодернистичке нарације, као што су аутореференцијалност, цитатност, интертекстуалност, посебно место које у аутофикационалном контексту добија аутор као књижевни лик и читалац као активни чинилац књижевног текста и многа друга, Воја Чолановић својом свеопштот иронијом и хумором и својим неочекиваним и непредвидљивим наративним решењима и духовитим коментарима и за најбезазленије егзистенцијалне ситуације и појаве заправо озбиљно, иако индиректно, доводи у питање управо исувиште предвидљиви структурални инструментариј српске постмодернистичке прозе последњих двеју деценија ХХ и првих година ХХI века. Својом изненађујућом имагинацијом и духом он заправо доводи у сумњу нека од најчешћих и очекиваних решења постмодернистичке поетике и њену формалну структуралну изазовност.

Воја Чолановић, међутим, у равни књижевног рукописа и наративног стила, што је можда најзначајније, и сам врло често посеже за парадоксом као за веома погодним средством свог начина обликовања језика и књижевне материје. Он је аутор који у сваком слоју књижевног остварења исказује своју језичку и стилску индивидуалност и веома висок степен књижевне свести о важности

поједињих слојева и детаља књижевног рукописа. Парадокс је битан део његовог наративног обликовања стварности и битан део његовог књижевног поступка у целини. Он помоћу парадокса постиже пуно онеобичавање своје прозе и њеног значења. Он то чини од самих назлова својих приповедачких књига и романа, или од назлова поједињих приповедака, па до најелементарнијег наративног слоја књижевног текста, до реченице, речи и одабране синтагме. Поетика, или реторика Чолановићевих назлова, на пример, веома је погодна за ауторско указивање на значај поједињих појмова, речи или симболичних ситуација у прозном тексту које се односе на његове кључне тематско-садржинске или значењске аспекте. Онеобичавање прозног текста код Воје Чолановића почиње дакле од самог назлова. Назлови поједињих књига овог аутора сами по себи звуче вишег него необично. Шта значи „оседлати међаву“, шта „пустоловина по мери“, шта „друга половина неба“? шта тек „зебња на расклапање“ и колико је било неуспелих или непотпуних покушаја објашњавања те синтагме? Исто тако, шта значи „мирис промашаја“, „осмех из црне кутије“ и је ли он могућан? Шта „лепна коб“, „лавовски део ничега“, па чак и „леви длан, десни длан“ и „начело неизвесности“ – ако је у питању начело, да ли у том случају може бити праве неизвесности? Тешко можемо на први поглед доћи до одгонетке правог значења ових назлова. Јер ниједан од њих није насумица дат већ је изведен из неке од битнијих унутрашњих релација наративног текста, и за сваки постоји адекватно тумачење у самом назлову и његовој семантичкој вези с текстом, само што се та веза не остварује непосредним већ посредним путем. Чолановић је у одређивању назлова донекле поступао онако како поступају модерни песници у писању песме – редуковао је, чистио и одбацивао различите слојеве прозног рукописа и остављао онај слој који, у херметичном облику и са хотимичном загонетком у себи, означава суштину ауторске намере.

Ако је тако инвентиван био у избору назлова, Воја Чолановић је, следећи исту логику нарације, још инвентивнији био у избору тематских оквира и садржине својих књига и оних стилских средстава помоћу којих их је језички испуњавао и индивидуализивао. Иако много не

мена врсту доживљаја и реакција књижевних јунака у чије име говори и из чије перспективе саопштава романску причу, иако много не одступа од хумором, духовитошћу и иронијом означеног прозног текста, он заправо непрестано потврђује своје проверене наративне могућности и истовремено проналази нове могућности и исписује њихове тачке ослонца на сваком значајнијем месту прозне композиције. Стога ни његов наративни текст не може без парадокса, не може без оксиморона, без синегдоха, метафора, хипербола, асоцијација, загонетки, скривених алузија, свеопштег онеобичавања. Али он не може ни без занимљиве и провокативне романескне приче, без добро изабраних књижевних ликова и њихових увек активних релација са непосредном стварношћу. Одиста продуктивно прожимајући ове битне унутрашње особине прозног рукописа, Воја Чолановић је успео да до максимума индивидуализује свој наративни израз и да у својеврсном обнављању његових основних стилских особености трајно потврди његову књижевну провокативност и естетску оствареност.

Ако је, међутим, у избору наслова нужно био вођен поступком редукције, у његовом илустровању је ишао сасвим супротним смером – ишао је поступком амплификације, сталног асоцијативног ширења текста и његових наративних илustrација и нијанси, како се то у прози иначе често и ради. Сабирање, варирање прозних слика и ситуација и асоцијативно нијансирање текста у Чолановићевој прози, његово свођење на сталне духовите и субјективне интелектуалне реакције наративног субјекта, било да је он добио улогу наратора или књижевног јунака, у индиректној је полемичкој дистанци према једном крилу модерне америчке прозе коју Воја Чолановић и те како добро познаје, према крилу минимализма формираним у њој паралелно са поетиком постмодерне, а у извесном смислу и у њеним оквирима. Међутим, Чолановић и ту иде заobilaznim путем. Када, на пример, у *Зебњи на расклайање* његов наратор каже да је Операција Пушачка нога, помоћу које група старијих становника Београда хоће да се ослободи тортуре којој су изложени од стране младих, поред осталог и средство за „поетизовање друштвеног чина, односно начин да се са мање изрази вишe“, он овим кључним ставом поетике

минимализма хоће да каже не оно што исказ на први поглед значи него нешто потпуно супротно од тога, јер из њега не искључује јаку дозу ироничне релације, која иначе постоји према свему о чему говори, и помоћу које се из основа преокреће примарно значење претходног исказа. Оваквих случајева у целокупној Чолановићевој прози има на претек. Али овај аутор и у таквим ситуацијама на парадоксалан начин остварује ефекте управо онога чему се уз помоћ ироније супротставља, његова проза јесте својеврсно постизовање друштвеног чина и њоме се остварују бар извесни ефекти минималистичке нарације од које се својим прозним поступком дистанцира. Јер сваки издвојени или дописани део Чолановићеве основне реченице, свака нијанса и асоцијација у њој може да се уздигне у посебну значењску јединицу, у независан нови мотив у тексту који својом унутрашњом логиком и независношћу има услове да се развије у потпуно нову наративну ситуацију. Таквим амбивалентним односом према језику и његовим многобројним могућностима варирања основног значења наративног исказа Воја Чолановић је непрестано умножавао и проширивао унутрашње релације и значењске могућности своје прозе. На тај начин је он постигао пуну индивидуализацију прозног текста у сваком слоју његове структуре. Из тих и из многих других разлога специфичне књижевне природе, он је данас одиста писац чију прозу треба читати са видним интелектуалним уживањем.

Васа Павковић

ПРИПОВЕДАЧ ВОЈА ЧОЛАНОВИЋ

1.

Тек што је завршен Други светски рат, почeo је Воја Чолановић да објављујe приче. Писане реалистички, са натрухама соцреалистичког поетизма, нарочито у поентама, ове приче су, користећи младалачко пишчево искуство рата и ратовања, нудиле читаоцу портрете главних јунака, захватујући, међутим, и у атмосфери средина у којима их је писац упознао. Пошто нису штампане у Чолановићевим приповедачким књигама, те приче су заборављене. Када их читамо данас, скоро пола века после њиховог појављивања у *Омладини*, *Младосци* и *Полејшу*, препознајемо у појединостима, али и у целини сваке од њих, талентованог писца, па чак јасно наслућујемо и приповедача Воју Чолановића, каквог познајемо сада, после три објављене збирке прича, седам романа и мноштва других и другачијих текстова. Због тога ћу се зауставити на тим раним причама, њиховим карактеристикама и вредностима, с надом да ће у близкој будућности бити презентоване нашим читаоцима у оквиру једне самосталне књиге.

Мада у *Лексикону писаца Југославије* пише да је прва објављена прича Воје Чолановића „Фумица“ изашла у *Младосци* 1946, пишчева архива то не потврђује. Биће да је она објављена тек две године доцније, а да су пре ње објављене три приче. Реч је о причи са извесним одликама новинске репортаже, „Наш друг Даљински“, објављеној у *Омладини* са новинским наднасловом „Из фронтовског дневника“; и причама „Мој друг“ (*Младосци* број 1–2, из 1946. године), односно „Друг Павлов“ (*Младосци* број 11, исте године). Прва од ове три приче слика портрет једног руског ваздухопловца, кога приповедач упознаје на аеродрому, у време Сремског фронта. Остава-

рујући психолошки лик Даљинског, Чолановић инсистира на мешавини немилосрдности и племенитости у ратниковом карактеру. Рус лежерно говори како без икаквих дилема треба таманити „фрицеве“, да би затим главном јунаку ватреним гласом испчитавао своје песме, посвећене ратним авантурама и мртвим друговима пилотима. Нема сумње да је ова прича веома удаљени наговештај романа *Друга половина неба*, као што је то и прича „Друг Павлов“. Обе користе доживљајну грађу из доба Чолановићевог укључивања у партизанску војску при борбама за ослобођење земље. И у тој причи у жижки пишевог интересовања је портрет једног руског војника, али се живо приказују и ризичне околности ратовања на Сремском фронту. Хемингвејевски једноставно приповедања о мушкарацима у рату, са равнотежом дистанцираног приповедања и племените патетике те упечатљиви детаљи прожимају обе приче. Интересантно је да се Чолановић у другој причи позива на прву, помињући лик предузимљивог, строгог руског официра Мирошкина. (Иначе, то „позајмљивање“ јунака из будућих романа и претварање потенцијалне „грађе за роман“ у садржај приповетки, једна је од константи Чолановићевог прозног рада, па се о таквим поступцима може говорити као о сталним елементима његовог поетичког система.)

У причи „Мој друг“ Чолановић ће, пре свега, портретисати лик Радивоја Ф. Копареца, бунтовног шаљивије, који у тешким околностима окупације и логорског физичког рада, покушава да очува независност и властити понос. Интересантно је да ћемо у описаним околностима приче препознати свет романа *Леви длан десни длан*, који ће Чолановић објавити много година доцније! У све три приче млади писац врло богатим језиком, интересантним дијалозима, елиптичном нарацијом, комичким пасажима, атипичном тематиком и ликовима, показује приповедачки таленат и властиту издвојеност од прокламованог, у том часу недвосмислено доминантног соцреалистичког приповедаштва.

Чини се да су две приче, објављене мало доцније, написане под снажнијим печатом овог, у то време од стране државне културне политике подржаваног поетичког избора. Реч је о причама „Фумица“ (*Младосци* 1–2,

година 1948) и „Дежурни“ (*Полеји* 10–11, година 1950). Тематика прве, такође, потиче из времена рата и представља читаоцу портрет насловне јунакиње, Далматинке која се игром историјских околности нашла у ратном вихору, била ухапшена од окупатора и усташа због илегалне делатности, и не издајући другове, умрла у страшним мукама. Друга прича говори о поратном времену и презентује портрет милиционера-позорника, који у критичном часу, легавши на шине и прекривши телом једну девојчицу спасава њен живот и сам остаје жив. Трудећи се да, као реалистички писац, патетичност родољубне теме, у првом случају надвлада драматургијом приче и живим представљањем Фумичиног острвског жаргона, Чолановић је, у другом случају, морао да разреши проблем анегдоталности теме подвига. Покушао је да је суспрегне хумором, двоструким контактом главног јунака са неодговорном мајком девојчице (први пут је „дежурни“ упозорава на опасност од долaska воза и доживи непријатност, а други пут, када драма кулминира, писац патетични тренутак „разлабављује“ потрагом „дежурног“ и случајних пролазника за његовом службеном капом). Окончавајући кратко разматрање неколико Чолановићевих раних прича, рекао бих да су оне биле знатно више од наговештја приповедачког талента. Својим обликом, језиком, сигурношћу у вођењу фабуле, симпатичним ликовима оне и сада могу да послуже као успешни примери атипичних (ратних односно поратних) прича.

2.

Своју прву збирку прича *Оседлати мећаву* Воја Чолановић је објавио 1958. године у издању „Омладине“. У књизи од 140 страница, са дванаест прича односно приповедака, није се нашла ниједна од поменутих раних прича. Ово су наслови из Чолановићеве прве књиге: *Биљка ружна и неуједна*, *Бријање*, *Чудо се дешава у мраку*, *Тек овлаши за рукав*, *Гваши*, *Валижа*, *Враћа без њосећишице*, *Незгода*, *Владалац*, *Ванчулни ојакај*, *Море њогајака* и *Excelsior*. Тематски разноврсне, формално разнолике, наведене приче повремено користе неке од раних пишчевих тема, оних о којима сам нешто рекао. Мада је у стилу којим су изведене ове Чолановићеве

прозе лако могуће препознати писца раних прича, видно је да се ради о зрелијим радовима човека широких интересовања. Чолановића најчешће, тада као и доцније, интересују односи између брачних или љубавних парова, у урбаном миљеу, са вишемањем или мањем изразитим печатом социјалног и историјског доба у којем се приче или приповетке дешавају. Постепено психолошко профилисање јунака, у најбољим прозама, тече са ненаметљивим откривањем скривених узрока њиховог понашања, било да је реч о женским или мушким протагонистима. То им даје привлачну напетост, подстиче читаочев осећај да банувши у причу *in medias res* лагано али сигурно открива „скривене карте и присуствује реконструкцији карактера књижевног лика и његове прошлости. Управо је ово типично за прву приповетку у књизи, „Бильку ружну и неугледну“. Почетна напетост односа између главног јунака Арсена и његове супруге Латинке, потом тренутак њиховог потпуног неспоразума у часу када јунак маказама одсече сасушене (али и здраве) травке „мачијег брка“, моменти доцнијег, послепоноћног приближавања супружника (он је новинар, она научница – биолог), мајсторски ће се разрешити када се Арсен сети релативно недавне прошлости, рата, 1942. године, женине приче о смртно опасном догађају у који је случајно била уплетена. Ако се у првој приповеци Чолановићев јунак суочио са последицама рата у својим мислима и пошто је рат минуо, у „Бријању“ ће се такво суочавање извести за време самог збивања, у децембру 1944. године. Атмосфера сусрета младог ратника Драгана Скенцића са девојчицом Живкицом, њеном мајком и малим братом Соколом, околности девојчицног инсистирања да се младић обрије бритвом која је иза неког (вероватно њеног оца) остала у кући, ритуалност те сцене, као и закључна алузија младића на *Сеобе* и Чарнојевића, дају причи посебан сјај.

Троделна прича „Чудо се дешава у мраку“ спада у ред незабилазних делова књиге и може се жанровски одредити као прича о одрастању осетљивог градског дечака. Његово искуство непоправљивости стања ствари у животу, стечено у раним годинама детињства (сломљене играчке), потом искуство сретно избегнуте казне због евидентног школског преступа у другом делу приче

и коначно благи еротски доживљај у суворим околностима бомбардовања (када и схватамо да је прича у прва два своја сегмента била ситуирана у време непосредно пре Другог светског рата), испричани су с племенитим патосом, пратећи ток индивидуализације личности градског дечака. Ако „Тек овлаш за рукав“ може бити посматрана и као нарочити наставак претходне приче, данас је још видљивије да „Гваш“ представља нову најаву романа *Леви длан десни длан*.

Заснована на причи о путовању девојке Доре, из Далмације возом за Београд, и анегдотским околностима, „Валижа“ читаоца може привући језиком нарације и дијалога, али ми се много типичној за први период Чолановићевог приповедаштва, па и за његов ауторски свет уопште, чине „Врата без посетнице“, где неореалистичке епизоде осуђеног младићког еротског доживљаја, продужавају Чолановићево интересовање за психолошко сазревање младих људи, којим се, сем у краћим прозама бавио и у ратним романима *Друга половина неба* и *Леви длан десни длан*. Прескачући интересантне портрет-приче „Незгода“ и „Владалац“, засноване на психолошком портретисању једне девојке односно једног младића, зауставићу вашу пажњу на „Ванчулном опажају“. Мада реалистички урбани писац по вокацији, Чолановић ће током каријере, у краћим прозама али и романима, повремено говорити о надемпиријској тематици. Значају тог опредељења као потврда служи и чињеница да се у причи јавља ја-приповедач, а убедљивости става ништа не одузима чињеница да је заведен „праосећајем“ и „предубеђењем“ главни јунак начинио фаталну љубавну омашику. Успелости приче подједнако доприносе њен историјско-социјални и медијски контекст и исповедни тон унутрашњег гласа који с читаоцем дели ватрену заблуду. У овом избору и предговору пре небрегнућемо приповетку о путовању, преоптерећену детаљима, с лепо погођеним насловом „Море података“ и причу „Excelsior“, која прстенасто окружује пројекат књиге *Оседлати међаву*. (У њој ћемо сусрести Данка, главног јунака *Друге половине неба*, у моменту покушаја да прође тестирања нужна да би се укључио у службу ратне авијације.)

Прва књига Чолановићевих крађих проза, која је – не заборавимо то! – претходила и будућим његовим романима, одредила је координате једног погледа на свет, атипичног за савремену српску књижевност. Постављајући се бочно у односу на централна интересовања (вероватно због консталације критичарске и идеолошке сцене у педесетим и шездесетим годинама прошлог века), али довољно присутан у низу деценија, Воја Чолановић ће са новим књижевним и читалачким генерацијама, током последње две деценије истог стоећа, успоставити изузетно плодоносан контакт.

До друге Чолановићеве приповедачке књиге, *Мириса промашаја*, морало је да протекне четврт века. Писац је писао романе, преводио англоамеричке писце, бавио се публицистиком, радио у научном програму на београдској телевизији. Из тог дугог периода, издвојио бих две приче. „Последња прилика“ (*Савременик* број 5, година 1961), пример је Чолановићеве приповедне уметности, посвећен портрету младог градског човека, оптерећеног пословним и породичним трзавицама. Та успешна прича је, између осталог, интересантна и због матрице путовања, коју ће писац успешно користити у наредним књигама, пратећи промене у животу и још више у свести и мислима својих јунака, док промичу, пешице или у возилима, београдским или неким другим градским улицама. Друга прича носи наслов „Мирис промашаја“, дакле зове се као и књига која ће много доцније уследити, а да се сама прича у њој не објави! По својим особинама ова прича, премијерно објављена у *Лејбонису Мајици српске* број 11 за 1964. годину, својеврсна је најава херметичног романа *Телохраништељ* (1971).

3.

Књига *Мирис промашаја*, објављена у Српској књижевној задрузи, у едицији „Савременик“ 1983. године, садржи пет текстова, од којих би се четири могла одредити као приповетке, а један као прича. Књигу је пратио и поговор критичара Чедомира Мирковића. Склоност Воје Чолановића према дужим прозним формама, према барокно разиграном и распричаном приповедању, карактеристична само за неке текстове из првенца, овде је

доминанта. Главни јунак приповетке „Злодуси свачијег кутка“ већ је одраније познат оданом Чолановићевом читаоцу као херој романа *Пустоловина ћо мери* из 1969. године. (На крају приповетке, међутим, писац ставља ознаку да је текст приповетке написан 1958. године, што показује да се дugo с њим дружио, очито не жељећи да напусти јунаков подстицајни свет.) Овај мушкарац у најбољим годинама овде се не сусреће са Норвежанком Осом Брок, не разменjuје с њом пошту и не путује у њену северну домовину, него га срећемо у типично „мушким мукама“ средњих година, распетог између породице и посла, односно супруге и ванбрачних еротских авантура. Благо иронични поглед који сенчи Југове недаће са барским девојкама Надом и Марином, његове проблематичне флертове, уз пишчеву шумну, „ававилонску“ језичку елаборацију, претварају проседе приче у атрактивни, чолановићевски препознатљив облик читалачког очарања самим приповедањем, алузивним играма речи, сложеним интертекстуалним релацијама и хумористичким стратегијама.

У приповеци „Ерос и Танатос“ (написаној 1964), Чолановић ће поново суочити свог јунака са странкињом, овог пута се зове Хулда, на необичном путовању сплавовима. Заплет о тајној љубавној вези одаје потенцијале знатно шире приче, с обзиром на више јунака који се у њој појављују, сложене односе ликова и живописну ситуацију музиколошког истраживања у дивљем динарском терену. Једина прича у *Мирису ћромашаја* је „Начело неизвесности“ (написана 1981), која прецизно и убедљиво предочава моменат једне ризичне трудноће. Главни јунаци Лазар и Басна, типични су представници пишчевих урбаних брачних парова, а њихову потрагу за одговарајућом дијагнозом у „време потиснуте стрепње“ и путовање у Дубровник, Чолановић приказује на малом простору, али са снажним патосом и ефикасном елаборацијом.

Најамбициознија приповетка у књизи носи наслов по хиту чувене рокенрол групе Пинк Флојд „Another Brick in the Wall“, и приказује околности једне вожње од Врања према Београду. Главни јунак Марко Урић у трагичном финалу гине у саобраћајки, на кошмарном повратку с летовања. Ова приповетка, донекле слична Кортасаровој

приповетци „Јужни аутопут“, релативизује смисао људске судбине, не само сложеним контекстом Марковог живота (он је музејски радник, виши научни сарадник, са женом и двоје деце), него и мислима које му искрсавају у мозгу током несртне, дуге вожње, дилемама какве су: „Какав је то нови свет... Шта од њега да очекујем? Шта бих и да ли бих уопште могао да му зауврат понудим?“ Одједном се, као на длану, пред читаоцем приповетке, у мрачном разрешењу, смисао свакодневних човекових напора указује илузорним, а наша настојања у крању линији смешним. Последња прича у књизи, „Крава на отоману“ из 1982. вратиће у читаочев свет Југа Стјића, али овог пута у моменту повратка из неуспеле посете Оси Брок и неубичајеног сусрета током тог пута. Прича се доживљава као типично остварење зрелог прозаисте, али и једна врста „остатка“ из *Пустоловине ћо мери*.

Мирис промашаја је у целини посвећен приказивању и испитивању смисла грађанског живота у Београду, односа брачних и љубавничких парова. Он је потврдио писца натпркосечних приповедачких способности, луцидног посматрача савременог света и живота, широко обавештеног о најразноликијим областима научних, уметничких и медијских чињеница, језички изузетно креативног, духовитог и сериозног у исти мах. Чолановић своје сижеје и фабуле узима из непосредног (личног) искуства, а властиту имагинацију демонстрира пре свега на плану језичког елaborирања.

4.

Књигу *Осмех из ирне кућије*, објављену у СКЗ-у 1993. године на 150 страна, чине четири прозе – приповетке: „Природан одговор“, „Шапат истих разлика“, „Увек ваш, тројански коњ“ и прича „Моира“. Већ ће сами наслови познаваоцу и љубитељу претходних Чолановићевих приповедачких књига, али и романа, рећи да је његов књижевни свет остао готово исти. Када се књига прочита, осетиће се да је један од најзначајнијих савремених српских прозаиста донекле и унапредио оригиналну приповедачку технику. Јунаци ових проза су махом старици, усамљеници у познијим годинама који путују, а писац истовремено прати објективно премештање у простору и

путује са њима кроз токове и нивое њихове свести. Као и у најуспешнијим приповеткама претходне књиге, Чолановић гради динамичан проседе комбинујући ток свести главних јунака са повременим продорима нараторских коментара којим се или објашњавају или иронизују или доводе у питање приповедани садржаји.

На дну свих проза у овој књизи светлуца Чолановићево одушевљење живим говором Београда. Кроз фрагменте тај говор жубори и пева, игра се и мутира, ваздиже се и незалудно пропиње према сатиричком и комичком, следећи свакодневне трагичне залуте. Чолановић зна да суштински осимболизује моменте из фабуле и детаље из дескрипције, захтевајући пажљивог и оданог читаоца који ће се снаћи у кутији где су „драгуљи помешани са старим ципелама“.

Приповетка „Природан одговор“ делује као три деценије удаљени сегмент *Друге йоловине неба*, једног од најуспелијих ратних романа српске књижевности. Главни јунак се овде зове Лазар Врбица, авиострелац је као и његов алтер-его Данко Опаћић, а текст се дели на два сомнамбулна фрагмента – први, у којем под слабом анестезијом несрећни митралезац присуствује операцији властитог слепог црева, и други, у којем, решен да умре, напустивши духом тело посматра властити одлазак, док му рана лагано искрвављује. У причу је укомпонована и прича о невољама Лазаревог оца са ослободиоцима, по окончању Другог светског рата. Користећи фусноте, што је обилато користио и у свом најславнијем роману *Зебња на расклайање*, Чолановић устврђује да је „човекова чежњња вольја која саму себе не схвата озбиљно“. Не узимајући у обзир фантастичну приповетку „Шапат истих разлика“, зауставићемо се на опсежној прози, можда новели, „Увек ваш, тројански коњ“, где ће нас сусрести Адам Артић, алтер-его Југа Стјића. Пратећи његов повратак са севера, и заустављање у Берлину, писац га приказује у неугодном физиолошком тренутку, у страној, непознатој средини, изолованог из уобичајеног друштвеног окружења. Сложен језички механизам симболичког приповедања о Артићу, али и свету хладног рата, и ту причу претвара у неку врсту лексичко-фразеолошког ватромета, где се читаочево уживање у тексту реализује

пажљивим праћењем алузивно густог проседеа. Суверено осликан урбани миље, интелектуалистички профил протагонисте, одсуство бриге за „националне потребе“ и „историјске захтеве“, окретање леђа било каквом, се магистријално и артифицијелно имагинативном ангажману, неке су од битних особина ових проза, колико и читавог пишчевог стваралаштва.

У „Моири“ се, да се на крају осврнемо и на њу, пензионисани музички педагог превози „четрдесет двојком“ од Булевара ЈНА до болнице „Драгиша Мишовић“, не би ли набавио „лек“ за унука наркомана – и успут, на стајалиштима или у самом аутобусу, пажњу му привлаче детаљи и појединости које у његовој машти добијају фантастичне димензије. Преласци са приповедања у трећем лицу на приповедање из првог лица, пробоји самог пишчевог гласа, низ хронотопских података о овдашњем *Айсурдистану*, као у узбудљивом филму, носе оistarелог протагонисту ка железничкој станици, где ће одједном угледати „брдове са поштанским маркама уместо једара“ и у буновном трзају „према светlostи“ клизнути у предсмртни ропац. У финалу се dakле испоставља да музички педагог није кренуо нити да „ловуче за реп демона беззначајних циљева“ нити да „navије сунчани сат“, већ да је као и сви ми тонуо кроз живот ка смрти, а друштво су му правиле: *безбројне физиономије, свакојаки гласови, кључни датуми, йоғрешне одлуке, ојојни мириси, осујеђујући саспансци, злокобна смешкања, телевонске йређање анонимуса, врхунци сладостираића и нағовеси блаженствиа...* – рој бесконачне празнине и утешљивог хаоса.

Засновано на искуству непосредног живота, у Београду пре свега, из различитих момената властите биографије, али и на одличном слуху за живи говор, жаргон Београда и промене у њему, приповедаштво Воје Чолановића је, пратећи историјске и ауторске путеве, постало корелатив личне стварности али и стварности историје. *Оседлати мећаву* покрива свет пишчеве младости, односно рата и времена обнове и изградње Југославије. *Мирис промашаја* тематизује искуство књижевникова средњих година и живљења у социјалистичкој земљи, а *Осмех из*

ирне кућије невесело, старачко живљење у земљи која пропада захваћена ратовима и општом кризом вредности.

Мада је у нашој књижевности, с правом, цењен пре свега као романсијер, овај писац је вредан приповедач, самосвојан и оригиналан у тој мери да би сваку његову причу, па и „Опште место“, која се премијерно појављује у оквиру ове књиге изабраних прича са насловом *Начело неизвесности*, иоле упућенији читалац српске књижевности препознао као Чолановићев рад истог часа када би прочитао њен први пасус. Сложеном спектру „испитаних садржаја“, наиме, та прича додаје и несретни рат из 1999. године, време апсурдних збивања и туробних доживљаја у кругу једне престоничке породице. Тако се и читаво животно и књижевно искуство писца може посматрати у историјском хијатусу између два ратна сукоба, Другог светског рата и недавног рата екс Југославије са снагама НАТО пакта.

Пишући своје приче, приповетке и романе са темама и ликовима из друге половине прошлог столећа, клонећи се идеологије и њене непосредне критике, чувајући духовну независност књижевности као уметничке дисциплине, Воја Чолановић је био сушти писац Београдског, либертинског духа свог доба.

Воја Чолановић

SOLVITUR SCRIBENDO

Кад ме је, крајем осамдесетих, као добитника, књижевне награде, једна новинарка у разговору запитала, поред осталог, и *Зашто пишиш?*, место да слегнем раменима, одговорио сам *Па, ваљда зато што бих волео да на Јолици више главе имам књигу коју бих, да нисам њен аутор, прочитахао са великим занимањем.*

Ово што цитирах, могло је тада зазвучати као осредње успела домислица, али и пре и после њеног стидљивог блеска било ми је ласерски јасно да такво једно објашњење тавори као опште место у психологији стваралаштва. Зашто пишем, зацело нећу никад сазнати, и, извините, баш ме за то брига; несравњено важнијим, можда чак кључним питањем одувек сам сматрао оно друго: *како писати*. Како приповедати опонашајући можда облаке, који непрекидно некуд иду, а при том не престају да мењају облик; како сачувати Шехерезадин глас, а избећи проклетство Монтескејовог афоризма: *Моја је болест ћије да љашем књиге, и да их се стигдим љош ћије сам их написао*.

Ево ме, драги Трстеничани, где још једном дозивам у памет мучнe недоумице, зазор и искушења која су ме опхрвавала почетком шездесетих, пре него што ћу сести да пишем свој први роман. Уверавам вас да су ми, у том чистилишту (с тезом или без ње, с кључем или с поштанском марком, свеједно), дословце крчала црева за охрабрењем. Још више: за пријатељским саветом поникли из било чијег искуства с великим фикционалном врстом. Како писати роман? Разуме се да је ужи круг водећих наших приповедача, цењених ту и до априлског рата, таквом емпиријом већ располагао. Премда у прилици да с некима од њих проводим гдеkad и по читаве сате (штетајући по Ташу и Калемегдану, или ћаскајући уз кафу у Француској 7), из снебивања или пртераног обзира нисам се одважио да иког од њих икад узнемирим својом избезумљеничком радозналостију. Преостајало је шта? Да се приклоним алтернативи. Ономе што ће Светислав Басара знатно касније назвати *вечерњим актом* за

сваког новог писца. Неумереном читању најбољег. Што сам (добро јутро!) и учинио. Ако вам та лектира и није подастрла прижељкивало упутство како да, без огработина, изиђете из *tour deforce-a*, с дотле неокупшаном прозном формом, оно што сте ишчитавали и ишчитали увело вас је на мала врата у виртуелни приручник звани „**Како не писати роман**“. А, шта бисте више од тога и хтели.

Не морам да сурфујем по сећању (које за свој рачун згрђе слике) да бих себе видео како разбијам главу над упитником технологије писања једне дуге повести. Да ли да одустанем од поступка којег сам се дотле држао обликујући приче и приповетке, доиста нисам био начисто. А тај поступак је подразумевао следеће: да текст не пишем отпреме („из цуга“) од почетка до краја да бих га потом, већ колико треба, преправљао и дотеривао, него са застојем након сваке реченице унутар којег на њој радим, најчешће узастопним верзијама, пет речи напишеш а шест избришиш, све дотле док не закључим да је готова за штампање, што значи... одсад 100% недодирљива; па тек *онда* прелазим на следећу реченицу. (Очито, ствар сумњиве навике стечене за толиких година у новинарству, где сам, вечно задихан, при том, уз инат логици самог посла, мањом отпреме редиговао сарадничке рукописе а да их претходно нисам прочитao у целини.) Како са Лесингом делим осећање да је случај богохулна реч, и да ништа под сунцем није случајно, сигуран сам да ми јамачно није било друге доли да се и у раду на свом романескном првенцу, *Другој половини неба*, послужим **истом** технологијом. Хировито захтевном (што се тиче стрпљења), пипавом, спором, у неку руку упоредивом с финишером за асфалтирање, али богме и захвалном, будући да, не пристајући ни на какав крут сценарио или концепт, ослобађа и окрилаћује замишљање, а боље од бевиплекса разгорева концентрацију.

Иако ову технологију, упркос бројним њеним предностима, другоме не бих ни за живу главу препоручио, не жалим што сам на њен опис утрошио... да видим... два минута и тринест секунди, каже мој биолошки часовник. Што је, може бити, нула за вас, али не и за једног тигра трећег добра. Није ми, дакле, жао на то страшеног времена, јер однекуд слутим да она, та приповедалачка технологија и јесте одговорна за све што се

скрдило у мојој прози, и краћој и дужој, и што је из ње изостало; па и за њено тврдоглаво описање спољашњој кретњи и чину; њену знатижељу равну оној што је убила мачку; и, можда, понажвећма за срамно њено непристање на размештај, због чега је, рецимо, модел вече-рашићег књижевног портрета у Трстенику доспео, има томе већ доста, у неугодан положај да на питање извесног интервјуера како се осећа у контексту постмодернизма (где би зналци радо да га сместе), руменећи одвратио: „Као у Кустоовој цепној подморници.“

Но, како све има крај (према Шестову, чак и истина, па ће и она о томе да је Сократ испио кукуту 399. године пре наше ере, пре или после згаснути као истина), волео бих да ову беседу (уколико се таквим видом говорничке вештине може сматрати нешто што човек чиши) окончам пригодном евокацијом.

Негде поткрај 1972., Данило Киш и ја смо се написали у Близистану „циљано“, како би се то данас рекло. Да разменимо књиге са посветом (он мени *Пешчаник*, ја њему *Телохранићеља*) и попричамо, ништа неуобичајено, о ономе што као прозаисти радимо. У једном тренутку, не сећам се тачног повода, поменуо сам у разговору (који се, узгред буди речено, тог пута проширио и на теме еколошкастрафе и замки превођења поезије) синтагму *Solvitur scribendo. Решава се писањем*. На то је мој млађи сабрат по жанру у потпуности променио израз лица и чудно живнуо. Ма дај, узбудио се палећи боктепита коју по реду цигарету, откуд ти то!? Не бих се смео заклети, али биће да сам на ову тврђњу налестео читајући неки оглед ирског теоретичара Шона О'Фуилона, рекао сам му, и сâм помало збуњен. Хм, огласио се Данило, и тај назални звук заувек се настанио у мом Трећем Уху.

Хм.

Све до пре коју годину, у доњем десном углу застакљене карте света изнад мог писаћег стола вековала је заденута разгледница из Француске дељена на тамошњем конгресу за очување животне средине. Била је то црно-бела карикатура човека до браде уроњеног у нешто што је објашњавао слоган у првом плану – *On est dans la merde*. У говнима смо. Како би било да на њено место заденем ону синтагму на латинском, запитао сам се синоћ. Ма шта да значи.

Дејан Вукићевић

СЕЛЕКТИВНА БИБЛИОГРАФИЈА ВОЈЕ ЧОЛАНОВИЋА¹

ІРАДОВИ В. ЧОЛАНОВИЋА

а) Монографске публикације

ЧОЛАНОВИЋ, Воја

1. Оседлати међаву / Воја Чолановић. – Београд : Омладина, 1958. – 139 стр. ; 21 цм. – (Библиотека Алфа ; 11)
2. -- Друга половина неба : роман / Воја Чолановић. – Београд : Просвета, 1963. – 214 стр. : ауторова слика ; 19 цм. – (Бразде : библиотека савремених југословенских писаца. Коло 7 ; књ. 37)

3. -- Пустоловина по мери : роман / Воја Чолановић. – Београд : Нолит, 1969. – 253 стр. ; 20 цм

4. -- Телохранитељ / Воја Чолановић. – Нови Сад : Матица српска, 1971. – 160 стр. : илустр. ; 21 цм. – (Библиотека „Данас“)

5. -- Леви длан, десни длан / Воја Чолановић. – Нови Сад : Матица српска, 1981. – 163 стр. ; 21 цм. – (Библиотека „Данас“)

Тираж 2.000. – На омоту белешка о делу с ауторовом сликом.

6. -- Мирис промашаја : приповетке / Воја Чолановић. – Београд : Српска књижевна задруга, 1983. – 155 стр. ; 21 цм. – (Савременик ; 36)

¹ Први део Библиографије рађен је по хронолошком принципу, како се обично раде персоналне библиографије, други по алфабетском принципу, због лакше сналажења. Коришћени су ISBD (m) (International Standard Book Description (monography) и ISBD (cp) стандард (Међународни стандардни библиографски опис саставних делова). Осим у поглављу Монографске публикације, нису узимана у обзир сва издања, већ само једно. Јединице означене звездицом нису рађене de visu (неколико случајева јединица које немају потпуне податке виђене су као исечци).

Стр. 137–157: Трагање за облицима и разлозима савремених неспокојства / Чедомир Мирковић. – Белешка о аутору: стр. 155.

7. -- Зебња на расклапање / Воја Чолановић. – Београд : Просвета, 1987. – 299 стр. ; 21 цм. – (Савремена проза '87)

Тираж 3.000.

8. -- Зебња на расклапање / Воја Чолановић. – 2. фототипско изд. – Београд : Просвета, 1988. – 299 стр. ; 21 цм. – (Савремена проза '87)

Тираж 10.000.

9. -- Une angoisse pliante / Voja Colanovic ; roman traduit du serbe par Mireille Robin. – Paris : „Noël Blandin“, 1992. – 333 str. ; 23 cm

10. -- Осмех из црне кутије / Воја Чолановић. – Београд : Српска књижевна задруга, 1993. – 148 стр. ; 21 цм. – (Атлас)

Белешка о писцу: стр. [149].

11. -- Цепна коб : (quasi-peep-show) / Воја Чолановић. – Београд : „Драганић“, 1996. – 242 стр. ; 19 цм. – (Библиотека „Плави круг“ ; књ. 8)

Тираж 2.200.

12. -- Друга половина неба / Воја Чолановић. – Београд : Народна књига – Алфа, 1999. – 215 стр. ; 23 цм. – (Библиотека Дело) (Романи Воје Чолановића)

Белешка о романсијеру: стр. [217].

13. -- Лавовски део ничега : једна унатражна прича / Воја Чолановић. – Београд : Народна књига – Алфа, 2002. – 192 стр. : илустр. ; 22 цм. – (Библиотека Дело)

Тираж 500. – Белешка о писцу: стр. 191–192.

14. -- Начело неизвесности : изабране приповетке / Воја Чолановић ; избор и предговор Васа Павковић. – Београд : Српска књижевна задруга, 2003. – XVIII, 258 стр. ; 19 цм. – (Српска књижевна задруга. Коло 95 ; књ. 632)

Тираж 1.000. – Приповедач Воја Чолановић: стр. VII–XVIII. – Белешка о писцу: стр. 257–258.

15. -- Зебња на расклапање / Воја Чолановић. – Београд : Народна књига – Алфа, 2006. – 304 стр. ; 22 цм. – (Библиотека Дело) (Дела Воје Чолановића)

Тираж 1.000. – Напомене уз текст. – Белешка о писцу: стр. 303–304.

б) Приређивачко-ауторске књиге

16. -- Легенде о старим јапанским јунацима / [превео са енглеског и адаптирао] Воја Чолановић ; [илустрације Александар Гробић]. – Београд : Народна књига, 1967. – 146 стр. : илустр. ; 20 цм. – (Библиотека Легенде о јунацима)

Објашњења: стр. 145–[147].

17. -- Прекрајање живог : генетичко инжењерство, достигнућа, предвиђања, опасности / Воја Чолановић ; поговор Бранка Вањиљевић, Љубиша Тописировић. – Београд : Српска књижевна задруга, 1998. – 318 стр. : илустр. ; 21 цм. – (Поучник. Нова серија ; 10)

Тираж 1.500. – Генетичко инжењерство – основа технологија XXI века: стр. 271–315.

в) Интервјуи

18. -- Не верујем много у светаштво / Воја Чолановић ; [разговор водио] Богдан Мрвоши.

У: Борба. – Год. 67, бр. 22 (22. јануар 1988), стр. 9.

19. -- И прикрајак има својих чари / Воја Чолановић ; [разговор водила] М. Огњановић.

У: Политика. – Год. 85, бр. 26687 (23. јануар 1988), стр. 10.

20. -- Fenomenologija treće dobi* / Voja Čolanović.

У: Večernji list. – God. 32, br. 8782 (23. 1. 1988).

21. -- Трећа половина неба / Воја Чолановић ; [разговор водио] Теодор Анђелић. – Белешка о В. Чолановићу.

У: НИН. – Год. 37, бр. 1934 (24. јануар 1988), стр. 8–10.

22. -- Писац залази у микросвет / Воја Чолановић ; [разговор водио] Душан Буђан.

У: Дневник. – Год. 47, бр. 14828 (7. фебруар 1988), стр. 14.

23. -- Старци су опасни / Воја Чолановић ; разговор водила Тамара Пешић ; фотографије Предраг Јовановић.

У: Студент. – Год. 51, бр. 4 (26. 2. 1988), стр. 6–7.

24. -- Благи „тигар“ из хладовине / Воја Чолановић ; разговарала Б. [Бојана] Милосављевић.

У: Ибарске новости. – Год. 41, бр. 1818 (16. јун 1988).

25. -- Руку на пејсмејкер--- / Воја Чолановић ; разговор водила Јелена Херцег.

У: Књижевна реч. – Год. 27, бр. 325–326 (јул 1988), стр. 12–13.

26. -- Нечастиви у писаћој машини / Воја Чолановић ; [разговор водила] Јелена Херцег.

У: НОН. – Год. 5 (12. јул 1988), стр. 36–38.

27. -- Osmeh iz crne kutije / Voja Čolanović ; [razgovor vodila] Vesna Roganović.

У: Borba. – God. 71, br. 257 (14. septembar 1993), str. 16.

28. -- Мирно лице велике звери / Воја Чолановић ; [разговор водила] Весна Рогановић.

У: Борба. – Год. 71, бр. 280 (7. октобар 1993), стр. 20.

29. -- Као измицање тла--- / Воја Чолановић ; [разговор водио] Д. [Драган] Богутовић.

У: Вечерње новости. – Год. 40 (8. октобар 1993), стр. 22.

30. -- Противречење је дух стварања / Воја Чолановић ; [разговор водио] Фрања Петриновић.

У: Дневник. – Год. 52, бр. 16869 (27, 28, 29. и 30. новембар 1993), стр. 12.

31. -- Језик парадокса је вршњак памћења / Воја Чолановић ; разговарала Јелена Херцег.

У: Књижевна реч. – Год. 23, бр. 433 (25. феб. 1994), стр. 1 и 5.

32. -- Стрепња од освртања / Воја Чолановић ; [разговор водила] Рада Саратлић.

У: Политика. – Год. 91, бр. 28873 (5. 3. 1994), стр. 19.

33. -- Езистенцијална зебња / Воја Чолановић ; [разговор водио Слободан Радовић].

У: Књижевни разговори / Слободан Радовић. – Београд : Идеа, 1995. – Стр. 125–131.

34. -- Не верујем много у светаштво / Воја Чолановић ; [разговор водио] Богдан Мрвош.

У: Шта хоће Вавилон : изабране критике, есеји и интервјуји / Богдан Мрвош. – Бела Црква : „Сава Мунђан“ ; Панчево : Заједница књижевника Панчева, 1996. – Стр. 265–270.

35. -- Homerovsko doba je zanavek prošlo / Voja Čolanović ; razgovarao Petru Krdu.

У: Nedeljni Dnevnik (Novi Sad). – Год. 2 (21. mart 1997), str. 32–33.

36. -- Три питања – три одговора / Воја Чолановић ; [разговор водио] Дејан Милошевић.

У: Крагујевачко читалиште. – Год. 3, бр. 4 (април 1997), стр. 22.

37. -- Писци из епрувете / Воја Чолановић ; [разговор водио] Зоран Радисављевић.

У: Политика. – Год. 95, бр. 30520 (10. октобар 1998), стр. 34.

38. -- U malome se i veliko odslikava / Voja Čolanović ; [razgovor vodio] Željko Jovanović.

У: Blic. – Br. 1997 (2. septembar 2002), str. 32.

39. -- Воја Чолановић и лавовски део ничега / разговор водио Теодор Анђелић.

У: Борба. – Год. 80 (28–29. септембар 2002), стр. 5.

40. -- Књиге су паметније од аутора / Воја Чолановић ; [разговор водила] Јасмина Топић.

У: Панчевац. – Год. 134, бр. 3960 (29. новембра 2002).

II РАДОВИ О В. ЧОЛАНОВИЋУ

АГИЋ, Нихад

41. Šumovi jave, činjenice života / Nihad Agić. – Prikaz: Zebnja na rasklapanje.

У: Ослобођење. – Год. 45, бр. 14225 (27. јануар 1988), стр. 11.

АНТИЋ, Гојко

42. Поетика и традиција / Гојко Антић. – Приказ: Зебња на расклапање.

У: Побједа. – Год. 44, бр. 7956 (30. јануар 1988).

АЋИМОВИЋ, Милета Ивков

43. Granice romana / Mileta Aćimović Ivkov. – Prikaz: Lavovski deo ničega.

У: Književni glasnik. – Br. 15 (novembar-decembar 2002), str. 40–41.

БАБИЋ, Сава

44. Чаролија с мером / Сава Бабић. – Приказ: Пустоловина по мери.

У: Летопис Матице српске. – Год. 146, књ. 406, св. 1 (јул 1970), стр. 109–111.

45. -- Čarolija s merom / Sava Babić. – Prikaz: Pustolovina po meri.

U: Na dlanu / Sava Babić. – Subotica : Osvit, 1971. – Str. 17–19.

БОЈОВИЋ, В.

46. Старци против жуто-зелених шиљокурана / B. Bojović. – Приказ: Зебња на расклапање.

У: Глас Полимља. – Год. 10, бр. 457 (18. март 1988), стр. 5.

БРАЈОВИЋ, Тихомир

47. Свет за леђима или Поетика „брбљања“ / Tihomir Brajović. – Приказ: Цепна коб.

У: НИН. – Бр. 2395 (22. новембар 1996), стр. 32.

ВЛАЈЧИЋ, Милан

48. Женски Дон Кихот / Milan Vlajić. – Приказ: Телохранитељ.

У: Базар. – Год. 9, бр. 200 (23. IX 1972), стр. 49.

ВИСКОВИЋ, Велимир

49. Usud starosti / Velimir Visković. – Prikaz: Zebnja na rasklapanje.

У: Danas (Zagreb). – God. 7, br. 312 (9. 2. 1988), str. 39.

50. ВОЈА Чолановић: Оседлати међаву / M. H. J. – Приказ.

У: Политика. – Год. 56, бр. 16473, бр. 16473 (17. мај 1959), стр. 2.

51. ВОЈА Чолановић: „Друга половина неба“ / Р. П. – Приказ.

У: Напред (Ваљево). – Год. 17, бр. 766 (13. септембар 1963), стр. 5.

ВОЛК, Петар

52. Pesnik u letećem gnezdu : povodom prvog romana Voje Čolanovića „Druga polovina neba“ / Petar Volk.

У: Unutrašnje-politički feljton. – God. 2, br. 29 (24. maj 1963), str. 7–9.

53. -- Pjesnik u letećem gnezdu / [Petar Volk]. – Prikaz: Druga polovina neba.

У: Glas Slavonije. – God. 21, br. 5584 (2. 6. 1963), str. 8.

ВУЧКОВИЋ, Гаврило

54. Воја Чолановић: „Друга половина неба“ / Гаврило Вучковић. – Приказ.

У: Практична жена. – Бр. 184 (13. септембар 1963), стр. 47.

55. -- Солидан приповедачки деби / Г. В. [Гаврило Вучковић]. – Приказ: Оседлати међаву.

У: Борба. – Год. 24, бр. 86 (12. април 1959).

ГАВРИЛОВИЋ, Зоран

56. А кад нестане драма--- / Зоран Гавrilović. – Приказ: Друга половина неба.

У: Политика. – Год. 60, бр. 17842 (9. јун 1963).

ГАЈИЋ, Драгољуб Д.

57. Расклапање и склапање живота / Драгољуб Д. Гајић. – Приказ: Зебња на расклапање.

У: Домети. – Год. 15, бр. 53 (лето 1988), стр. 114–116.

ГЛУШЧЕВИЋ, Зоран

58. Покушај романа с тезом / Зоран Глушчевић. – Приказ: Друга половина неба.

У: НИН. – Год. 13, бр. 660 (1. IX 1963).

59. -- Pokušaj romana s tezom / Zoran Gluščević. – Приказ: Druga polovina neba.

У: Perom u raboš / Zoran Gluščević. – Sarajevo : Svjetlost, 1966. – Str. 157–159.

ГОРДИЋ, Славко

60. Волети или тумачити? / Славко Гордић. – Приказ: Зебња на расклапање.

У: Домети. – Год. 15, бр. 53 (лето 1988), стр. 111–113.

61. -- Законик хумора / Славко Гордић. – О Зебњи на расклапање.

У: НИН. – (31. јануар 1988).

ГРЧИЋ, Миленко

62. Савремени тон / М. Г. [Миленко Грчић]. – Приказ: Друга половина неба.

У: Дневник. – Год. 22, бр. 6111 (10. новембар 1963), стр. 15.

ДИЗДАР, Мак

63. Roman jednog pripovjedača / Mak Dizdar. –
Приказ: Druga polovina neba.
У: Život. – God. 13, br. 2 (februar 1964), str. 96–97.
64. -- Roman jednog pripovjedača / Mak Dizdar. –
Приказ: Druga polovina neba.
У: Eseji. Kritike. Dnevnik / Mak Dizdar. – Sarajevo :
Svjetlost, 1981. – Str. 142.

ЗЕЈАК, Божидар

65. Хумор, иронија, апсурд / Божидар Зејак. –
Приказ: Зебња на расклапање.
У: Завичај = Homeland. – Бр. 328–329 (јануар–фебруар
1988), стр. 26.

ЗОРИЋ, Павле

66. Solidnost klasične forme romana / Pavle Zorić. –
Приказ: Druga polovina neba.
У: Savremenik. – God. 9, knj. 18, sv. 8–9 (avgust–
septembar 1963), str. 207–208.

ИЛИЋ, Слађана

67. Мноштво бибера нечега или Метафизика
ништавила / Слађана Илић. – Приказ: Лавовски део ничега.
У: Златна греда. – Год. 3, бр. 24 (октобар 2003), стр.
64–65.
68. -- Мноштво бибера нечега или Метафизика
ништавила / Слађана Илић. – Приказ: Лавовски део ничега.
У: Нешто се ипак дододило / Слађана Илић. –
Зрењанин : Агора, 2005. – Стр. 8–14.

ЈАСТРЕБИЋ, Благоје

69. Писац се „троуми“ у самопослузи речи /
Благоје Јастребић. – Приказ: Телохранитељ.
У: Књижевна реч. – Год. 1, бр. 3 (јун 1972).

ЈЕВТОВИЋ, Бранислава

70. Metafizika brbljivog teksta / Branislava Jevtović.
– Приказ: Zebnja na rasklapanje.
У: Književna kritika. – God. 19, br. 3–4 (maj–avgust
1988), str. 207–211.

ЈЕРКОВ, Александар

71. Да или не – „Старо је катастрофа“ : *Инквизиториј* Робера Пенжеа и роман Воје Чолановића *Зебња на расклапање* / Александар Јерков.

У: Летопис Матице српске. – Год. 164, књ. 441, [тј. 442], св. 3 [тј. 4] (октобар 1988), стр. 430–438.

72. -- Staro je budućnost / Aleksandar Jerkov. – Prikaz: Zebnja na rasklapanje.

У: Republika. – God. 44, br. 5–6 (V–VI 1988), str. 261–262.

ЈОВИЧИЋ, Владимир Д.

73. Воја Чолановић: „Друга половина неба“ / В. [Владимир] Д. Јовичић. – Приказ.

У: Уствари. – Год. 7, бр. 28 (1963/1964), стр. 88–91.

ЈУРКОВИЋ, Маријан

74. Voja Čolanović: Druga polovina neba / Marijan Jurković. – Prikaz.

У: Ogledi i kritički dnevnik / Marijan Jurković. – Beograd : Nolit, 1966. – Str. 164–167.

75. -- Voja Čolanović: Osedlati mećavu / Marijan Jurković. – Prikaz.

У: Ogledi i kritički dnevnik / Marijan Jurković. – Beograd : Nolit, 1966. – Str. 159–164.

76. -- Човјек у невремену / Маријан Јурковић. – Приказ: Оседлати мећаву.

У: Савременик. – Год. 5, књ. 10, св. 7 (јул 1959), стр. 806–809.

КИТАНОВИЋ, Бранко

77. Pripovetke Voje Čolanovića / Branko Kitanović. – Prikaz: Osedlati mećavu.

У: Književne novine. – God. 10, br. 90 (10. april 1959).

КОВАЧЕВИЋ, Милан

78. Окretaj завртња / Милан Ковачевић. – Приказ: Зебња на расклапање.

У: Дневник. – Год. 46, бр. 14874 (27. март 1988), стр. 20.

79. -- Пет „лаких“ комада Воје Чолановића /
Милан Ковачевић. – Приказ: Мирис промашаја.

У: Летопис Матице српске. – Год. 160, књ. 434, св. 6
(децембар 1984), стр. 770–772.

КОРДИЋ, Радоман

80. Prostor, humor, identitet / Radoman Kordić. –
Приказ: Зебња на расклапање.

У: Одјек. – Год. 41, бр. 9 (1–15. 5. 1988), стр. 7–8.

КРЊЕВИЋ, Вук

81. Похвала Воји Чолановићу / Вук Крњевић. – О
Зебњи на расклапање.

У: Књижевне новине. – Год. 40, бр. 749–750 (1. и 15.
март 1988), стр. 47.

82. -- [О Зебњи на расклапање]* / Вук Крњевић. –
Насл. дао каталогизатор. – Приказ.

У: Нова Македонија. – Год. 44, бр. 14765 (2. 3. 1988).

КУЛЕВСКИ, Борислав

83. Воја Чолановић: „Оседлати меќаву“ /
[Борислав Кулевски]. – Приказ.

У: Стремеж. – Год. 5, бр. 1 (јануари–февруари 1959),
стр. 67.

ЛЕБЕДИНСКИ, Славко

84. Градска проза / Славко Лебедински. – Приказ:
Пустоловина по мери.

У: Комунист. – Год. 28 (5. II 1970), стр. 16.

85. -- Тигрови лете у небо / Славко Лебедински. –
О Зебњи на расклапање.

У: Борба. – Год. 66 (20–21. фебруар 1988), стр. 10.

ЛУКИЋ, Љиљана

86. Игра као судбина / Љиљана Лукић. – Приказ:
Зебња на расклапање.

У: Brazde. – God. 27, br. 45 (1. jula 1988), str. 13.

87. -- Igra kao sudbina / Ljiljana Lukić. – Prikaz:
Zebnja na rasklapanje.

У: Putevi. – Knj. 40, br. 3 (maj–juni 1988), str. 153–155.

МАКСИМОВИЋ, Горан

88. Путеви и мијене приповједања / Горан Максимовић. – Приказ: Начело неизвесности.

У: Књижевни лист. – Год. 3, бр. 25 (1. септембар 2004), стр. 7.

МАКСИМОВИЋ, Миодраг

89. Прича о чедном војнику / Миодраг Максимовић. – Приказ: Друга половина неба.

У: Илустрована политика. – Год. 6, бр. 250 (20. VIII 1963), стр. 39.

МАНДИЋ, Игор

90. Авантура озбиљности / Игор Мандић. – Приказ: Зебња на расклапање.

У: НИН. – Год. 37, бр. 1945 (10. април 1988).

91. -- Границе ситуације / Игор Мандић. – Приказ: Душан Калић, Укус пепела. Леви длан, десни длан.

У: НИН. – Год. 3, бр. 1657 (3. октобар 1982), стр. 38–39.

МАРКОВИЋ, Миливоје

92. Korozija egzistencije / Milivoje Marković. – Приказ: Zebnja na rasklapanje.

У: Vjesnik. – (12. III 1988).

МИКАШИНОВИЋ, Бранко

93. Voja Čolanović: Pustolovina po meri / Branko Mikasinovich. – Prikaz.

У: Books abroad (Oklahoma). – (jul 1970).

МИКИЋ, Радивоје

94. Osmeh pretvoren u grč / Radivoje Mikić. – Prikaz: Osmeh iz crne kutije.

У: Borba. – God. 71, br. 224 (12. avgust 1993), str. 12.

МИЛИДРАГОВИЋ, Божидар

95. Тигар трећег доба / Б. [Божидар] Милидраговић. – Приказ: Зебња на расклапање.

У: Вечерње новости. – (11. јануар 1988).

МИРКОВИЋ, Милосав

96. И старост је лудост / Милосав Мирковић. – Приказ: Зебња на расклапање.

У: Илустрована политика. – (8. децембар 1987).

97. -- Miris promašaja / Milosav Mirković. – Prikaz.
U: Delo (Beograd). – God. 30, knj. 30, br. 3 (mart 1984),
str. 139–140.
98. -- Повест једне младости / Милосав Мирковић.
– Приказ: Друга половина неба.
У: Борба. – Год. 41, бр. 220 (11. август 1963).
- МИРКОВИЋ, Чедомир
99. Анализе дезинтегрисања човека : скица за
оглед о прози Воје Чолановића / Чедомир Мирковић.
У: Књижевне новине. – (1. октобар 1973), стр. 7 и 10.
100. -- Живот између потернице и читуље /
Чедомир Мирковић. – Приказ: Осмех из црне кутије.
У: Политика. – Год. 90, бр. 28679 (14. август 1993),
стр. 16.
101. -- Људи у шкрипцу / Чедомир Мирковић.
У: НИН. – (15. октобар 1993), стр. 39–40.
102. -- Над приповедањем / Чедомир Мирковић. –
Приказ: Цепна коб.
У: Политика. – Год. 93, бр. 29905 (25. јануар 1997),
стр. 28.
103. -- Опори садржаји без патетике : скица за
портрет Воје Чолановића / Чедомир Мирковић.
У: Књижевна реч. – Бр. 322 (25. мај 1988), стр. 12–13.
104. -- Ponoćni dnevnik / Čedomir Mirković. – Prikaz:
Levi dlan, desni dlan.
У: Savremenik. – God. 27, knj. 54, sv. 11 (novembar
1981), str. 503–505.
105. -- Pustolovina preko mere / Čedomir Mirković. –
Prikaz: Telohranitelj.
У: Savremenik. – God. 18, knj. 36, sv. 7 (jul 1972), str.
77–78.
106. -- Пустоловина преко мере : Телохранитељ
Воје Чолановића / Чедомир Мирковић.
У: Под окриљем нечастивог : шездесет шест
савремених српских романсијера / Чедомир Мирковић. –
Београд : „Дерета“, 1995. – Стр. 431–435.
107. -- Razmatranje iznad pripovedanja : Džepna kob
Voje Čolanovića / Čedomir Mirković.
У: Odrednice / Čedomir Mirković. – Beograd : BMG,
2000. – Str. 87–90.

108. -- Старци у акцији / Чедомир Мирковић. –
Приказ: Зебња на расклапање.

У: Политика. – Год. 84 (7. новембар 1987), стр. 24.

109. -- Старци у акцији : Зебња на расклапање Воје
Чолановића / Чедомир Мирковић.

У: Под окриљем нечастивог : шездесет шест
савремених српских романсијера / Чедомир Мирковић. –
Београд : „Дерета“, 1995. – Стр. 436–440.

110. -- Старци у акцији : Зебња на расклапање Воје
Чолановића / Чедомир Мирковић.

У: Суботњи дневник : (одабране критике) / Чедомир
Мирковић. – Приштина : Јединство ; Горњи Милановац :
Дечје новине, 1989. – Стр. 219–224.

111. -- Старците в акция / Чедомир Миркович. –
Приказ: Зебња на расклапање.

У: Мост. – Бр. 109 (1988), стр. 3–6.

112. -- Tigrovi trećeg doba / Čedomir Mirković.

У: Odrednice / Čedomir Mirković. – Beograd : BMG,
2000. – Str. 244–248.

113. -- Тигрови трећег доба / Чедомир Мирковић. –
О Зебњи на расклапање.

У: НИН. – (28. март 1997), стр. 43.

114. -- Traganje za oblicima i razlozima savremenih
nespokojstava / Čedomir Mirković.

У: Argumenti i ocene : književna vrednovanja / Čedomir
Mirković. – Beograd : Naučna knjiga, 1984. – Str. 27–38.

115. -- Трагање за облицима и разлозима
савремених неспокојства : о приповеткама и романима Воје
Чолановића поводом књиге Мирис промашаја / Чедомир
Мирковић.

У: Змајев знак на корицама / Чедомир Мирковић. –
Београд : Српска књижевна задруга, 1992. – Стр. 229–248.

МРАОВИЋ, Дамјана

116. О рату, поново / Дамјана Мраовић. – Приказ:
Друга половина неба.

У: Књижевне новине. – Год. 53, бр. 1013–1014 (1. VI и
15. VI 2000), стр. 8.

МРВОШ, Богдан

117. Острво које се смањује / Богдан Мрвош. –
Приказ: Зебња на расклапање.

У: Борба. – Год. 67, бр. 86–87 (26–27. март 1988), стр.
10.

118. -- Острво које се смањује / Богдан Мрвош. –
Приказ: Зебња на расклапање.

У: Шта хоће Вавилон : изабране критике, есеји и
интервјуи / Богдан Мрвош. – Бела Црква : „Сава Мунђан“ ;
Панчево : Заједница књижевника Панчева, 1996. – Стр. 132–
135.

НЕГРИШОРАЦ, Иван

119. Романсијери у 2002. години / Иван
Негришораци. – Приказ: Лавовски део ничега.

У: Летопис Матице српске. – Год. 179, књ. 472, св. 6
(децембар 2003), стр. 989–992.

ПАВКОВИЋ, Васа

120. Demoni beznačajnih ciljeva / Vasa Pavković. –
Приказ: Osmeh iz crne kutije.

У: Vreme. – God. 4 (25. oktobar 1993), str. 60.

121. -- Nerođenče i gvirilo / Vasa Pavković. – Приказ:
Džepna kob.

У: Vreme. – God. 8, br. 333 (8. mart 1997), str. 51–52.

122. -- О лексици у прози Воје Чолановића / Васа
Павковић.

У: Наш језик. – Књ. 28, св. 3 (1989), стр. 158–182.

123. -- Приповедач Воја Чолановић / Васа
Павковић.

У: Књижевни лист. – Год. 2, бр. 14 (1. октобар 2003),
стр. 12.

124. -- Osmeh iz crne kutije / Vasa Pavković.

У: Kritički tekstovi : savremena srpska proza / Vasa
Pavković. – Beograd : Prosveta, 1997. – Str. 14–17.

125. -- Džepna kob / Vasa Pavković.

У: Kritički tekstovi : savremena srpska proza / Vasa
Pavković. – Beograd : Prosveta, 1997. – Str. 17–19.

ПАВЛОВИЋ, Горан

126. Voja Čolanović: Džepna kob / Goran Pavlović. –
Приказ.

У: Beorama. – Br. 67 (jun 1997).

ПАЛАВЕСТРА, Предраг

127. Јубавна прича / Предраг Палавестра. –
Приказ: Пустоловина по мери.

У: Политика. – Год. 66, бр. 20199 (28. децембар 1969).

ПАНТИЋ, Михајло

128. *Pripovedanje i propovedanje / Mihajlo Pantić.* –
Приказ: Зебња на расклапање.

У: *Polja.* – Год. 34, бр. 348–349 (фебруар–март 1988), стр.
128.

129. *PJESNIK u letećem gnijezdu.* – Приказ: Друга
половина неба.

У: *Glas Slavonije.* – (2. VI 1963).

ПОПИЋ, Миленко

130. *Богата духовна амбалажа / Миленко Попић.* –
Приказ: Зебња на расклапање.

У: *Домети.* – Год. 15, бр. 53 (лето 1988), стр. 117–118.

ПРОТИЋ, Миодраг

131. *Вештина причања / М. П. [Миодраг Протић].* –
Приказ: Друга половина неба.

У: *Књижевност.* – Год. 18, књ. 37, св. 9 (септембар
1963), стр. 305–306.

ПРОТИЋ, Предраг

132. *Занимљив експеримент / Предраг Протић.* –
Приказ: Телохранитељ.

У: *Илустрована политика.* – Год. 15, бр. 719 (15. VIII
1972), стр. 55.

133. -- Љубав у зрело доба / Предраг Протић. –
Приказ: Пустоловина по мери.

У: *Илустрована политика.* – Год. 13, бр. 590 (24. II
1970), стр. 63.

134. -- Ратна прича / Предраг Протић. – Приказ:
Леви длан, десни длан.

У: *Илустрована политика.* – Год. 25 (6. април 1982).

135. -- Roman akcije / Predrag Protić. – Prikaz: Druga
половина неба.

У: *Književne novine.* – God. 15, br. 200 (28. VI 1963).

136. -- Put do sebe / Predrag Protić. – Prikaz: Levi
dlan, desni dlan.

У: *Život.* – God. 31, knj. 62, br. 9–10 (septembar–oktobar
1982), str. 356–357.

ПУВАЧИЋ, Душан

137. *Роман апсурда / Душан Пувачић.* – Приказ:
Телохранитељ.

У: *НИН.* – Год. 22, бр. 1129 (27. август 1972).

РАДОСАВЉЕВИЋ, Иван

138. Протејски извор читалачког задовољства / Иван Радосављевић. – Приказ: Лавовски део ничега. У: Књижевни лист. – Год. 1, бр. 4 (1. новембар 2002), стр. 7–8.

РАДУЛОВИЋ, Милан

139. Artistički realizam i realni artizam / Milan Radulović. – Prikaz: Levi dlan, desni dlan.

У: Savremenik. – God. 30, knj. 59, sv. 1–2 (januar–februar 1984), str. 157–166.

140. -- Estetizantna svest i epski duh / Milan Radulović. – Prikaz: Levi dlan, desni dlan.

У: Istorija svest i estetske utopije : kritički eseji o savremenim piscima / Milan Radulović. – 1. izd. – Beograd : Istraživačko izdavačko centar SSO Srbije, 1985. – Str. 158–171.

РАЈЧИЋ, Даница

141. Арго у преводу / Даница Рајчић. – Напомене уз текст.

У: Научни састанак слависта у Вукове дане. – Год. 18, св. 1 (1988), стр. 157–161.

РАЦКОВ, Иванка

142. Jedan zanimljiv roman / Ivanka Rackov. – Prikaz: Druga polovina neba.

У: Rukovet. – God. 9, knj. 14, sv. 12 (decembar 1963), str. 666–667.

РЕЂЕП, Драшко

143. Воја Чолановић: Друга половина неба / Драшко Ређеп. – Приказ.

У: Летопис Матице српске. – Год. 139, књ. 392, св. 5 (новембар 1963), стр. 481–482.

144. -- Од истог читаоца / Драшко Ређеп. – Приказ: Оседлати међаву.

У: Летопис Матице српске. – Год. 135, књ. 384, св. 1 (јул 1959), стр. 68–69.

РОБЕН, Миреј

145. Les tigres du trisième age / Mireille Robin. – Prikaz: Zebnja na rasklapanje.

У: Migrations. – Br. 5 (1988), str. 120–121.

СТАНОЈЕВИЋ, Добривоје

146. Retorika nazovigvirioса / Dobrivoje Stanojević. –
Приказ: Džepna kob.

У: Reč. – God. 4, br. 30 (februar 1997), str. 119–120.

СТЕФАНОВИЋ, Мила

147. Апсурдна побуна / Мила Стефановић. –
Приказ: Зебња на расклапање.

У: Кораци. – Год. 23, бр. 5–6 (1987), стр. 373–375.

СТОЈШИН, Владимира

148. „Пустоловина по мери“ / Владимир Стојшин.
– Приказ.

У: НИН. – Бр. 984 (16. XI 1969).

ТАДИЋ, Дејан

149. Леви длан, десни длан / Дејан Тадић. – Приказ.
У: Борба. – Год. 60, бр. 59 (3. март 1982), стр. 13.

ТИМЧЕНКО, Николај

150. Roman bez koga se moglo / Nikolaj Timčenko. –
Приказ: Druga polovina neba.

У: Delo (Beograd). – God. 9, knj. 9, br. 8–9 (avgust–sep-tembar 1963), str. 1103–1105.

ТРИФКОВИЋ, Ристо

151. Kultura teksta, prostudirane atmosfere i jedno prgavo – ali / Risto Trifković. – Приказ: Osedlati mečavu. Pavle Ugrinov, Kopno.

У: Izraz. – God. 3, knj. 6, br. 9 (septembar 1959), str. 214–219.

ЦВИТАН, Далибор

152. Humoristička tragedija ili tragična humoreska / Dalibor Cvitan. – Приказ: Druga polovina neba.

У: Republika. – God. 20, br. 2–3 (februar–mart 1964), str. 126.

ЦАЦИЋ, Петар

153. Zlodusi svačijeg kutka : Voja Čolanović / Petar Džadžić.

У: Posleratna srpska pripovetka / Petar Džadžić. – Beograd : Progres, 1960. – Str. 303–333.

ШАПОЊА, Ненад

154. Гротеска ништавности видљивог / Ненад Шапоња. – Приказ: Лавовски део ничега.

У: Летопис Матице српске. – Год. 179, књ. 472, св. 6 (децембар 2003), стр. 1086–1087.

ШЕКЛЕР, Богдан

155. Uzbudljiva povest o ljudskoj patnji / Bogdan Šekler. – Prikaz: Druga polovina neba.

У: 4. jul. – God. 2, br. 58 (6. avgust 1963).

ШИЈАКОВИЋ, Миодраг

156. Voja Čolanović: „Osedlati mečavu“ / [Miodrag Šijaković]. – Prikaz.

У: Praktična žena. – (6. april 1959).

ШОП, Иван

157. Voja Čolanović: „Miris promašaja“ / Ivan Šop. – Prikaz.

У: Polja. – God. 29, br. 294–295 (avgust–septembar 1983), str. 390.

158. -- Naličje pustolovine : tri romana Voje Čolanovića / Ivan Šop.

У: Savremenik. – God. 18, knj. 36, sv. 8–9 (avgust–septembar 1972), str. 154–158.

ШОП, Љиљана

159. Voja Čolanović: Zebnja na rasklapanje / Lj. [Ljiljana] Šop. – Prikaz. – Sadrži i odlomak romana.

У: Livres de Yougoslavie. – Br. 2 (1988), str. 7.

160. -- Доследност у поимању света / Љиљана Шоп. – Приказ: Мирис промашаја.

У: Књижевна реч. – Год. 12, бр. 220 (10. XI 1983), стр. 15.

161. -- Мали велики човек / Љиљана Шоп. – Приказ: Леви длан, десни длан.

У: Књижевне новине. – Год. 33, бр. 634 (15. октобар 1981), стр. 28.

162. -- Old Age and Fear / Ljiljana Šop. – Prikaz: Zebnja na rasklapanje.

У: Serbian Literary Quarterly. – Br. 1 (1988), str. 47–51.

163. -- Осмех са зебњом / Љиљана Шоп. – Приказ: Осмех из црне кутије.

У: НИН. – (30. јул 1993), стр. 43.

164. -- Старост и зебња / Љиљана Шоп. – Приказ: Зебња на расклапање.

У: Књижевна реч. – Год. 17, бр. 314 (25. јануар 1988), стр. 20.

165. -- Трактат о еволуцији / Љиљана Шоп. – Приказ: Цепна коб.

У: Велика шетња / Љиљана Шоп. – Београд : Народна књига – Алфа, 1997. – Стр. 296–302.

166. -- Трактат о еволуцији / Љиљана Шоп. – Приказ: Цепна коб.

У: Српска реч. – Бр. 172 (20. март 1997), стр. 58–59.

167. -- Усложњавање утанчавањем / Љиљана Шоп. – Приказ: Лавовски део ничега.

У: Кораци. – Год. 35, књ. 32, св. 11–12 (2002), стр. 183–186.

**НОВА ЧИТАЊА
ДАНИЛА КИША**

УВОДНА РИЈЕЧ: ДАНИЛО КИШ КАО ПОВЛАШЋЕНА АКАДЕМСКА ТЕМА

Добар дан. Хвала Трстенику што нас је поново – по двадесет други пут окупило око српске прозе. Изаша манифестације – „Савремена српска проза“ – већ су двадесет дviјe године окупљања, али, што је још важније, и седамнаест зборника радова. Захвалан сам колегама Марку Недићу и Михаилу Пантићу што су то синоћ истакли и сагласан сам с њима да ће тих седамнаест зборника бити незаобилазно при даљем проучавању српске прозе XX и XXI вијека.

Иза сваког посла стоје конкретни људи. За успјех „Савремене српске прозе“ у Трстенику заслуге припадају, између осталих, овој кући и Верољубу Вукашиновићу. Љубиша Јеремић има обичај да каже да најбољу прозу пишу пјесници; изгледа да пјесници најбоље и брину о „Савременој српској прози“, па се можда и зато тако добро примила и постала институција с лијепом традицијом. Уз Билећу, где се традиционално одржава „Српска проза данас“, ово је једино мјесто где се посвећено о прози разговара, размишља, расправља. Залагао сам се и залажем се да Билећа и Трстеник што тјешње сарађују, да једни другима гостују и приказују зборнике.

Ови скупови јесу и знак децентрализације у култури: такозвана провинција има све виште да каже престоници, има радозналију публику и показује потребу за окупљањем интелектуалаца који различито мисле о истој теми. Успјех ове манифестације, како то рече Марко Недић, показује колика може бити снага и колики су домети личног ангажовања, колико је важна лијепа енергија окупљања која прати ове скупове.

Захвалан сам организатору за изузетну пажњу што ми је додијелио частан задатак да водим овај данашњи скуп. Наслов нашег Округлог стола јесте „Нова

читања Данила Киша“. Он ми се све више чини двосмисленим, двоструким: то је, прво, предмет нашега разговора – да укажемо на нова читања Данила Киша и да их, евентуално, размотримо, а разматрати се могу само критички – али то је и циљ, задатак нашег разговора – да покушамо да понудимо и остваримо нека нова читања Кишове прозе.

Посебно поздрављам одабрану публику, која из године у годину прати овај скуп и разговоре. И по томе су Билећа и Трстеник слични: нигдје нијесам видио да публика с таквом пажњом прати прозу и разговоре о прози као у ова два града.

Учесницима скupa захвальујем што су се одазвали позиву, желим им добар дан и срећан час. Они, и оне, су заслужили свој долазак радовима о прози Данила Киша.

I

Повод да се разговара о прози Данила Киша није само чињеница што се 22. фебруара навршило седамдесет година од његовог рођења, већ и то што је Киш послије своје смрти, од 1989. године, постајао све славнији писац и потврдио се као свјетска књижевна фигура. То неком може да се свиђа или не свиђа, али је то непобитна чињеница. Киш је постао предмет интересовања, стручних расправљања, академских студија од САД до Јапана. Преводи његових дјела налазе се и читају у свим земљама свијета, иако он није био писац милионских тиража, нити је за таквим тиражима жудио. Он је, међутим, био и остао читан, чак врло читан писац, без обзира на то што се о њему говори као о камерном писцу – каквим је сам себе сматрао и, вјероватно, био – ако под камерним писцем подразумијевате естету који се не удвара маси и коме је стало до одабраних, њему сличних читалаца. Млађе генерације примају Киша с повећаним интересовањем, што баш није чест случај с писцима послије смрти. Може изгледати помало необично и парадоксално, али Данило Киш је један од наших најчитанијих писаца, и у земљи и у свијету, иако је писао, како би сам рекао, за мали број себи сличних људи.

Критика је Кишу за живота, углавном, била наклоњена. Ако данас, са дистанце, гледате шта је о Кишу писано, онда су то биле готово једногласно лијепе и високе оцјене све до појаве *Гробнице за Бориса Давидовича*. Нађе се тек понеки уздржан текст, али се, до појаве *Гробнице*, о Кишу писало као о мајстору форме и писцу високе осјетљивости и културе.

Међутим, квалитет читања и тумачења није био раван одзиву нити изазову дјела. Отуда Кишово перманентно незадовољство критиком. Није му било важно да га хвале, већ да га прочитају, да га квалификовани и модерно тумаче. Киш се жали на љеношт, необразованост, нестручност и непажљиво читање критичара. Он је као критичар и тумач био образованији и даровитији од својих критичара; сам се бавио питањима теорије и критике и читao с лакоћом барем на четири језика (српски, мађарски, руски, француски). Незадовољство је расло како су Кишова дјела бивала сложенија, затворенија, са све „отежалијом“ формом. Могао је да буде задовољан успјехом *Пешчаника*: добио је НИН-ову награду, постао писац године у тадашњој великој Југославији. А он је био не само незадовољан критиком, већ и несрећан због ње, због неспоразума, неразумевања, погрешног читања. Чему похвале нечemu што не разумијете, што не знate шта јe? И Киш је, заправо, те похвале на свој начин обезвређивао, поништавао. Дакле, квалитет читања није био раван одзиву критике нити изазову дјела.

Отуда и пишчева потреба да „обрне“, да „отвори“ *Пешчаник*, да помогне критици, да помогне читаоцима, да помогне комуникацији своје књиге са свијетом. Његови интервјуи поводом *Пешчаника* крајње су озбиљни, теоријски амбициозни; зато се они, с разлогом, узимају и разумијевају као есеји. Присјетимо се још једног нашег, старијег, поштоваоца француске културе и монтењовског духа – Сретена Марића. Марић је говорио да је есеј, заправо, разговор, дијалошка форма, тражење истине. Ако интервју није – како то етимолошки, иначе, јесте – инквизицијска ствар, већ разговор, дијалог, онда је он у најплеменитијој традицији вођења духа до истине. Кишови интервјуи су такви и зато заиста јесу есеји.

Ти Кишови есеји, нарочито поводом *Пешчаника*, често су разумијевани као једино исправно читање Кишове прозе, као ауто-читање, и одредили су један правац

у нашој критици који је за тим читањем искључиво ишао. Пишчеве ријечи враћане су писцу сада као интерпретација. Високообразован и самосвјестан писац, упућен у домаћу традицију и у традицију свјетске књижевности, али и у савремене токове и једне и друге, Киш је умio да успостави теоријски контекст, па и појмовну апаратуру, у којима је касније сагледавано његово дјело. Он је био „бодлеровска природа“, човјек пјесник теоријске самосвјести, са жељом да ту своју теоријску свијест изграђује, усавршава, развија.

Као посљедица су се јавиле дviјe сасвим опречне оријентације у читању и тумачењу прозе Данила Киша. Један смјер читања буквално је ишао пишчевим трагом; понављали су се пишчеви ставови као критика; јавила се озбиљна опасност таутолошке критике, таутолошког читања. С друге стране, јавила се критика која до тих ставова није држала, која је сматрала легитимним само своје читање, при чему су, чак, пишчеви ставови разумијевани као „сметња“.

Постоји једно поље легитимних и коректних читања дјела, али постоји и граница чије прекорачење значи његово изневјеравање. Не постоји једно исправно читање, али је сигурно да постоји више погрешних.

Не мислим да се писци – посебно велики, самосвјесни и озбиљно теоријски образовани – могу игнорисати; да се њихови (ауто)постички искази могу потпјењивати и да смо ми ти који, посебно ако писац није међу живима, треба човјечанству да шапнемо шта је то писац хтио да каже. А то што је он већ рекао – игноришите. То није тако ни са једним озбиљним писцем, па није ни са Данилом Кишом.

Зато сам увјерења да треба пажљиво изучити – када је о академском изучавању ријеч – пишчеве аутопоетичке ставове и да их треба сучелити с пишчевим остварењима. Пишчева ријеч није света, али јесте пишчева, а ако је писац интелигентан, самосвјестан и образован човјек, онда је обавезујућа. Ја барем тако мислим, и радим.

Друга фаза критичког примања и читања Данила Киша тиче се, заправо, његове треће стваралачке фазе, оне коју ја зовем *новелистичком*, а која је започела с *Гробнициом за Бориса Давидовича*. Био је то велики

Кишов заокрет, једна врста естетског, па и тематског шока. Један освједочени романсијер постао је новелиста, премоделовао је Борхесову парадигму дошавши до своје – Кишове – верзије енциклопедијске парадигме. У њеној основи је поетика сажимања и ироничног лиризма: новела није „исјечак из живота“, већ „читав живот“, сажета и пренапрегнута грађа за роман, па је циклус новела циклус сажетих потенцијалних романа који сагледава једну тему из више аспекта. „Историја бешчашћа“, која у овој фази тематски обузима и заокупља Киша, није борхесовски схваћена историја ситних преступника, већ је то бешчашће историје. Преступници су они који су подигли индустрију смрти, логоре.

Отуда тематски шок: вitez форме, коме је рат служио само као фон на којем је сагледавао породичну драму и драму Андреаса Сама, одједном се окренуо теми стаљинизма; политичке и идеолошке теме улазе у сређиште пишчевог интересовања. Јавиле су се идеолошке полемике, идеолошка критика, подвојеност међу критичарима, прави полемос, рат. Киш је оспораван и брањен у жестоком полемичком контексту. Слиједи Кишов одлазак из земље у Француску, добровољни егзил, што се понекад, прилично пренаглашено, тумачи као изгон.

Киш излази из полемике с ореолом побједника, али са жестоким ожиљцима. Критика је поново била уз Киша, нарочито послије појаве *Енциклопедије мртвих*.

Из те полемике изашле су двије значајне књиге, од којих је прва чак изузетна: *Час анајомије* Данила Киша појавио се као врхунац полемичке литературе у Срба, као полемичка побједа, али данас, и већ одавно, ова књига премашује полемички значај својим теоријским дометима. То је прва наша озбиљна књига о интертекстуалности. То је теоријски утемељена одбрана, ослоњена на бројне примјере из свјетске и домаће књижевности. Зато је ова књига дуговјечна.

Друга значајна књига је *Нарис без лица* Драгана Јеремића; књига велике енергије, истраживачког замаха, па и богатих и разноврсних налаза, веома корисна за проучавање Кишове прозе и њених интертекстуалних релација. Њена основна и темељна мана јесте што је методолоши потпуно погрешно постављена, па је морала довести до погрешних закључака. Али, као приручник

који упућује на грађу коју је Киш користио за своју прозу и као информатор за интерпретацију интертекстуалних релација, ова књига је веома корисна, и то треба јавно рећи.

Треба такође поновити да је Кишова проза тада идеолошки злоупотребљавана и да је један број напада на Киша био добријим дијелом политички инспирисан.

Присјестимо се и Кишове смрти и сахране. Био сам тада лектор за српскохрватски језик у Гетингену и већ три семестра раније – какав је био тамо универзитетски ред – био сам најавио семинар о *Пешчанику*. Живо се сjeћам да су студенти доносили на прве часове исјечке из европских новина, некрологе или текстове поводом Кишове смрти.

Киш је умро 15-ог, а сахрањен 19-ог октобра 1989. Умро је у Паризу, а сахрањен, према сопственој жељи, у Београду, по православном обреду. Био сам, рекох, тада у Гетингену и могао сам пратити реакције свјетске штампе. Нажалост, интерпретације црквеног обреда при Кишовој сахрани често нијесу биле добронајмјерне: није се помињала пишчева посљедња жеља и сугерисано је да је Киш изненађујуће и, такорећи, без своје воље црквено сахрањен. Имао сам муке да објасним студентима да је Данило Киш крштен у Успенској цркви у Новом Саду и да је сматрао да му је крштење спасило живот у току Другог свјетског рата. Претпостављао сам да је Киш – у предсмртним часовима – у најману руку хтио да се одужи. Зато није наодмет поновити да је Данило Киш хтио да буде сахрањен у Београду – јер и у то се у свијету сумњало – и то по православном обреду.

Данас један број Кишових поштовалаца и критичара чита његову прозу с осјећањем блиске везе и духовне сродности, нарочито они који су, попут Михајла Пантића, и писци. Киш је писац-узор, претходник и претеча. Тако га виде и писци постмодерне – као постмодернисту – и критичари постмодерне. Несумњиво је да је Кишова проза, као и Борхесова, инспирисала постмодерну, али је несумњиво да је Киш и према постмодерни гајио лијепу иронију; да је он далеко од релативизације вриједности. Добар број наших колега, дакле, чита Киша са списатељских и истраживачких позиција.

Киш је данас – томе сам барем свједок – постао академска тема првога реда, писац кога млади људи најчешће узимају за предмет својих академских радова. И то је тако не само код нас него и у свијету. Киш је, дакле, у ширем контексту гледано, честа, повлашћена тема академских расправа. Бићу слободан да вас подсејетим на само нека имена која бих ја радо видио за овим столом, али која, из разних разлога, није било могућно позвати ни окупити. Мени драга колегиница, др Ивана Вулетић, некадашњи асистент на Киповој групи за општу књижевност и теорију књижевности у Београду, данас истакнути амерички слависта и универзитетски професор, урадила је докторску дисертацију у чијем средишту је била Кипова проза. Колега Миливој Сребро, данас у Француској, писао је о Кипу бавећи се односом поступка и значења. Александар Прстојевић, такође из Француске, има низ радова о Данилу Кипу. Ивана Миливојевић дала је лијепе прилоге о Киповој прози, углавном с наратолошког становишта. Њени радови данас су врло значајни и цитирани. Ево, донио сам овдје њену књигу *Фигуре аутора* да је барем симболички замијени. Недавно сам у Зборнику *Матице српске за књижевност и језик* – где Кип има врло лијепо место – објавио рад Владимира Зорића из Нотингема у којем овај млади истраживач полемише с формалистичким приступима Киповој прози. Врло занимљиво и инспиративно писано. Поуздано знам да ће му „Народна књига“ ускоро објавити књигу о Кипу; обећавам да ћу је приказати у Зборнику *Матице српске за књижевност и језик*. Наша колегиница из Никшића, односно Подгорице, Соња Томовић, такође је недавно објавила књигу о Кипу. Нела Савковић из Подгорице урадила је магистарски рад посвећен драмском стваралаштву Данила Кипа. Не знам даљу судбину тога рада, али је на њему требало урадити пуно да би се објавио. Млади колега Игор Перишић урадио је магистарски рад који за сад нијесам имао у рукама, али чујем да је вриједан хвале и да постоје реални изгледи да се појави као књига. Горан Радоњић из Никшића, односно Подгорице, бави се Кипом у контексту своје расправе о приповједачком вијенцу, а у најновије вријеме у контексту компаративних типолошких истраживања америчке и српске прозе. На-

име, Данило Киш и Борислав Пекић, прије свих, пореде се с америчком прозом шездесетих и седамдесетих година. Млади постдипломац Александар Павловић такође истражује прозу Данила Киша с наратолошког аспекта – с аспекта приповиједања у првом лицу. Марко Чудић, хунгаролог и компаратиста, одбранио је магистарски рад у којем проучава мађарску поезију и Кишове прецјеве те поезије. Настојим да за *Зборник Мађице српске за књижевност и језик* добијем рад Давора Бегановића, некадашњег студента београдске компаративистике, сада сарадника универзитета у Констанци, а преко њега и рад истакнутог њемачког слависте, професорке Ренате Лахман. За Киша је пуно урадила Кајоко Јамасаки и као преводилац и као тумач. Моја студенткиња Ајако Оку урадила је дипломски рад о Данилу Кишу – у Јапану, наравно.

А сада нешто о оним радовима који су рађени у мојој непосредној близини, да се мало суфемистично изразим, мада сам помало „кумовао“ и некима већ поменутим. Бањалучки компаратиста Младен Шукало објавио је као књигу свој магистарски рад у којем је посматрао Данила Киша у компаративном односу према Марселу Прусту. Дејан Милутиновић, млади компаратиста из Ниша, посматра Киша у контексту Борхесових наративних стратегија и њиховог присуства у српској књижевности. Драган Бошковић је у свом магистарском раду, који се, ево, нешто прерађен и допуњен, појавио као књига, писао о Кишовом истражном поступку, а у докторској тези о театрализацији историје у српској прози XX вијека Киш је, такође, главни јунак. Татјана Росић бавила се Кишом у контексту истраживања и проучавања фигуре оца као фигуре одсуства у српском роману XX вијека. Јасмина Ахметагић се бавила Кишовом прозом проучавајући библијски контекст српске књижевности друге половине XX вијека.

Овдје су двојица људи који су о Данилу Кишу више пута, и то добро, писали. Александар Јерков је то чинио најчешће у контексту својих разматрања о постмодерни, чак и онда када су ти радови усмјерени искључиво на Кишову прозу. Михаило Пантић је написао вјероватно најчитанију књигу о Кишу, писану по начелима Кишове

„поетике сажимања“. Ова књига има у себи и понешто аутопоетичко. Овдје је и прозни писац Мирко Демић; Киш је за њега један од најинспиративнијих писаца.

Представивши оне које бих волио да видим саnama и ове који су са нама, рећи ћу нешто и о себи.

II

Други аспект наше теме, нашега данашњег разговора тиче се евентуалних нових читања. Што рекох – рекох, и при том остајем. Али хтједох и започех много више. Сметњи је много, тешких готово као умрли час.

Моје истраживање Киша, моји планови с његовом прозом, ни издалека нијесу завршени, чак ни на нивоу прве, основне интерпретације. Желио сам да сучелим имплицитну и експлицитну поетику, па да са равни појединачних анализа пређем на ниво опуса, да извучем главне тенденције и доминанте Кишове прозе. Тај посао чека да буде завршен.

Започео сам, и понегдје одмакао, и три друга истраживачка правца. Један у смјеру традиције „националне“ књижевности. Кишу не би пријало ово „националне“, јер је он говорио о „југословенској породици“ и о српскохрватском језику. То истраживање би се гранало у два рукавца: у смјеру поетике традиције и у смјеру уочавања типолошких сродности. Киш је бирао у своју традицију Андрића, Црњанског, Крлежу, Исидору Секулић, Леонида Шејку... Ту би ваљало додати Лазу Костића и његову полемику са Змајем, али и теорију текста као ткања „међу јавом и мед' сном“, па традицију нашег „антиромана“. Али тешко је заобићи и типолошку сличност с Бором Станковићем (дјечја перспектива) и Владаном Десницом. До сада сам понешто написао о Кишовим релацијама према Андрићу, Црњанском, Исидори, Шејки, антироману...

Други правац истраживања је – дијалог с „прозом свијета“. И то би била права авантура. Так сам мало пробао...

Трећи истраживачки правац усмјeren је на Кишово присуство у савременој књижевности: код Савића, Братића, Јосић Вишњића, Михаила Пантића, Давида Ал-

бахарија, Горана Петровића и низа других. Тек сам мало загребао, а већ су стигли неспоразуми...

Не хајем за то. Радићу свој посао што најбоље могу-
нем.

Колико ту има новог читања?

Нов је сам приступ, односно мрежа приступа. И то ме још увијек једнако држи и узбуђује.

О себи и својим плановима толико. И то је пре-
випше.

Нешто је, ипак, и урађено. Све не умире.

Хвала вам и изволите!

ПИСАЦ ИЛИ РЕВОЛУЦИОНАР?

САВРШЕНА БИОГРАФИЈА

Синтагму „савршена биографија“ Данило Киш употребио је први и једини пут у насловној причи књиге *Гробница за Бориса Давидовича*. Централни сукоб те приче у којој Борис Давидович Новски води са својим истедником беспоштедну борбу око текста признања о сопственој издаји – добро је познат. Описујући настојања Новског који се труди да се изјава о његовој издаји сачини као текст који би могао бити и доказом његове револуционарне исправности, приповедач саопштава:

„Новски се смеши или му се чини да се смеши. Феђукин је извршио његову потајну намеру и припремио завршно поглавље његове часне биографије: будући ће истраживач открити (...) патетику једног живота и доследан крај (упркос свему) једне савршене биографије.“¹

Ратујући са Феђукином Новски се нада немогућем: да ће компетентни читалац документа у коме Новски лично потписује признање о својој издаји успети да у белини између редова, те у сажето-сугестивном стилу исказа, препозна оно што Борис Давидович жели да представи као праву истину о себи. Првобитна намера Новског је да сам састави текст признања као неку врсту властите аутобиографије. Реч је, међутим, више о ко-ауторском него о ауторском тексту. Феђукин је достојан противник који није лишен књижевног талента (што ће се потврдити много касније, савршеним описима сибирских пејзажа објављеним у његовим мемоарима). Тек захваљујући бескрајним преговорима и напорном тимском раду настаје неколико пута мењани и преправљани,

¹ Данило Киш, „Гробница за Бориса Давидовича“, у: *Гробница за Бориса Давидовича, Сабрана дела*, БИГЗ, Београд, 1995, стр. 112.

палимпсестни текст признања за који Новски верује да – у дослуху са Деридином теоријом трага – чува тајну његове првобитне поетичке намере, тајну оног виртуелног записа који је неопходни доказ његове невиности.

Размотримо под којим условима и на који начин настаје текст признања Новског. После првобитног одбијања да напише било какво признање Новски долази на идеју о тексту признања као спасоносном доказу тј. Искуплењу. Било да је реч о само-заварању или не Новски од тог тренутка почиње битку за своју верзију текста, крваво се трудећи да постави своје услове његове реализације. Текст настаје у паузама између разговора, мучења, застрапивања и проговарања којима прибегава Феђукин, свестан да се у случају Новског ради о екстремном изузетку у његовој богатој истедничкој пракси. Биографски наратив/текст савршеног револуционара реализује се тако мучно и мукотрпно, кроз преговоре и уз компромисе који подразумевају обострано прећуткивање истине. Новски залогом сопственог потписа ставља заправо печат пристанка на свој уговор са ђаволом; пре свега због сведочења убиства двојице младих револуционара које се одиграва пред његовим очима. Наратив/дискурс претпостављене биографије савршеног револуционара биће, дакле, изнуђен у крви, и крвљу потписан. Све у име високе револуционарне етике тј. моралности за коју се сукобљени Новски и Феђукин истовремено декларативно залажу. Коначна верзија признања отелотворује победу истедника и коачни пораз свих настојања Новског да текст признања уобличи као потенцијални доказ своје невиности: „Новског са напамет наученим текстом доводе на последњу пробу у канцеларију Феђукина; овај му саопштава да је оптужница изменеана и даје му текст нове оптужнице откуџан на машини. Стојећи између два стражара, Новски чита текст, затим нагло заурла или му се само учини да је заурлао.“² Очигледно, коачна верзија признања потпуно је промењена Феђукиновим накнадним интервенцијама што коачно анулира сврсисходност свих претходно набројаних злодела почињених под изговором метафизичког озакоњења биографског дискурса једне судбине. Али тај списак злодела још није потпун. Борис

² Истो, стр. 112.

Давидович мораће да учини и последњи корак, онај који још чува везе „афективне природе“ између њега и света: и даље у настојању да смањи степен своје компромитованости, наседајући на све замке Феђукинове истраге, Новски потписује признање против свог „духовног оца“ професора Рабиновича у замену за Феђукинову противуслугу која подразумева спаљивање лажираног али за Новског компромитујућег писаног материјала, такође у виду признања другова-револуционара.

Чини се да је ово коначно злодело, којим се у игру уводи и толико дugo одлагано питање о релацији отац-син односа у причи о Борису Давидовичу, коначно разноси, попут савршено темпиране бомбе, и најмањи траг идеје о наративу биографије савршеног револуционара. Али управо ова капитулација преобраћа Новског у романтичног јунака пораженог од стране бирократске машинерије злоћудног тоталитарног режима. Као у Фројдовој причи о оцеубиству као чину од историјског значаја којим започиње западна култура, издајом свог „духовног оца“ Новски дефинитивно улази у историју као жртва злих сила тоталитарног режима „уверен да је извучкао из смрти што жив човек извући може“; његова противречна фигура постаје повод непрекидним нагађањима и говоркањима, неуморним покушајима реконструкције његовог лика и дела. У тој компликованој наративној комбинаторици на сцени писања признања тј. стварања савршене биографије револуционара појављују се као пуноснажне, иако сасвим различите, опречне биографије Новског који се истовремено разоткрива као револуционар и комформиста, терориста и хуманиста, писац и сабласт. Неке од биографија Новског су јавне и цензурисане док су друге тајне и саблажњиве. Оне међусобно мултиплikuју могућности „правог читања“ биографског дискурса деформишући – у процесу непрекидног кориговања, дописивања и умножавања – једна другу до непрепознавања. Оне се међусобно оспоравају и доводе у питање, укидајући могућност да се икада одреди која би била она „права“ тј. „савршена“. Посебно је питање у ком жанровском кључу треба читати саму причу „Гробница за Бориса Давидовича“ – као коначну верзију биографије савршеног револуционара или као њену пародију; као позорницу на којој се та биографија представља свету или као гробницу у

коју се коначно полаже њена дugo чuvана тајна. (На сличан начин остварује се и наратив савршene биографије једне љубави у причи „Црвене марке са ликом Лењина“ из збирке *Енциклопедија мртвих* у којој фигуре љубавника кроз пародију биографске и психоаналитичке интерпретације књижевног текста сведоче своју трансценденталну везу чији метафизички квалитет никаква овоземаљска интрига попут прељубе нпр. – око које се плете цела драма приповести – не може да доведе у питање. Па ипак, та вечна љубав сагорела је саму себе пламеном страшне, демонске љубоморе која се противи, као и сваки поседник, било каквој трансценденцији. Или би да и њу саму присвоји и поседује, претворивши је у сопство. „И надам се да крај њега нећу наћи сен неке друге.“ каже отуда нараторка „Црвених марки са Лењиновим ликом“, не одустајући од настојања да монополизује бесстелесне просторе трансцендентног. И у случају Новског и у случају нараторке „Црвених марки са ликом Лењина“ извесно је, међутим, упркос пародијско-иронијским стратегијама приповедања, да се Кип определио да овим својим ликовима додели један драматично-поетичан статус, надасве и изненађујуће романтичан. И у тој романтичности, дакако, поетички привилегован будући да се налази у непрекидном дијалогу са трансцендентним – ма колико тај дијалог изгледао узалудним и немогућим са тачке њихове жеље да монополизују онострано.)

Подсетимо се: Новски, препрекама упркос, не престаје да се нада да ће његова изјава бити прочитана као биографија истинског подвижника револуције тј. савршеног револуционара; као текст који ће сачувати не само његово достојанство већ достојанство „лика револуционара уопште“. Он чак покушава самоубиство покушавајући да тако „спаси део легенде“. Ова идентификација личне биографије Новског са парадигматским обрасцем биографско-револуционарног дискурса уопште једна је од поетичких доминанти Киповог дела у коме се појединачни случај канонизује управо процесом идентификације са парадигматском ситуацијом којој је до тада био хијерархијски подређен. Оно што је битно уочити јесте чињеница да позив револуционара Новски схвата истовремено као судбинску вокацију и професију. Част судбинске вокације се не може бранити, она се мора

доказати. У окршају са Феђукином Новски наступа као професионалац: он брани своју професионалну част, а тиме и част саме професије револуционара са којом се идентификује. Прави изазов талентованом истражнику какав је Феђукин али и сваком читаоцу забринутом за судбину професије Бориса Давидовића. Читаоцу-посвећенику који се пита хоће ли Новски, бранећи професионалну част, доказати и супериорност своје судбинске вокације револуционара повративши јој изгубљени углед и место у метафизичком поретку вредности. Могло би се рећи да Кишовим делом доминирају фигуре необичних професионалаца који се, иако различитих професионалних определења, сви боре за исту ствар. Захваљујући интертекстуалним и метатекстуалним наративним стратегијама те фигуре доминирају поетичким простором Кишовог текста који би се у складу са терминологијом социолога културе Пол Бурдијеа могао назвати „књижевним пољем“.³ „Књижевно поље“ конституише се у Кишовом делу посредством „патоса жртве“ који успоставља интензивну наративну тензију између четири основна лајтмотивска модела савршених биографија/биографских дискурса у Кишовом опусу: биографије револуционара, биографије љубавника, биографије мученика тј. жртве и биографије ствараоца тј. писца. Текстови тих биографија стилски су формулисани у три паралелна регистра – мелодрамско-реторичком, пародијском и меланхоличком. Сваки од тих модела поетички је дефинисан у складу са дужношћу реконструкције скоро заборављене биографије лица која ће, као „савршена“, рехабилитовати његову херојску улогу обезбедивши му на тај начин адекватну позицију у метафизичком поретку вредности. Јер фигуре револуционара, мученика, љубавника и уметника јесу истовремено фигуре необичних професионаалаца који дефишују Кишовим делом али и херојске фигуре метафизичко патринелистичког поретка чија иконографија подразумева моралну и интелектуалну храброст пројекту посвећеношћу свештеника/генија, мужевношћу заводника и држкошћу вечитог бунтовника. Тензија која влада овако конципираним „књижевним пољем“ у Кишовом опусу дала

³ Видети: Пјер Бурдије, *Правила уметностіи, генеза и структура поља књижевностіи*, Светови, Нови Сад, 2003.

би се још детаљније анализирати. Оно што је битно истаћи јесте да је реч о тензији која је последица непрекидне узајамне идентификације у којој долази до међусобне замене места (као и иконографија) овако издвојених парадигматичних фигура патринелистичког херојског почетка.

Тако читалац – пратећи мучну борбу Новског и Феђукина око сваке речи, слова или интерпункцијског знака, сваке формулатије и њених допуњавања – истовремено присуствује једној первертираној сцени писања на којој се демонстрира опсесивна хипнотичка моћ ауторског перфекционизма. Новски се не предаје „покушавајући да у документ свог признања, без сумње једини који ће остати после његове смрти, унесе неке формулатије које би могле не само да ублаже његов пад него и да будућем Истраживачу дошаљну, кроз вешто сплетена противречја и претеривања, да цело здање тог претеривања почива на лажи исцеђеној без сумње тортуром“⁴. Истовремено то је и страшна борба за привид кохерентности: као да се свету идеолошких Потемкинових села мора одговорити симулацијом савршено кохерентног текста – подухватом унапред осуђеним на пропаст, који ће се, видећемо током ове анализе, испоставити не само нестварним и неостваривим него и контрапродуктивно аутодеструктивним. У тој борби за превласт једне једине истините опције Феђукин и Новски представници су сасвим опречних концепата писма и писања који у метафизичкој филозофској и књижевној традицији имају, како Дерида саопштава, сасвим различит статус: „На једној страни имамо стрпљивог, разумног фармера (...); на другој недељног баштована, непромишљеног, површног и фриволног. На једној страни озбиљност (...); на другој игра (...) и празновање (...). На једној страни култивација, агри-култура, знање, економија; на другој, уметност, ужијавање и безрезервно трошење.“⁵ Први поетички концепт

⁴ Данило Киш, „Гробница за Бориса Давидовича“, у: *Гробница за Бориса Давидовича, Сабрана дела*, БИГЗ, Београд, 1995, стр. 110.

⁵ Jacques Derrida, *Dissemination*, translated by Barbara Johnson, The University of Chicago Press, Chicago, 1981, p. 150. (превела Т. Р.).

подразумева миметичко подражавање стварности као гаранцију своје „истинитости“ и одвајкада је привилеговано у традицији западне културе; други буди сумњу у своју исправност и наводи на опрез представнике херојске метафизичке патетике који у игри обиља не виде никакву гаранцију будућих вредности.

Текст признања који Борис Давидович треба да потпише очигледно се налази у фокусу сукобљених интерпретативних очекивања и потреба: док је Феђукин потребан како би окончао ликвидацију Новског користећи се текстом као доказом његове кривице дотле Борис Давидович, из сасвим опречних разлога, полаже све своје преостале наде у текст признања као доказ властите невиности; док Феђукин очекује непогрешиву прецизност миметички саопштене истине (којој помаже да се формулише управо у складу са захтевима очекивање ликвидације, прећуткивањем неких несумњиво „истинитих“ чињеница) дотле се Новски нада да ће посредном стратегијом алегоријског, метанаративног казивања те интертекстуалном приповедном комбинаториком свог предсмртног признања сачувати беспрекорни лик револуционара. Признање које Новски потписује јесте неопходно потребни „аутентични“ документ који ће послужити као доказ егзистенцијалног патоса и постике жртве који – са херојског хоризонта метафизичких идеала – диктирају текст савршене биографије који би Борис Давидович желео да напише и која би требало да истакне његову високу револуционарну етику. Али то признање би требало да обезбеди и јемство „истине“ тј. нови статус не-миметичком концепту писма/писања као игре, задовољства и уживања; поетичком концепту који је дуго трпео због свог несигурног статуса злочестог детета у западној културној традицији.

Добро познати и радо понављани мит о Кишовом ауторском перфекционизму, демонстриран у његовим аутопостичким записима и изјавама, на чудан начин, као у искривљеном огледалу, рефлектује се у сцени ко-ауторског писања текста признања Новског у *Гробници за Бориса Давидовича*. Та је сцена дакле не само увод у парадоксално стварање мита о савршеној биографији револуционара него и инверзна сцена парадоксалног стварања мита о савршеној биографији писца којој прису-

ствујемо у Киповом делу. Нимало имун на револуционарну љубав према биографији тј. на моћ синтагме, чији је погубни утицај виште пута прецизно пародирао (како у кључу критике идеологије стаљинизма, тако и у кључу оштре полемике са тзв. „биографским методом“ науке о књижевности прозваним у причи „Црвена марка са ликом Лењина“ из збирке *Енциклопедија мртвих*) Данило Кип се лађа посла стварања фигуре писца који, строго се придржавајући својих *йо-етичких* начела, успева да установи сопствену ауторску естетику као етику предузимајући чин револуционарне промене владајуће књижевне парадигме српске културе. Мит о савршеном писцу утемељен је тако колико у романтично-аутобиографској природи Киповог аутопоетичког дискурса толико и у једној врсти вешто вођене политичке презентације властитог живота у властитом делу којом се, посредством интертекстуалних веза и метанаративних стратегија, фигура писца идентификује са алегоријском иконографијом осталих парадигматичних фигура метафизичког херојског поретка (револуционара, свеца тј. мученика и љубавника). Биографија савршеног писца као херојске фигуре метафизике патријархалног духовног подвигништва западне културе на чудан начин комбинује хагиографски жанр биографије хришћанског свеца са биографским матрицама савршеног револуционара као идеолошких производа текућих комунистичких режима и/ли критички орјентисаног, опозиционог интелектуалца-апатрида који са пуном моралном одговорношћу, а по цену сопствене грађанске безбедности, разоткрива страшне истине тоталитарних режима. У случају сва три хагиографско-биографска модела писац, лађајући се писања као неке врсте свете дужности, установљава нов образац херојског понашања, и тиме потврђује постојећу структуру родних односа патријархално-метафизичког поретка идеалних оностраних вредности. Писац се додуше лађа свете дужности писања у покушају ослобађања од демона сопственог нарцизма, што је наглашено већ у Киповом првом роману *Мансарда*. Но, за сваку је похвалу пишчева спремност да сопствени нарцизам жртвује светој дужности писања супротстављајући се његовим метастазирању. При томе писац не пропушта да апсурдано обзнати своју нарцистичку свест о узалудности једног таквог подухвата

какав је писање у свету таквим каквим га исти тај писац живи и види. Ипак, кључне речи, као што су „посвећеност“ и „мучеништво“, остају кључне за одређење задатка и улоге писца у свету тоталитарних режима страсти и неумољивих его захтева.

На тај начин писац остаје у сабласном дијалогу са мртвим херојима метафизичке западноевропске културне традиције којима патријархат, у складу са својом скривено некрофилном структуром, не престаје да се обраћа. А како то традицији патријархата и доликује то је дијалог мушкарца са мушкарцем: у симболичком поретку патријархата херој, пишчев претходник коме се писац као нови тип хероја обраћа, може бити и скоро без изузетка јесте само – други мушкарац. Феђукин, који пред Новског изводи као његове потенцијалне копије тј. двојнике младиће а не девојке револуционаре, убијајући их, зна то боље од било кога. Феђукин наиме инстиктивно зна тајну револуционарног парадокса: револуција која би хтела да раскрсти са буржоаско-метафизичким системима вредности има своју сопствену метафизичку иконографију на основу које се конституише као вредност. Без те иконографије она је неделотворна. Оваквим наративним поступком фигура писца дефинитивно се конституише као херојска фигура контекстуализована у традиционалном метафизичком тј. радикално маскулинистичком концепту залагања за универзалистичке вредности. Фигура писца у Киповом опусу је dakле ексклузивно мушки. Не само због тога што су ликови револуционара, љубавника, светаца и писаца/стваралаца у Киповом делу мушки ликови већ, пре свега, због тога што је парадигматска фигура писца контекстуализована у митско-херојском пољу западноевропске метафизичке традиције универзалних вредности у коме је, како то у свом чувеном читању Платона демонстрира феминисткиња и филозофкиња Лиз Иригарај, субјекат као носилац симболичких значења увек већ мушки субјект.⁶ Онај субјект који своје метафизички вальано порекло задобија једино захваљујући репродукцији истости тј. сличности са сопственим оцем, ма ко то реално био јер:

⁶ Videti: Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, translated by Gillian C. Gill, Cornell University Press, New York, 1985, p. 133–147.

„Бог-Отац јесте онај који је створио небо, и звезде, и то те приводи његовој идеји. Његовој слици. Овај свет је 'истинит' једино док је створен од Њега самог, и док се тиче Њега самог.⁷ Због тога се фигура оца, као и фигура сина, налазе у непрекидном поетичком фокусу Кишовог света који јесте несумњиви свет једног патринелистичког поретка. Утолико пре уколико је реч о „ауторству“ и миту о савршеној биографији писца који би да кроз непрекидну аутопоетичку рефлексију присвоји и поседује ауторство по себи: „Својина, поседовање и само-дефинисање јесу атрибути који карактеришу очеву производњу. Они дефинишу рад оца 'по себи'. Бити. Поседовати. Поседовати самог себе.“⁸ Но, такође, поседовати и друге, кроз поседовање онога што их условљава, као претходећи им: кроз поседовање идеје самог „ауторства“ и лиценцног права на њу у датом тренутку савремености.

Али шта ако се патријархални поредак, иако подупрт генеалогијом херојских имена своје прошлости, нађе у невољи? Шта ако дође до прекида у процесу наслеђивања, до слома саме патријархалне генеалогије, до „кризе у којој би моћ могла бити преузета, до ризика неке промене која би могла прекинути континуирано обнављање моћи у истости“⁹. Киш као да је у потпуности свестан ове опасности будући да нам је већ предочио чин у коме син, Новски, издаје свог „духовног оца“, професора Рабиновича. Отуда метафизичка постика жртве која одликује Кишово структуирање фигуре писца као фигуре револуционара и мученика истовремено захтева да се успостави и једна нова, адекватна породично-приповедачка генеалогија која би легализовала метафизички чин примопредаје права на приповедање *по принципу мушки лозе* тј. „са оца на сина“ и у несигурним, непоузданим временима на која реферира Кишова проза. Тек тада се новоуспостављена фигура писца као фигура потомка-/сина херојских фигура револуционарне струје западноевропске традиције писања и мишљења може, по Кишу, сматрати поетички и културолошки легитимном.

⁷ *Истіо*, п. 300.

⁸ *Истіо*, п. 300.

⁹ *Истіо*, п. 301.

Као што Новски не одустаје од свог циља – биографије савршеног револуционара – тако ни Киш не одустаје од модела савршене биографије писца као савршеног модела сабирања и уобличавања, присвајања и поседовања те коначног метафизичког трансцендирања увек дисперзивних и расутих, противречних сила живота и писања. За аутентичност те биографије Киш ће гарантовати сопственим ауторским потписом коју биографију писца успоставља као биографију професионалца и хероја истовремено; потписом којим потписани гарантује веродостојност тестамента који, захваљујући том потпису, поседује добија извршну моћ судски правоснажног документа. Присетимо се, отуда, још једанпут да Новски пише текст свог признања као последње, предсмртно завештање:

„У угаслом погледу Новског могло је да се прочита као једино знамење душе и живота, та одлука да се истраје, да се последња страница своје биографије испиши својом вољом и при пуној свести, као што се пише *щесийаменій*.“¹⁰

Поигравање односом фактографског и фиктивног карактеристично је за Кишово дело: текст признања које би Новски требало да потпише права је илustrација постмодернистичке игре документом као књижевним текстом али и – књижевним текстом као документом. Могућност идентификације тј. замене места текста признања Новског са било којим другим текстом – па и са самим текстом приче у којој се документ спомиње – води даљем разматрању особености Кишовог наративног модела у оквиру кога се текст најчешће посматра као – доказ. Увек је питање – као доказ чега? Поменута наративна стратегија не само да дозвољава већ својим метанаративним током сугерише да се и о књижевном тексту расправља као о доказу који је сам аутор „обликовао“ у складу са својим поетичким очекивањима и потребама. Питања на који је начин Киш конституисао свој текст као „доказ“ те у ком и каквом контексту он као доказ успешно функционише тек ћемо размотрити.

¹⁰ Данило Киш, „Гробница за Бориса Давидовича“, у: *Гробница за Бориса Давидовича, Сабрана дела*, БИГЗ, Београд, 1995, стр. 103. (курзив Т. Р.).

У већину Кишових дела инкорпорирани су – као какав корелатив признању „последње слободне воље“ Новског које претпоставља постојање наследника/следбеника којима би нешто значило да га, као компетентни читаоци, прочитају на жељени начин – текстови „документа“ чија је „аутентичност“ јемство стварања оне породично-приповедачке генеалогије која ће Кишом наратору (као и Кишу самом) гарантовати жељени ауторски статус. *Рег вожње у Башти*, *Пейелу* или *Писмо у Пешчанику јесу* – попут признања Новског – документа која приповедаччу указују на претпостављени текст тестамента приповедачевог оца на основу кога се легитимише како приповедачево лично порекло и част тако и његов херојски фатум писца. Као да је Киш заиста желео да, позивајући се на идеју порекла односно на патерналистичку генеалогију наслеђивања „са оца на сина“ тј. на логоцентричну бинарну опизицију „узрок – последица“ досегне ону тачку трансценденције која у име Бога и у име Оца гарантује укидање свих питања у оквиру каузалистичког модела мишљења, фокусирајући сву страст ка тачки порицања сваког порекла, сваке последице.

Тако се Киш, у тренутку када се у контексту постмодерне парадигме мишљења и писања зачињала озбиљна и минуциозна критика метафизичке традиције западне културе, оглушио о ту критику: мимикрично се користећи формалним поетичким решењима која су га учинила претходником и оцем постмодернистичке парадигме у српској књижевности Киш је, заправо, херојски статус писца учинио легалним управо захваљујући контексту метафизичке традиције западне културе на који се увек изнова, упркос епохалној кризи логоцентричног патерналистичког поретка, позивао.

МИТ О САВРШЕНОЈ БИОГРАФИЈИ ИЛИ: ФИГУРА ОЦА И (ПОСТ)МОДЕРНИСТИЧКО ПРОСВЕЋИВАЊЕ

У својој раној критици метафизичке традиције западноевропске филозофије Дерида, инсистирајући на појмовној разлици „говор“/„письмо“, указује и на кобно разликовање „доброг“ тј. „примереног“ и „лошег“ тј. „разузданог“ писања које се доследно спроводи у оквиру ме-

тафизичке филозофске традиције, од Платона до данас. То алармантно разликовање упућује, међутим, на чињеницу да са статусом самог писања у метафизичкој традицији западне културе нешто озбиљно није у реду:

„А сада, шта са оптуженим? До дана данашњег писање – писани говор – нема други статус, као што би требало, до оног који има сироче или убица оца на умору. (...) Али сада се чини како је писани дискурс, у свом ‘правом’ значењу – оном које је уписано у разумну празнину – деформисан већ од самог свог рођења. Овај дискурс није добро рођен; не само због тога, као што смо видели, што није у потпуности способан за даљи живот, већ због тога што није добrog ни легитимног порекла. (...) Овај дискурс није баш плебејског порекла; он је, пре, копије. Он не може бити признат, нити препознат, од стране свог оца. Он је ван закона.“¹¹

Парадоксално али истинито: у западноевропској *писању* традицији само *писање* – тврди Дерида – није ни солидан ни пожељан посао; статус писања је у тој традицији, одувек и заувек, сумњив и непоуздан, илегалан и противзаконит. Ова се пресуда односи пре свега на немиметички, „разуздани“ писани дискурс којим доминирају игра, светковање, уметност, уживање и безрезервна расипност обиља. Овакво је писање оптужено за плебејско, без икаквог права да му се призна макар и део аристократског порекла, макар и тренутак мирног живота под заштитом закона. Јер писање је, у метафизичкој европској традицији одувек субверзивна и опасна делатност која из непознатих разлога угрожава заједницу. Због тога писање, упркос плавој крви коју несумњиво поседује, не може у западноевропској култури имати другачији статус до статуса противзаконитог, или, у најбољен случају, ванзаконитог детета чији ће отац, за сина наравно, заувек остати непрепознат и непризнат. А ако је већ таквог порекла писање не може никада и никоме постстати законити отац чији су ауторитет и знање несумњиви. На тај начин је субверзивни потенцијал писаног дискурса минимализован и гетоизиран, редукован до крајњих граница у

¹¹ Jacques Derrida, *Dissemination*, translated by Barbara Johnson, The University of Chicago Press, Chicago, 1981, p. 148. (превела Т. Р.).

интересу заштите општег добра оличеног у метафизичком поретку универзалних вредности (лепо, добро, истино) западноевропске културне заједнице.

Статус чина писања у западној, па и српској, традицији указује тако да је у њој мукотрупни посао писања одувек сматран колико сумњивим и непоузданим, толико хохштаплерским и згубиданским. Сам Киш као да је такође био свестан нелегалног, субверзивног статуса писања у метафизичкој традицији западне културе у којој је – и то је парадокс који нас овде интересује – заправо желео да ситуира своје дело. Киш је, упркос мимикрији постмодернистичких наративних стратегија, бринуо за текст као целину која гарантује смисао; то што је та целина организована фрагментарно тј. на другачији начин од оног који доминира реалистично-миметичким романом не мења много на ствари.

Опасност, ипак, увек постоји. и то у самом срцу – видели смо толико пута – добро организованог поетичког бдења. У *Пешчанику* је противзаконита природа писања предочена – не кроз пародијску фигуру горопадног оца-детета који у *Башти*, *йејелу* сведочи губитак угледа и части претећи фаталним падом којим ће за собом повући целу породицу и целокупан постојећи поредак – већ кроз егзистенцијалну драму очевог пораза пред светом који се завршава његовом физичком смрћу. Незаконити чин писања сугерисан је специјалним техникама фокализације које Киш, по угледу на француски нови роман, користи у наративним целинама *Пешчаника* попут *Пролођа* и/ли *Слика са йућовања*. У *Пролођу*, на пример, у коме се поставља сценографија сцене писања у *Пешчанику* оца који пише једва да видимо; он се само назире у тами док је цела слика кадрирана тако да читалац има осећај као да вири кроз кључаоницу или неку другу пукотину скрнавећи туђу интиму у којој се одиграва недолични, порочни чин писања. Читалац који жели да посматра сцену на којој се тај чин одиграва идентификује се са оним приповедачем који – и сам крив – бива саучесником злодела писања који се кришом шуња око пукотине не би ли проникнуо у тајну још једног незаконитог рођења. У *Сликама са йућовања*, пак, фокус погледа најчешће је уперен ка такође шуњајућим фигурама које својим гро-

тескним покретима изнова подсећају на злочин саучесништва при произвођењу и репродукцији противзаконитог писаног дискурса.

Шта се, међутим, дешава у тренутку у коме се писању жели обезбедити законити статус? У тренутку у коме се писању жели повратити изгубљена аристократска позиција која му припада бар због оног процента плаве крви коју, као копиле, сигурно поседује? Јер упркос подозрењу које буди, писање се, у дугој традицији европске књижевности, каткада сматрало и аристократским позивом. Због тога Киш у „Саветима младом писцу“ не престаје да пореди писце са – принчевима: „Гаји сумњу у владајуће идеологије и принчеве“, „Не буди сервилан, јер ће те принчеви узети за вратара.“, „Не буди надувен, јер ћеш личити на вратаре принчева.“ „Не буди уз власт и принчеве јер ти си изнад њих.“, „Не дај да те увере да си нико и ништа: видео си већ да се больари боје песника.“, „Не чини услуге принчевима и больарима.“, „Не тражи услуге од принчева и больара.“¹² Ова романтичарско-символистичка парадигма писца као племића који изоловано живи у „кули од слоноваче“ племенито посвећен „вишим вредностима“ прави је контраст грофескним сликама очеве фигуре из *Баште, Ђейела* или *Печчаника* које опомињу да је писање једна сумњива, непримерена и по социјални престиж опасна работа.

Несумњиво је, dakле, да је Киш желео да обезбеди свом писању, и писању уопште, изгубљени племићки статус који му – управо по пореклу – припада. Тачније, да је за своје дело желео да обезбеди легитимно и легално место управо у метафизичком универзалистичком поретку вредности у коме се, видели смо, писање одвајкада сматрало илегалним и противзаконитим. Отуда је Киш снабдео самога себе тј. Андреаса Сама парадигматским текстовима *Реда вожње* и *Писма* који нису представљали текст тестамента у класичном смислу али су у сваком тренутку могли бити интерпретирани као тестаментарни, пружајући доказ о приповедачевом пореклу и о предпостављеном тексту очевог завештања за којим приповедач трага. Киш није желео да његови приповедачи – синови

¹² Данило Киш, „Савети младом писцу“, у: *Животӣ, ли-ਿтературă*, Сабрана дела, БИГЗ, Београд, 1995, стр. 91–96.

несталих и одсутних очева који нису имали прилике да њихов родитељ тестаментом још једанпут и коначно, на самрти, потврде порекло својих синова и њихову коначну законитост, – остану заувек несигурни у властити поетички статус. Поигравајући се њиховом несигурношћу, па и неизвесним статусом самог писања, Киш их је ипак све снабдео доказима о пореклу који су се, по потреби, могли ре-интерпретирати као пуномоћја која њиховом приповедању/писању у простору јавног говора дају правоснажност и законит карактер.

Можда, чак, сувишне законит. Јер обрат преобраћења незаконитог детета у јединог законитог наследника – који се одиграо унутар фиктивне матрице породично-списатељске генеалогије коју је Киш тако романтичарски тврдоглаво уписивао у своје романе – дао је такав легитимитет и престиж Кишовом писању да је проблем глорификаторске рецепције Кишовог дела у српској књижевности постао својеврсни културни феномен. Тим поводом неће бити речи о слави коју је Киш коначно доживео после полемике са Драганом Јеремићем а у којој је његова књига *Час анафомије* – као у каквој фудбалкој утакмици – однела несумњиву победу над Јеремићевом оптужбом за плаџијат у *Нарису без лица*. Ипак, та је победа битна јер је Јеремићева оптужба за плаџијат угрожавала управо оно о чему је Киш толико бринуо: законитост статуса приповедача и легитимност његовог ступања у арену приповедања као у арену јавног говора у којој се производе и међусобно за наклоност публике надмећу безбройни, не само и искључиво књижевни, наративи. Киш је знао да име оног, ма ко то био, ко силази у ту арену мора бити неукањано. Настојећи на све начине да у својој „чврсто склопљеној“ романеској прози посвећеној теми одсутног оца непрекидно коригује и надзире статус сина/приповедача ослобађајући тиме и само писање оптужбе за противзакониту делатност Киш је, дајући легитимитет сину/приповедачу дао, повратно, и као на кредит, легитимитет и самоме оцу осумњиченом за одсуство ауторитета и непрактичност, неефикасност и практичну неделотворност, једном речју за – немоћ. Тачније, Киш је себе кроз сву ову бригу и старање, те кроз низ поетичких перпетруација, самоме себи као оцу нове српске књижевне парадигме дао неопходни легитимитет,

потврђујући тиме валидност свог потписа намењеног „будућим временима“ која су га одиста преименовала у неоспорну, увек кредитабилну институцију српске књижевности.

У сведеној монографији *Кии* Михајло Пантић даје увид у процес тог преименовања започетог захваљујући књижевној пракси оних аутора српске литературе који су се, декларишући се као постмодернистички аутори, истовремено декларисали и као следбеници баштине Киповог естетског и ерудитног перфекционизма (Радослав Петковић, Драган Великић, Владимира Пиштало, Владимира Тасића, сам Михајло Пантић, итд.). Отуда је Пантићево „непристрасно“ каталогизирање наративних техника и поетичких иновација *александријског киповског модела* истовремено и лично сведочење сопственог књижевног одрастања једног од оних промотора постмодерне сцене српске књижевности који се одлучио да одужи дуг Кипу као *фиџури йоғићког оца* те сцене:

„После Данила Кипа у српској књижевности више није могуће писати онако како се писало пре њега. Дело Данила Кипа је, дакле, нова парадигма, демаркационо важна тачка у којој се сустиче претходећа традиција и од које почиње, барем када је о српској прозној уметности реч, нова, постмодерна ера.“ И: „Кипово опсесивно питање оца (то јест питање идентитета) може се и у историјско-поетичкој и у еволутивној равни превести у питање књижевних очева, односно, питање односа књижевних генерација. (...) Постмодернистичким српским писцима који су у књижевност ушли после Кипа, тачније са Кипом као лектором (...) заједничко је управо то што су сви читали *Час анафомије*, што им је управо та књига помогла да артикулишу поетичку самосвест (...)“¹³ И оно што је можда било назначајније за нову генерацију писаца: „Естетичка релативизација света омогућује етичку постојаност писања, и Кип са тим рачуна као са својим, можда основним, поетичким геслом, штавише, рачуна у толикој мери да је код њега однос према књижевној форми (...) такође етичан.“¹⁴

¹³ Михајло Пантић, *Кии*, Светови, Н. Сад, 1997, стр. 47.

¹⁴ *Истио*, стр. 58.

Јасно је да је Киш за поетичког оца постмодерне књижевне парадигме српске књижевности изгласан већином ауторских гласова који заступају постмодернистички стваралачки концепт. Сви наведени фрагменти – преузети из завршног поглавља Пантићеве књиге – структурирају перспективу из које би прича о једном миту тек требало да почне уместо да се заврши. Пантић се, међутим, определио за другачији приступ, претпостављајући постојање „доброг“ ауторитета, позитивног и подстицајног у вредносном смислу, који не захтева, оспоравање какво изазива ауторитарно-агресивна фигура оца у матрици патријархалне доминације. Чак напротив: поглавље Пантићеве књиге посвећено збирци прича *Енциклопедија мртвих* засновано је на *одбрани фигуре поетичког оца* тј. на одбрани Киша као парадигматично *александријско* писца који је од стране званичне, национално преекспониране књижевне критике увек изнова – због свог европејства и космополитизма – лажно осумњичен за велеиздају правих књижевних вредности.

На основу Пантићевог сведочења, али и захваљујући изјавама бројних писаца постмодернистичког поетичког опредељења, испоставља се да је Киш, истовремено, и аутор једног значајног књижевног опуса и аутор мита о том опусу – мита о карактеристично кишовском ауторском перфекционизму. Захваљујући том миту Кишово име постаје нека врста несумњивог књижевног „бренда“ тј. синонима високог стандарда који би у временој српској књижевности требало успоставити/поштовати као неку врсту парадигме. На први поглед би се рекло да је на овај начин Кишов опус постављен у позицију скоро сасвим супротну од оне коју је сам Киш претпостављао када је објавио своју побуну против дотадашњих књижевних норми у *Часу аналитомије*, потрудивши се да се полемички оштро упусти у обрачунавање са постојећим предрасудама књижевног живота. Ради се, међутим, о томе да Киш заправо није имао ништа против *норми* и *регулација* као конститутивних принципа књижевног текста. Управо је он, међу првима у српској књижевности друге половине двадесетог века, истакао драгоценни поетички значај *авторцензуре* за процес произвођења естетски вредног текста. А аутоцензура, пак, управо почива на захтеву извесних норми и регулатива који се наравно

разликују од оних норми и регулатива који су наметнути цензором друштва (али не увек) утолико што их је сам писац одабрао и уважио као неопходне, поштујући их међутим исто тако стриктно – а по Кишу још стриктније – као и оне норме и регулативе који су тексту друштвено наметнути. Или, ако би се заиста прецизно хтело интерпретирати Кишово становиште, писац може и мора одбацити цензорске норме и регулативе друштва које суди на различите начине и из различитих побуда једном књижевном делу или нипошто не сме заборавити да се упоредо са тим повинује једној строгој самоконтроли која му налаже да се скоро монашки придржава правила, норми и регулатива која је сам селектовао као битне за процес стварања. Кишово дело конституише тако норму савремене српске књижевности, и то канонску норму која укључује/искључује писце из националног канона а потом, што Кишово дело преображава у регулатив целокупне савремене српске прозне продукције која се мери са унификаторским стандардима њиме установљеним. Киш дакле настоји, и успева, да своје дело, свој текст, конституише прво као *естетски узор* тј. *пример* потом као *естетику парадигму* и, коначно, као *норму књижевне актиуелности/савремености* која постаје, с једне стране, *регулатив*, а с друге *стандард* савремене продукције у српској књижевности.

Јасно је да Кишов опус претпоставља поетичку ситуацију у којој се чин приповедања тј. писања у западном цивилизациском контексту не установљава сам од себе већ се, позивањем на претходну књижевну традицију и ауторске потписе њених већ канонизованих револуционара, увек прима тј. пре-даје – од некога некоме. Отуда митска фигура Данила Киша као фигура поетичког оца потоњег постмодерног поетичког тока савремене српске прозе одаје јасну веру у симболички значај те примопредаје којој Киш, с разлогом и поверењем у њен кредитibilitet, даје једно од централних тематских места у свом стваралачком опусу. У сцени те примопредаје дешава се, међутим, још једанпут палимпсестно преклапање. Оно се тиче вишеструког али увек неизвесног улагања сопственог ауторског потписа у будућност, улагања које се као трансакција обавља посредством сасвим различитих кредитата:

„(...) прорачун неуспеха биће преплављен управо неуспехом сваког могућег прорачуна. И зато када кажемо да се све своди на то да сазнамо шта чинимо када дајемо кредит, ми самим тим речима признајемо да то не можемо знати и да стога морамо да дамо кредит.“¹⁵

Киш мистификаторски и сасвим постмодернистички успева високо да позиционира фигуру писца, као и фигуру самог себе као писца, у позномодернистички вредносни контекст у коме, међутим, ни метафизички значај самог текста ни смишао његовог постојања у свету још увек нису фундаментално доведени у питање. Једина оптужба која их терети јесте она коју је Киш већ успешно предупредио – она о субверзивном и незаконитом карактеру било каквог не-миметичког писменог дискурса. Оно што још остаје да се уради јесте конституисање фигуре самог писца – оца текста – као законите и заслужне фигуре новог хероја обновљеног патерниластичког поретка српске књижевности. При томе би требало имати у виду да су, у случају Кишовог инвестирања сопственог ауторског потписа у будућност, у игри бар три кредитно-вредносна система: метафизичко-универзалистички, тржишно-меркантилистички и критичко-интелектуалистички (формиран у специфичним условима титоистичког комунистичког режима).

Испоставиће се да се инвестирање ауторског потписа (као и поигравање идејом „ауторства“ у *Пешчанику* које је Кишовом потпису коначно одредило вредност обезбедивши својим „обртањем“ неопходну камату) у оквиру херојско-метафизичког и критичко-интелектуалистичког система кредитирања вишеструком исплатилом. Утврдивши херојско порекло писања, Киш писца тј. себе самог преобраћа у најпозжељнијег и најнеприосновенијег од свих очева тј. очинских фигура у српској књижевности, чији су ауторитет и знање коначно несумњиви. Ауторски потпис Данила Киша постаје скupoцен а његово име у микро-космосу српске књижевности до нестварности хипер-реално. Субверзивни потенцијал писаног дискурса није више минимализован ни гетоизиран, нити редукован до крајњих граница у интересу заштите општег добра оличеног у метафизичком поретку универзалних вред-

¹⁵ Пеги Камуф, *Нав. дело*, стр. 311.

ности (лепо, добро, истинито) западноевропске културне заједнице већ се по принципу тржишног кредитирања инвестира у харизматични ефекат који би требало да у будућности преобрати писца тј. Данила Киша из романтичног хероја у глобалистичку звезду интелектуалне сцене.

Остаје међутим да се одговори на питање која је цена мита о ауторском перфекционизму као гаранта савршене биографије писца у случају у коме Кишов ауторски потпис даје естетски (а, тиме, по Кишу, и етички) легитимитет фрагментарној, асоцијативној и богато референтној постмодернистичкој књижевној парадигми која би да – пародијом нормативно-миметичких поетичких захтева „доследности“ и „кохерентности“ као превазиђеним претпоставкама књижевног дела(ња) – доведе у питање саме поставке логоцентричне и фалоцентричне западне метафизичке традиције писања и мишљења. Није ли „чврсто склопљен“ мит о савршеној биографији писца којим доминира фигура писца као фигура мушких херојског патоса, уметничке посвећености, ауторског перфекционизма и беспрекорно чисте савести својом минуциозном кохерентношћу у непристојном нескладу, баш као и биографија револуционара коју Новски жели да озваничи, са оним историјским, филозофским и књижевним праксама које би Киш желео да учини несумњивим и легитимним. Није ли мит о писцу – један од естетски најпродуктивнијих савремене српске књижевности – управо због тога што сугерише да је чудо кохерентности у коју се једанпут посумњало, и која се заљујало заједно са патринелистичким поретком, ипак могуће? Управо то је противречност која – као и мит сам који од ње живи – увек изнова захтева да буде размотрена. Тек интензивирањем ове пукотине која се раз-открива у доследно компонованом миту о ауторском перфекционизму Данила Киша постаје јасно зашто баш овај мит најпоучније сведочи о вечним јадима српске књижевне сцене.

Парадокс о коме је овде реч јасно се обзناњује у тренутку када је за наплату доспева она рата тржишно кредитираног кредитилитета Кишовог ауторског потписа која тражи да се испостави рачун о Кишовом ауторском статусу те о статусу његовог дела као парадигматичног текста српске књижевности у медијском контексту савре-

мене културе. Ради се о феномену на који је упозорио Валтер Бењамин у свом чувеном есеју „Уметничко дело у веку своје техничке репродукције“ објављеном тридесетих година прошлог века у коме Бењамин анализира промену која је довела до потпуно новог статуса уметничког дела и конституисања новог система његовог вредновања. Узроци промене која се десила нису, по Бењамину, никакви нови уметнички покрети, манифести или необично снажне креативне личности већ техника, а потом и технологија, производње и продукције уметничког дела у свету којим доминирају реклами и тржиште, а у коме копије досежу, каткада, цену самог оригинала.¹⁶ Из перспективе конзументског тржишног митотворства позних деведесетих синтагма „савршена биографија“, тако, указује на свој изненађујуће ворхоловски предзнак: она разоткрива технологију „произвођења“ и „производње“ биографског дискурса као још једног од бројних производа пласираног у сврхе рекламе на културно и уметничко тржишта. Савршена биографија писца је, dakле, пухи производ, чисти бодријаровски објект који укида било какву могућност уписивања метафизичког значења у тржишну економију завођења и жеље. Овај парадокс донекле је амортизован Киповим повременим поетичким екскурсима у којима покушава да представи фигуру савременог писца као ре-интерпретацију фигуре вечној луталице Одисеја, дипломате и стратега, оног који познаје и цени умеће компромиса а који херојски свет дезинтегрише изнутра, послуживши се лукавством и подвалом, нечасним иако фасцинантним триком са тројанским коњем. У Еурипидовој трагедији *Ајаній* – у којој по налогу већа стараца и хора Одисеј прима симбол највећег античког хероја по цену Ајантовог лудила због очигледне неправде – прича о Одисеју добија посенту. Дошло је до смене епоха и херојско доба заувек је устукнуло пред вештином политичког преговора и умећем компромиса. Кип, у непрекидном дијалогу са Џојсовим *Уликсом*, као да би аутоироничном сликом нарцистичке одисејске фигуре писца хтео да релативизује мит о савр-

¹⁶ Видети: Валтер Бењамин, „Уметничко дело у веку своје техничке репродукције“, у: *Есеји*, Нолит, Београд, 1974, стр. 114–153.

шеној биографији статичне херојске фигуре писца. Јер савремени Одисеј, Писац, доводећи своју савршену биографију хероја и посвећеника у питање, не би требало да се либи свесрдне партиципације у конзументском лудилу савременог потрошачког друштва (које конзумира уметничко дело као и сваки други производ), учествујући у стварању амбивалентног, пародично-иронијског мита о самоме себи. А тај би мит, попут свих осталих производа уметничке сцене, требало да на себе скрене пажњу тако што ће бити конзумиран и – потрошен. Уместо тога у српској књижевности се десило да фигура писца постане једна од најзначајнијих, непотрошних и непотрошивих, тековина Киповог опуса. Патријархални мит о писцу као хероју, револуционару и мученику тј. савршеном писцу-/уметнику затворио се као идентификациона клопка око и у већини интерпретација Киповог дела. Томе је погодовала и изразито патријархална матрица српске културе која је увек изнова ре-продуковала мит о савршеном писцу као мушкиј митској фигури – како у својој високо патетичној тако и у својој пародијској деоници (писац као савремени Одисеј) – утврђујући тиме доминацију мушкарца остварену посредством „символичког насиља“ које Бурдије препознаје као основу свих патријархалних друштвених система.¹⁷

Последица ове књижевно-културолошке парадегме јесте надасве парадоксалан просветитељски статус који има наводно ларпурлартистичко (пост)модернистичка поетичка парадигма у српској књижевности која ни по коју цену, сасвим контрапродуктивно по сопствене поетичке консеквенце и ефекте, не жели да призна идеолошку платформу са које се оглашава. Упркос томе што су његове основне поетичке карактеристике метафикационалност, пародија и бридак интертекстуални дијалог са књижевном традицијом (која се у постмодернистичком тексту може истовремено пастиширати и критиковати, рехабилитовати и оспорити) постмодерно писмо српске књижевности не жели да себе озбиљно доведе у питање. На тај начин српска постмодерна проза,

¹⁷ Видети: Јан Бурдије, *Владавина мушкарца*, превод са француског Милева Филиповић, ЦИД, Универзитет ЦГ, Подгорица, 2001.

која у Кипу и у фигури писца онако како ју је он пласирао, види свог поетичког оца, симплификује своје поетичке домете стављајући се (нехотично или не то се тешко може утврдити али свакако добровољно) у функцију просвећивања српске прозе којој је увек изнова неопходно наметати идеје о космополитизму и аутономији књижевног текста као да оне никада раније у традицији и историји те књижевности нису постојале. И истина, је, нису јер се српска књижевност никако није могла – а то није учинила ни до данас – еманциповати од идеје еманциповања. Још од XVIII века српска књижевност се налази у непрекидном процесу самопросвећивања, ни не обраћајући пажњу, у жару сопствене европеизације, на оне аутентичне и ретке своје представнике који већ увек отелотворују управо оне вредности за које се иначе српска књижевна политика декларативно залаже. То је укратко значило да се српска књижевност и њени писци увек изнова морају описменити, и то описменити у духу новог доба које у европском контексту промовише нове вредности, и то описмењавање српске књижевности у коме не престаје да се проповеда рационализам и његово златно правило мере а све под кринком разузданог ларпурлартизма и слитистички концептираног грађанског космополитизма – то описмењавање, dakле, никако да се заврши и стално се увек већ изнова успоставља. Кип је био најблиставији пример тога на који начин се то описмењавање може и мора дододити; он је постао вitez дана и тренутка; он сам се, штавише, волонтерски прихватио задатка да изнесе до краја тај болни процес постајања савршеним писцем, оним који будно бди над сваким написаним ретком, посвећен естетским вредностима текста, бринући о слободи писања и статусу писања уопште, али не престајући да инсистира на моралном значају овог свог бдења и бриге, на специфичној просветитељској етици. Кип је, dakле, здушно учествовао у реализацији просветитељско-рационалистичког концепта писања у српској књижевности која се, управо због оваквог прерушавања својих најбољих писаца у Прометеје, никако није могла ослободити сета вредности сасвим супротног како бартовске идеје „задовољства у тексту“ тако и Деридине жеље да коначно промовише оно незаконито дете, оно писање игре, заво-

ћења и обиља које је Киш својим поетичким концептима хтео, сецимо се, да учини потпуно и неприкосовано правоснажним. Али српска књижевност је желела да се устоличи, не у изузетку, што естетска вредност заправо јесте, већ у правилу. Ово неразумно хтење онемогућило је да се у српској култури отвори дијалог о читавом дијапазону тема значајних за уметност у постмодерно доба јер тај би дијалог захтевао да се премисе институције писања, па и књижевности саме, редефинишу и поново образложе – не само у поетичком него и у идеолошком смислу.

На крају ове полемичке завршнице можда би поново требало обратити пажњу на једну успутну опаску Михајла Пантића која би, међутим, могла бити од круцијалног значаја за ново сагледавање Киповог ауторског статуса у српској књижевности. Пантић је наиме истакао како је Кишова поетика високе етичке одговорности према естетској форми „у основи рационална“. Јер управо је скривена рационалност оно што у целу причу уводи идеју естетске одговорности као етичку идеју; управо *йоєїтика мере* у српској култури увек изнова оживљава узалуд ућуткивани просветитељски дискурс о етичким претпоставкама књижевног дела. Запажање о Киповој *йоєїтици мере*, је, dakako, далекосежније него што би само себи хтело да призна а као такво би се и обелоданило када би пристало на преиспитивање свих културолошких модела савремене српске прозе, заснованој на тзв. „поетици мере“. У књижевности „нашег типа и контекста“, поетика Александријског баланса артифицијелног и ерудитског изнова се потврђује као просветитељска упркос неоспорним естетским квалитетима, не налазећи начина да деструира поучителни логоцентрички говор век и по старе, владајуће матрице произвођења званичних вредности српске литературе. Јер, управо захваљујући ауторитарној и логоцентрично, маскулинистички рационалној идеји *мере* Киш добија несумњиво право књижевног очинства у једној књижевности која и данас на саму себе гледа или са сумњом и презиром, сећајући се свог незаконитог порекла, или са неоправданом самодовољношћу и надобудношћу, промовишући барбаро-генија у аристократу.

Отац, међутим, истиче Пантић, *није крив*, али сноси одговорност кривице за тугу сина, за празно место очекиваног смисла. Тек *разматирањем ћрава и ћуђе сина*

установљава се мит оца у пуном значењу, у далекосежности правих последица. Као што у *Леичанику* класична романеска форма доживљава халуцинантно растројство, препуштajuћи с вртложењу смисла око празног места очевог одсуства, тако и Кишова аутопарадигматична митотворна фасцинација савршеном биографијом писца хипнотички кружи око одавно испражњеног часа и места чувене књижевне полемике сажете *Часом анаѓомије*, провоцирајући радикално нову есеистичку ауто-демистификацију њених следбеника. Јер увек нова и непредвидива, увек ирационална права сина су она која подривају рационално и ауторитарно програмиран свет очеве мере; утолико пре уколико се има у виду да Киш свој аутопоетички мит структуира у библијској традицији „сина разметног“; утолико пре уколико „Отац то је све гројескна и патничка фигура која у себи сажима бескрајно поље света, све његове видове и ликове. Отац је, међутим, и празни одсутни идентитет, у који Андреас Сам не може да се пројектује, не може да се поистовети са њим, ни да се кроз њега оствари.“¹⁸ То значи да је полемика о Кишовом таленту и делу, упркос свим похвалама упућеним аутору, јесте од оних које се не могу закључити тако лако. Та полемика испоставља тужни рачун историјско-поетичке промене којим се у српској литератури извorno естетски књижевни концепти преобраћају у рационалистичко-просветитељске програме. Чини се, отуд, да је уочавање „типа и контекста књижевности којој припадају“ промакло следбеницима Кишовог перфекционистичког концепта; да је, штавише, слављење тог концепта потпомогло превид властите књижевне судбине. И сам постмодернистички концепт започет лудистичким текстуалним слављењем романсе читања и писања, после своје оптимистично-еманципаторске „јапи“ фазе, кроз неразумно упорне отпоре у виду анахроних полемика и округлих столова типа „за“ и „против“, преименован је у самоодступајући просветитељски дискурс нових наративних техника у чију аргументацију, заправо, нико већ одавно не сумња. У таквој ситуацији није толико неопходно изнова побројати све стратешке предности александријског модела текста, утемељеног Кишовим опусом, колико ре-

¹⁸ Михајло Пантић, *Нав. дело*, стр. 44.

интерпретирати, кроз ре-интерпретацију мита о Кишовом ауторском перфекционизму тј. о савршеној биографији писца, лични мит књижевног сазревања. Отуда је можда од пресудног значаја разумети да истинско ре-интерпретирање Кишовог дела није ни могуће ни сврховито без преиспитивања доминантних модела књижевне политике у српској култури у оквиру којих се Кишов ауторски опус етаблирао као неприкосновена институција.

Михајло Пантић

КИШ, ИПАК И УПРКОС СВЕМУ

Данило Киш постао је данас књижевни мит, не само у српској књижевности већ и у целој јужнословенској интерлитерарној заједници. На питање: а зашто баш он, одговор не може бити једноставан нити лако исцрпљен, без обзира на врсту и опсег аргументације. Јер, када нешто постане мит, онда почиње да делује принцип сталног (само)обнављања. Зато и јесте мит. И интерпретације мита улазе у мит, рекао је Клод Леви Строс. А шта конституише тај мит и на који је начин он постао то што је постао, остаје такође отворено питање. Другим речима, никада се до краја не може реконструисати онај стицај књижевноисторијских, друштвених, политичких и поетичких околности који је учинио, и који и даље чини, да један ексклузивни, ерудитни писац (без било каквих популарних интенција или знакова у делу) постане мит.

Данас је, међутим, упркос свом артизму и анти-популанизму, Данило Киш врло читан писац (мислим, чак, писац из овдашњих новијих времена са највише пута поновљеним сабраним или изабраним делима), па и дословно: *писац из чићанки* (део свакидашње педагошке праксе), незаobilазно поглавље сваке антологије српских приповедака и свих националних канонских едиција, при том и академска тема првог реда, толико учестала и толико важна да је, крајем прошлог и почетком овог века, та тема дошла на оно место које је у ранијим академским изучавањима српске књижевности имао Иво Андрић. Имати данас књигу или макар опширејију студију о Кишу, то је готово услов без којег се не може да бисте себе промовисали у неког ко се разуме у српску књижевност, таман онако као што су критичари прећашњих генерација морали написати књигу или макар опширејију студију о Андрићу да би и њихова реч почела да се броји и важи.

А да би нешто постало митом, и то знамо, мора нужно да прође кроз фазе сумње и оспоравања, па и радикалане негације. Премда је релативно брзо препознат као даровит и значајан писац, уз готово недвосмислену подршку текуће критике (са којом је, узгред буди речено, уз часне изузетке, увек био на дистанци) Киш се, после објављивања *Гробнице за Бориса Давидовича*, књиге вишеструко значајне и вредне за српску и тадашњу југословенску књижевност, обрео у позицији онога ко се, нападнут и blaћen, брани. Гледано дугорочно, ма колико полазна ситуација била непријатна и мучна, то је свакако стваралачки продуктивна позиција, јер нападнутог приморава да буде најбољи што може бити. И то се рачуна у мит, и то улази у вековиту причу: замислимо, уколико је тако нешто уопште могуће замислити, да *Гробницу за Бориса Давидовича* нико није приметио, да је потонула у море равнодушности на којем, рецимо и то, плута књижевност данашњег доба. Ништа се не би догодило, Киш би остао оно што је током већег дела свог књижевног пута и био: не нарочито читан, лирски и артистички расположен писац, цењен у оном малобројијем делу критике коју понејши занима естетика, а не евентуалне социјалне и политичке импликације књижевног текста. Али, десило се то што се десило, све се стубоком изокренуло, писац се нашао у средишту полемоса (књижевног рата) и, нападнут, умео је, на срећу, да се одбрани, и то супериорно, остављајући за собом изнуђену, од невоље написану, и можда и стога врло значајну поетичку књигу *Час анаѓомије*. Ако победе у књижевним ратовима било шта значе, Киш је победио, барем тако данас изгледа, упркос стално рађајућим покушајима реинтерпретације целе приче, што је, наравно, такође мит и што је знак да је тектонски поетички књижевни процес који је до тог рата довео и даље активан. Киш је, велим, победио, и ту је победу, као и његов противник, такође протагониста знатног знања и енергије, платио најскупљом могућом ценом – сопственим одласком. Тим гестом мит је добио темељну залогу, добио је жртву, литература је изједначена са животном суштином: ма колико био Александријски писац, Данило

Киш је писао из онога што је живео, тематизовао је сопствену трауму и трауму века. И оне су се, као у миту, поклониле, те две трауме.

Киш је, не само тим чином, већ и укупним својим деловањем, и сопственим унутарњим ликом који је сам у том деловању изградио, променио и нешто у схватању позиције писца унутар тада важећих, затечених регула. Презрео је политику, која је, у многоме, одређивала судбину писца у југословенском комунизму, па и судбину оних које је узимао за претке. Одбио је компромис, није пристао на комформизам, али ни на дисидентску причу својствену источноевропским писцима његовог времена са којом су га најлакше поистовећивали и која је, и овде и у заграницју, такође доносила углед, престиж и славу. Остао је независни интелектуалац (ма шта то значило и макар то данас звучало као преоназам), писац који убедљиво и снагом вере говори о сопственом делу, несклон да се повинује било чему осим унутрашњем гласу свога дара и можда ту треба тражити разлог због чега је доцније постао етички и поетички еталон, писац на кога се треба угледати, не можда толико у самом писању колико у јавном делању, од кога треба учити како се говори о ономе што се пише. И ту је могуће видети корекцију до тада важећег поретка, и већ тада традиционализованог, *андрићевског* става да писац говори својим делом, а не о делу. У есеју индикативног наслова „Сан о учитељу“ Давид Албахари између осталог бележи да је „као добар ученик цветне генерације шездесетих, осећао да из Киша зраче, како се то говорило, добре вибрације“. Са тим вибрацијама, добрым, позитивним, и са том самосвесћу која жели да опише и протумачи тегобну епоху и у њој још тегобнији појединачни, анонимни људски живот, полако се завршавала велика просветитељско-хуманистичка ера, у чијем духу је и Киш од школован, и отпочињао наш цинични, хедонистички постмодернизам: када нема у шта да се верује, када су проблематизоване све велике приче, и свргнути сви тотеми, хајде барем да останемо добро расположени. Очајницима и не преостаје ништа друго него да се смеју, да обесвећују, да производе гротеску и парадокс.

У том смислу је данас пред „кишологијом“ (ето, и појава науке о Кишу учествује, нехотично, у репродукцији мита, као што и нове појаве острашћене негације

писца чине то исто, само из угла негативитета), у том смислу је, велим, данас пред „кишологијом“ основно питање: како променити или отворити нови интерпретативни хоризонт у тумачењу Кишовог дела, како учинити да се последице митизације садржаја осећају што мање или, друкчије, како „старо знање“ о Кишу интегрирати, уз помоћ нових читања, у неко херменеутички живо значење. Данас, чини ми се, у „кишологији“ преовлађује онај тип интерпретације који се схвата као пројекција. Киш је ту, мање-више, неупитни, традицијом и претходним читањима аксиолошки потврђен, непроблематичан предложак, па се онда на такву основу уписују и пресликају најразличитија могућа знања и испробава применљивост многих методолошких оријентација и позиција, Кишово дело је у свему томе полигон (умало не рекох: депонија) за демонстрацију и искрцавање спекулативне масе која, строго узев, о самом писцу и делу не говори превише, будући да је самодовољна. Због тога ми се чини да будућност „кишологије“ није у непрестаној производњи нових интерпретативних конструкција нити у бесомучној, неискрпивој експолатацији свих могућих и немогућих типова дискурса у њиховом сталном покушају хватања у мрежу курентног, идеологизованог смисла, него, напротив, у потрази за невидљивом, унутрашњом страном самог мита, знајући, понављам, да мит интегрише и у себе претвара и своју негацију и своју деконструкцију. Уколико, наравно, и ово што сам рекао није takoђе једна конструкција, ако и оно што у себи имамо и пројектујемо у мит није само трајан, стално коригујући процес конституисања значења, која се никада до краја не успостављају, која се не иссрпљују. Опет, као и у миту.

Стога ми се чини да није згорег погледати како Киша виде други, (а њих је на срећу, све више), они који га читају у кључевима других традиција. Мени се, рецимо, чини занимљивим све учесталије женско читање Киша. У једном од њих, оном из пера Викторије Радич, рецимо, обављен је, уз хвале вредан напор, у чиновима препознавања и стварне заинтересованости, а упркос евентуалним могућим приговорима ове или оне врсте, посао који нико од нас до сада није обавио, преиспитивање и помно осветљавање кључне, покретачке Кишове поетичке тезе: односа живота и литературе.

Мит, авај, прераста појаву из које се зачиње, превазилази је и деформише, па се Киш и његово дело данас све чешће узимају у значењу злоупотребљене фигуре, фигуре која би снагом свог великог ауторитета требало да оснажи неки проблематичан и по правилу исполитизован, идеологизован став. Најежим се када чујем, а чујем често, реченице типа: да је Киш данас жив, он би сигурно... Али, господо моја, Данило Киш, нажалост, није жив, и нико, па ни Бог који нам је дао слободу мишљења и одлучивања, не може да зна шта би писац заиста рекао и како би се у датим новим приликама поставио, дакле, ко га на тај начин помиње и (зло)употребљава суочава се са одсуством сопствене разложности, крије се иза мита.

Најзад, зашто нам је Киш, ипак и упркос свему, толико важан? Зашто је, да то кажем у првом лицу, важан мени и већини писаца моје генерације, и онима после моје генерације, јер они што су нам претходили нису се претргли ни од читања његових књига ни од љубави, нешто друго је њих занимало, њихови реални интереси били су друкчији. Можда је то требало да кажем на почетку, а ево, говорим с краја. Претпостављам да знам зашто је тако, или сам уобразио да знам, свеједно. Зато што у мој говор који је претендовао да у исти мах буде и евокативан и рационалан пробија страст, пробија енергија вишег нивоа, енергија ирационалности, опредељења по срцу. Киш ми је битан зато што сам његове књиге читao у годинама када сам се и сам формирао и, када, за разлику од неких других текстова, то није била обавезна, већ субверзивна, готово идентификаторна лектира. Читao сам га и уједно и сам растао: он је био нападнут, и премда није био сам, остављао је утисак усамљеника, некога ко је, због свог непристајања да сачини уговор са било ким осим са идејом прочишћујућег писања, доведен у граничну ситуацију. Како год да се гледа и макар то личило на трећеразредни холивудски филм, у таквим ситуацијама, које су и саме помало митске, морате бити на страни прогоњеног... Ето, опет нехотично парофразирам Киша, што је знак да сам га у понечему интериоризовао. Написао сам већ да су писци моје генерације читали *Час анафомије* са страшћу која се у међувремену негде изгубила, живот је у нама спласнуо одушевљење њим самим и учинио нас носталгичним. И та

носталгија вероватно квари моју интерпретацију Киша, али је, такође, чини непоправљиво и непоткупљиво моям. Свако има свог Киша. И то је, наравно, мит, када свако у једном тематском пољу, у једној фигури, види увек нешто друго, друкчије, и своје. На крају крајева, када у херменеутичком кретању види оно што хоће, оно што је сам у ономе у шта гледа. Да, Киша смо волели и волимо га и даље зато што нам је помогао да књижевно одрастемо. Сећам се једног катрена Владимира Пиштала, објављеног почетком 80-их година прошлог века, док мита још није било, у *Књижевној речи*, у „Винаверовом сокаку“. Реконструиши га по сећању и вероватно га мало дописујем, најбоље да тако завршим:

*Волимо Киша, будимо јасни
и то ћ треба да се зна
његови прозни саспави красни
и але нас, и ми смо за!*

Александар Јерков

ПОСТЉУБАВНА ПРОЗА

Старо ми дајиће у новом читању дела Данила Киша

Пре свега, желео бих да кажем како страсно, од ћачких дана проведених у Десетој београдској гимназији волим прозу Данила Киша. Његов опус није само збир изванредних књижевних дела него и симболички знак оног низа вредности и стања укуса који ме вежу за савремену српску и не само српску књижевност. Критичар може да тумачи штогод хоће, али постоји увек дело са којим и уз које у најдубљој интими својих уверења и осећања херменеутички „живи“. Први такав одсудан текст у мом раном читалачком животу била је *Гробница за Бориса Давидовича*. Након што сам написао своју прву студију о овој књизи, после другог разреда гимназије, одлучио сам да студирам књижевност. Био сам тзв. природни смер и одличан математичар, мислио сам да ћу студирати – пошто је астро-физика сувише егзотична – електротехнику, слабе струје (доцније сам писао матурски рад о струји у полуправодницима), или можда информатику. Много сам читao и имао дивног професора књижевности, онда сам прочитao *Гробницу*, затим је избила чувена полемика, наредног лета сам написао своју прву студију у којој сам хтео теоријски да одбрамим Кишов поступак. За њу сам добио ћачку Октобарску награду, био је ту и један кратак текст о Пекићу и судбина будућег критичара одлучена је у страсти и посвећености које трају и данас. *Гробница* је и сада за мене извор највеће читалачке радости, оне коју осећам уз Андрића, Црњанског, Пекића, Павића, Горана Петровића. Тако сам гледао и на рану *проезију* Немање Митровића и *манифест* Владимира Пиштала. Снага тумачења и критичка свест, методолошка изграђеност и таленат за мишљење, осетљивост душе и способност уживљавања, спремност да се изриче свој суд, па и нешто мало храбrosti, све је то важно, али где нема љубави ту као да нема ничега. А ако има само јадне мржње, то је мање и одничега.

Зато ме ситна злоћа, па ни пакост бивших другова, не секира превише. Нека свако ради оно за шта је створен, што би могло и да се чита као реминисценција на Платона, а могло би и као генетички одређени егалитаризам и солидаризам. У неким новијим читањима дела Данила Киша има пуно врлине, то су релевантна тумачења која осветљавају неке важне одлике његове прозе. Нека, рецимо оно посвећено „истражном поступку“, отварају нову херменеутичку перспективу. И то је добро, за опус Кишов нема разлога да се брине, његова дела су жива колико само може бити жива најбоља литература. То су *нова читања* у правом смислу речи. Овакви критички радови, али и неки у јавности пренаглашен, и тек као сензација дочекан сасвим другачији прилог, само ће помоћи да се свако покаже ко је и какав је стварно.

Нико није само оно што мисли да јесте, нити је само оно што други мисле о њему. Пуку тривијалност – да је човек то што јесте – међутим, надилази тек тврдња да нико није само оно што јесте. Не само зато што човек увек постане нешто мимо своје воље и способности, што је увек изложен променљивим околностима и другим људима, што је слаб да одоли свакој напасти чак и када је спреман да друге на њих упозори и да им на тој слабости замери. Човек је такво биће да га случајности и туђа воља обликују тек мало мање од генеричке судбине, онога са чиме се рађа, што доноси на овај свет и што сам из себе развије. Историја и други од човека могу да направе оно што он није.

Па ипак, како год се чвор судбине и случаја расплете, најмање се треба кајати када се учини нешто добро, још мање се сме попуштати када се то што је добро нађе на удару људског зла и пакости. Сваковрсних сила исте или сличне вредности увек има на претек као и људи који када већ не могу да се одликују врлином одаберу да свет запахну својим правим својствима. Било би добро, колико и немогуће, када би свако ко хоће нешто да кvari почeo од себе, и када би свако оно што жели да учини другоме опробао на себи. Али тај једноставни кантовски тест не успева готово никада јер се човек, некомли човечанство, ни издалека није уздигло до категоричког идеала који спаја хришћанску заповест љубави према ближњем и једнакост свих људи утврђену у просвећености.

Свако се појављује онда када може и онакав какав јесте, какав може да буде и какав не треба да не буде. У тумачењу дела Данила Киша тумачи се појављују онакви какви збила јесу или барем каквим покушавају себе да представе, а ако се представљају онаквим какав нико не треба да буде, онда је сасвим сигурно да су то што јесу. То јест, и најчеститији човек увек може да погреши, а хуље су ипак само хуље.

Што се мене тиче, ја ћу радо бити „Кишо-бран“ и нећу морати да живим са ружним измишљотинама него са својим уверењима. И када нико више на целом свету не би мислио да је проза Данила Киша оно најбоље што књижевност пружа, ја бих управо то и даље осећао. (Мени је, наравно, савршено јасно колико та *само-увереност* може да иритира и знам колико понеког умем да нервирам оваквим животним ставом. Помогло би им, до душе, да не гледају шта ја радим и како живим, али они као да поглед не могу да одврате од мене. Могли би понекад да се запитају зашто је то тако.)

У разоткривању које дели тумаче између осталог и на оне који могу да погреше, са једне, а недостојна бића са друге стране, има Кишове заслуге. Што се свако у поетичком снегу Кишовог опуса покаже онакав какав јесте плод је и Кишовог поетичког и етичког ригоризма који оставља мало, или нимало, простора за узмицање у неутралност. Рецепција Кишовог дела је од тог ригоризма имала и користи и штете. У завршном периоду стварања и деценију након смрти количник штете умножавао је успех мерљив једино апсолутном доминацијом. Можда из психолошких разлога тако не треба да буде, можда то треба поетички превладати да би и другачије могућности обликовања биле довољно афирмисане и прихваћене. У друштву у којем је јавном сценом доминирао један други писац, такозвани отац нације коме је успело да постане председник највеће историјске нискости на коју су килаво здружене спале Србија и Црна Гора деведесетих, може се рећи како је окретање ка Кишу и његова гlorификација била знак здравог разума. Ако се у томе понекад претеривало, то је лако поправити и то не на штету Кишовог дела. (На бескорисност од имитирања и некритичког усвајања Кишовог наслеђа, уосталом, упозоравао сам још тада, што је то неко слабо чуо друга је ствар.)

Киш се у књижевности и јавности појављује онакав какав јесте, но то не искључује да је део његове појаве усклађен са тим каквим је себе хтео да представи. Кипов не само књижевни већ и укупни јавни допринос стално је изложен преиспитивању и новом оцењивању, но кључно питање увек остаје је ли тај напор новог тумачења у знаку потраге за вредностима и њиховим тумачењем или нешто друго? Једном речју, ново читање које није потрага за вредностима уопште није ново читање. Нема тог разоткривања па и разобличавања које може да науди великим и вредном књижевном делу, па нова читања чак и када хоће да доведу до радикалног превредновања нису штетна. Штетна је мржња, а нарочито примитивизам. И штетно је када се иначе паметни људи наслажују туђом нискошћу. Ко допушта да се за Киша каже како говори „полиглотском губицом“, тај не треба ништа више да каже. Све је рекао, о себи.

У размени половичних и целовитих виђења наших сопствених бића и стваралачког бића великог српског, европског и светског писца, свако је читање под неким посебним утиском. Ако се са тим утиском помеша утисак новије историје, који уме да буде застрашујући, тада је предрасудност само умногостручена и од тога може да буде врло мале или никакве користи. Одбацити предрасуде да би се мислило изван њих, то је сасвим друга ствар.

Примера ради, док разговарамо симболички нас посматрају ликови са зидова ове просторије. Ми живимо окружени тим сликама и када их не видимо. Добро је да су Вук и Његош на зидовима макар српских библиотека и школа, већ Доситеја има много реће, Стерије нема никад. Нису Вук и Његош сумњали мање, критички сагледавали мање од потоње двојице, али је њихов опус доста дugo било лакше свести на јединствен културноисторијски, политички и идеолошки знак. Чим се историјске околности драматично отворе, ето где и овакви знаци трпе критику, а распад друге Југославије је управо учинио да се из сасвим различитих перспектива Вук и Његош радикално доведу у сумњу. Резултати те сумње су готово бесмислени, јер потреба за њом није генерисана у новом читању, већ у политичким и идеолошким циљевима. Ново читање не може се засновати на таквим мотивима јер као резултат добијате увек исто: Вук је издајник српства, а да

ствар буде још забавнија, Његош је издајник црногорства; иначе се са њиме треба „обрачунати“ (тако каже угледни амерички професор) јер позива на етничко чишћење. У таквом тобожњем читању Киш једино може бити издајник српства, а да су околности другачије био би он већ некако проглашен и за издајника јеврејства. Да бесмислица буде потпуна, треба га одмах видети и као издајника црногорства. Издајник мађарства је сигурно. Уопште, он је један издајник.

Боре Станковића и Лазе Костића на тим сликама окаченим на зидовима има отприлике колико и Змаја и Ђуре Јакшића, има и Нушића, Андрића и Црњанског. Док свих ових писаца има макар понегде, Раствка и Исидоре, Деснице и Меше Селимовића углавном нема нигде. Попу и Миљковића ко би уопште препознао чак и да јесу на некој слици. Није прилика за расправу о начину на који су у наше културно памћење уписани писци попут Мата вуља и Кочића, Игњатовића и Сремца, Дучића и Диса, Винавера и Настасијевића, премда је то подстицајна тема, исто колико и искључивање из културноисторијског памћења од Гундулића до Прерадовића. Многи писци, нарочито у десетом веку, нису уградњени у националну историју као јединствени знак, унификовани симболички материјал. Ако је тако, откуда би онда Данило Киш са свим својим противречностима и полиперспективама могао да буде сведен на један јединствени знак? Ако је могуће о Доситеју и Вуку мислити као о издајницима, онда је прави циљ сваког ствараоца да им се приближи у таквој издаји. А да ни они нису у свему – као што јесу у најважнијем – били у праву, то је изван сваке сумње.

Симболички комплекс лика и дела, живота и стваралаштва, та тако старинска тема, није разрешен у нашој култури. Док смо били учени како животи писаца треба да остану изван слике њиховог дела, улога аутора у историји заправо је била систематски интерпретирана и подметана као готов и задат резултат тамо где је било места за расправу. Ако се то питање отвори онда је неопходно много детаљније и са много више смисла за нијансе размотрити стварање културноисторијских знакова. Са једне стране се од историје и идеологије одустајало – да се, сасвим разумљиво, из предострежности створи дистанца у односу на актуелни политички тренутак – са

друге стране се ослањало на слику историје и на идеологију. То је противречност због које су настале разне абнормалности у нашој култури и историји књижевности. На крају прошлог века цела та стратегија узајамности лика и дела више је него ишта друго морала да буде одбачена, у најмању руку радикално замењена. Она се међутим на таласу друштвених противречности и крвавих историјских процеса вратила у свом најгрубљем облику.

Слике прошлости буде у мени неку чудну носталгију за некадашњом озбиљношћу и хуманистичким идеалима, ма колико они увек били изневеравани. Када се пројекција биографског материјала о Кишу буде завршила – као ова коју данас гледамо на платну захваљујући лепом труду око Кипове оставштине – можда је треба што пре заборавити, па чак и ону аутомистификацију којом је Киш у језгро своје приче о књижевности стално увлачио самога себе и своју породичну историју. Јасно је зашто је он то радио, тако је отклањао сталну оптужбу како је код њега све само форма, да нема доволно живота. Питање његовог живота и породичног наслеђа уопште није толико важно, некмoli одлучујућe питањe његовог опуса. Он га је користио и као средство легитимације, умео је да њиме као оштрицом посече противнике или их обезружа. Утолико му се понеки детаљ мора вратити као бумеранг, није он свети Данило, али нема неке нарочите разлике између веза живота и писања код Киша и код Андрића, Црњанског, Деснице, Меше Селимовића. Зато се та тема и подручје тумачења или мора користити тако да улије нову снагу читању, да појача личну мотивацију или да осветли неку вредност која постоји у самоме делу, или напротив напустити као бескорисно чепркање по биографијама. Ево док срећујем овај текст управо једне енглеске емисије о Бајрону у којој није прећутано да је био расипник и пијанац, да је содомизовао своју жену и водио љубав са сестром, али то је тако представљено да ни на који начин не одузме од онога што је највредније, његовог изузетног дела. То је само додатак слици, да су и писци обични, односно често необични људи, и да то уопште није битно. Каква је корист од истраживања да ли је Андрић волео туђе жене и био циција? Да ли је био монархиста или комуниста, и слично, то је толико беззначајно за књижевност да једва и вреди

доказивати. Треба ли Киша сахранити зато што му је опело служио истакнути поп а Андрића – гурнутог у Алеју великане уместо положеног, како је желео, у гроб поред Милице са којом је хтео и да почива – ексхумирати јер је под старост, чувен и већ нобеловац, ушао у Савез комуниста и није га опојао ни патријах ни бискуп београдски? Ако се Киш удвајао у свом двоструком и вишеструком етничком и националном идентитету, шта са Андрићем у његовој вишеструкотој одређености? Писце који би свуда били добродошли – како би само Мађари или Хрвати волели да су њихови – треба прогањати у српској култури? Ко мисли да је велики Србин и да их обојицу треба истерати из наше литературе и културе, тај инспирацију тражи у Ајхмановом духовном наслеђу.

Кишов опус није материјал који се може, и који треба, свести на један културноисторијски и политички знак. Такви покушаји дају жалосне резултате. Колико у оној беспримерно глупој тврдњи Сузан Зонтаг из ратних година како су Киша посебно читали у Сарајеву, или у повременим уздасима како би и шта би рекао или учинио Киш да је поживео још неку годину, толико и у анализи дела Данила Киша из перспективе чинодејствовања владике Амфилохија Радовића који је једва стигао ноћ пред сахрану да прелистава *Гробницу за Бориса Давидовича*. (Да се замислио, Радовић би о Кишу говорио онако како је раније писао о Доситеју.)

Није реч о томе да ли је човек идентичан са знаком који у једној култури представља, нису то били ни писци ранијих епоха као што уосталом нико никада и није, већ је реч о томе да се симболички поредак у једној култури успоставља тако што се означава оно што је најбоље. Само су у јадним временима чак и Доситеј, Вук и Његош сумњиви и издајници, а ако већ јесу тако виђани, како да Киш не буде? У том доброму друштву и треба да се нађе.

Другачије је реч *ново читање* данас речено, позвани смо овде због новог читања које то стварно јесте. Док сам полазио овамо, међутим, самог себе затекох у ступици једног утиска, старог сада већ четврт века. Кај би се неко усудио да господину академику професору Мирославу Пантићу, пре четврт века, помене ново читање – што је тада значило потребу да се изучавају нове

методологије и савремени теоријски приступи проучавању књижевности – још се сећам, живо, како је, неколико пута у таквим приликама, устајао или се само придизао са свог места и гледајући лево и десно, оним посебним његовим погледом, да прекори тога што не зна шта говори, питао све се академски чудећи – *шта значи то, ново читање??* Говорио је, отприлике, овако: *Знайће, смећа када се каже ново читање. Ја видиће стапално изнова читајам, сваки пут ћа ћитати то је ново читање.* Ми смо се помало, ипак кришом, подгуркивали, били смо тако млади и пуни разних нових теорија. Ништа није било природније него тако, са осмехом или не губећи поштовање за другачији животни пут и опредељења, детронизовати нашег старог професора који је Књижевној чињеници повратио достојанство. Шта бисмо му само рекли и о ономе што је боље знао од нас, некмоли о ономе што наоко није хтео ни да погледа, а камоли да бар мало, макар кришом, чита.

Данас жалим за тим временом и тим разговорима које (ни)смо водили. Недостају ми отмени, не и безазлени, старински ликови за које смо оштрили методолошке зубиће. Посебно хоћу да кажем како су умели да нас у кључним тренуцима подрже, када смо ишли у свет да научимо још више тога за шта нису хтели да знају, и да нас не омету по сваку цену када смо још као приправници предлагали нове предмете којима можда нисмо били дорасли, али смо нешто искрено и стварно хтели. И који су умели да разликују то што их понекад љутимо од тога да нас заиста интересује све што је ново, модерно, постмодерно. Још они каткад одмахну руком, нарочито кад чују постмодерно, или се осмеђују и поздрављају обема рукама правећи се да не виде како смо и ми оседели и штошта осим књижевности добро разумели. Често се осећам као неки од последњих диносауруса и недостају ми та стара времена. Можда и припадам више некој старој пропалој ери него овоме данас. Што боље разумем моје старе професоре и њихов конзервативизам, то ми се чини изгледнија иронија да одсуство правог дијалога са њима може заменити одсуство дијалога са онима који тек долазе. Са старима се није могло довољно разговарати јер је све било оковано поштовањем, а са новима неће моћи ако у јавности све буде затровано

непоштовањем. Није та академска тишина најбоља, међутим ко преће сваку границу и потоне у непоштовање изгубљен је заувек.

Нова читања као да су за нас непроблематична и нерефлектована, као да се, самим тим што су нова, подразумева нешто позитивно у вредносном, још више у спознајном, па можда и у глобалном културолошком смислу речи а то, нипошто, није случај. Замислите кад би се неко сад усудио, ако би то уопште смео, да устане овде и да тражи *стара читања*. Тај не само што би нам деловао као биће из прошлости, него би такав говор био толико немогућ да нема замисливог облика диверзије који би данас био радикалнији, драстичнији и страшнији. Замислите, хтети *стара читања*!?

Старо читање као стратегија новог читања данас је разорније, или поразније од сваке идеје новог читања које се тако лако данас своди на политичке потребе. Када тумачење књижевности једва прикривено служи политичким и идеолошким потребама друштва, то је онај ужас од кога смо целог живота покушавали да умакнемо, а ево га где нас дочекује онда када се учинило да тога више неће бити. Зато нам је потребно оно што данас већ изгледа старо, верност тексту и тумачење које пре свега трага за оним што је тексту потребно, а не за оним што је потребно нама. Изабрати текст уместо савременог друштва, то је данас виши назор херменеутичког морала. Можда је данас истрага потурица неугодна тема, али тумач ту нелагоду мора преузети на себе а не испоручити је тексту. Можда је статус хрватског наслеђа у култури Срба нешто што узнемирава, као и Турци заостали у Србији, Немци изгнани из Војводине, и друге такве симболичке провалије, али одговорност за њих не треба трансферисати књижевним текстовима. Можда је искуство титоизма и милошевићевског паранационализма највећи изазов нове генерације, премда ни бестијалност американизације свемира није много мањи, али на одговорност се не позивају књижевни текстови него политичка свест. Недостатак хомосексуалних призора, жене у српским брачним и паланачким тамницаама, све је то друштвени изазов за који не треба да одговара српска књижевност. Сцене силовања само су сцене, нису силовања, а силовања текстова нису сцене него најгора политикан-

тска бруталност. Наш интерес за тумачење не може остати мимо друштвеног интереса, али не сноси књижевност одговорност за наше недостатке. Политичке промене које треба да нас освесте нису књижевне вредности, а трећеразредно опањавање Данила Киша, или Горана Петровића и Владимира Тасића, није ново читање. Другим речима, политичка улога Александра Тишме или Биљане Србљановић беззначајна је за литературу. Нити су Давичо, Ђосић и Исаковић – а нису ни Вук Драшковић, Мирослав Тохоль и Радован Караџић (а ни председник Туркменистана Алијев, такође писац) – у књижевности ишта постигли својим политичким радом и његовим трансфером у литературу. Изливање очајања над собом, или одушевљења собом, у тумачење књижевности није ново читање.

Хоризонт методолошки освешћеног новог читања отварао се последњих деценија двадесетог века у књижевнотеоријским изазовима који још предстоје тумачењу дела Данила Киша. Рецимо Левинас. Ако нас већ етика толико занима – што је једна од мода и тамо где се методолошки патенти користе релативно брзо, добро, темељно и онда оставе нама уколико уопште стигнемо до њих – ето безбедне прилике да ослоњени на Левинаса проверимо Кишов по-етички ригоризам. Или, рецимо – премда још не знамо баш најтачније, како да кажемо на српском, Ирегарај или Иригареј, или још мало друкчије и краће – можемо да се од Хајдегера и истине бића окренемо другачијем, по метафизику поразном сусрету са елементима, пре свега ваздухом. Киш се суочавао са тим метафизичким изазовом ране грчке филозофије, али и езотерије и алхемије, од влаге до ватре, од земље до ваздуха, па како Ирегарај Хајдегерово тло, утемељење и земљу пропитује ваздухом и прозрачношћу, феминистички угрожава и преокреће метафизику и дискурс, тако би се текст као тле на којем се рађа Кишов *Постражни поступак* пропитивао приповедачком слободом коју привидно и лажно напушта, атмосфером незнაња, случајности и не-промишљености којих се привидно одриче. А о политици тела све до границе одсуства телесне љубави и страсти, тако очигледној у најбољим делима савремене српске прозе поткрај двадесетог века, поразној поетичкој лакуни и у Кишовом опусу, да и не говоримо. Улога жена у

Кишовом опусу најчешће као да је узета из неког приручника о родним предрасудама, па ето лепе прилике да се статус јунака и приповедача преиспитају не само из интеркултуралности и постколонијалности, већ из саме конструкције рационалности и историје. Сумња у историју потребнија је у тумачењу Киша него олака вера у то како је историја сама по себи демаскирана и демистификована у његовом делу. Мистификација демистификације, све до границе дискурса лудила и евидентије постојања у парадоксу фактицитета, све су то путокази за успешне стратегије новог читања у којима исход није унапред обезбеђен. А у томе је управо ствар, у новом читању се резултат не зна пре читања, а у преношењу политичких потреба у тумачење књижевности резултат је унапред познат.

Све су то теоријске новине које су сада већ старе. Старо у новом читању заправо је то што је већ добро познато али се до тумачења дела Данила Киша још увек нијеовољно пробило. А Киша би се могло и морало читати уз оно још старије, уз Лукача и Сартра, не зато што се он и сам на њима показивао, са другима полемисао и сам себи тежак због њих био, него због тога што није ни из једне ни из друге перспективе, ни из идеје такозваног критичког реализма некмоли есејизма у дискурсу модерне литературе, ангажмана и имагинације, преиспитан његов опус. Статус медитеранске части и аутопоетике од Бурдијеа до Лумана, стика дискурса и кардинални цинизми од Хабермаса до Слотердајка, визуелни дискурс од Лакана до Фукоа и Краусове... Теме и подстицаји новом читању само се множе, ствар је отворености тумача где ће препознати теоријске инструменте којима може да се упути ка ономе што је његова примарна читалачка интуиција ставила у задатак херменеутичкој одисеји.

Ако некога ипак баш толико занимају биографија писца и његов јавни ангажман, тај би морао да сврати до наших стarih професора да се научи пристојности и реду, да научи шта значи поштовање чињеница и академско достојанство. Професор Пантић је управо симбол тога како се дуго и стрпљиво трага, проверава и утврђује, пре него што објавите нешто. Тумачење књижевности није публицистичко надметање него скрупулозно истраживање. И ко нема воље да истражује мишљења о књижев-

ности у другој половини двадесетог века, тај мора водити рачуна о томе како оно друго, старинско истраживање није мање напорно, то није чепркање око дела и понегде у самом делу, него озбиљно студирање. *Старо ми дајиће у новом чићању*, хоћу данас да кажем, озбиљност и посвећеност у стварима позитивизма и теорије књижевности.

Наравно да је нашу младалачку машту увек голицало како је Његош проводио своје време, у Котору и Перасту, али још више на путовањима. Не само због оне лепотице из Пераста која је, можда, ако је веровати ма ком запису, помогла српској литератури да добије ремек-дело љубавне поезије „Ноћ скупља вијека“ – и онај двоструко речити стих о „сисању језика“ који јасно говори о еротској свести владике и нивоу разумевања љубавне технике који је српски песнички језик изван црвен-бана и гражданског ероћикона у то време изражавао. Привлачио нас је и због онога што није преточено у литературу, а можда има некаквог трага, о коме се причало, у коме би се могло штогод разумети и о томе како нису само папе у прошлости тајним пролазима одлазила на политичке и еротске састанке. Али згражавати се или ругати се, то нам није падало на памет.

Тих година припремало се издање Вукових сабра-них дела и нашло се на некакав лекарски рецепт који је можда могао да открије једну малу деликатност о самом Вуку. Бираним речима професор Пантић је својим младим колегама дао до знања чему су могле служити те „љекарије“, што им је одгонетнуо неки фрањевац, а да не каже ни једну сувишну реч. То „откриће“ није оставило трага на овом издању ни колико погледи младих ученица на Доситеја. Сазнања се не прећуте, сасвим, али се од њих не прави спектакл. То што је Андрић о браку свог кума Густава Крклеца ћутао, а Црњански о жени професора Ибровца писао, премда једно засигурно јесте близу истине а друго може бити и обична мистификација, а и једно и друго је ствар добrog укуса или његовог одсуства. Неодольиве су неке анегдоте, али када се истраживач са тиме сусретне постоји мера. То како је јунак *Дневника о Чарнојевићу* падао у несвест током ислеђивања, а после имао чин и прислушкивао у болници друге словенске официре, то не обавезује да се проблем прошири на Милоша Црњанског, премда није најпријатније сазнање.

Откриће где је био Јаков Игњатовић, а није био у Легији странаца и тамо изгубио око, и на шта је пристао после тога, ко је финансирао његове публикације и мађаронско деловање, све је то истраживач биографије скрупулозно расветлио и написао а да ниједна тешка и беспотребна реч није изговорена.

Чувати писце њих самих није слабост читања, него врлина која помаже да се у једној култури створе симболичка чвoriшта и знаци који упућују на вредности. Вредности су неопходне свакој култури, и то не значи да се другачија сазнања гурају под тепих, већ да им се одреди право место и улога у културној свести. Кишове мистификације дисидентства и прогоњености, позиционирање у односу на двојни идентитет, српски и јеврејски, само су нијанса у његовој стратегији јавног деловања. Та нијанса не може и не треба да одреди његово дело, а ако није био тако беспрекоран као што је то захтевао и од себе и од свих нас, то не умањује врлину његовог захтева. Сумња у то да задовољава сопствене критеријуме и да и он сам може да прође тест етичког ригоризма који је нудио као утемељење савременог морала, па и заслепљеност тоталитаризмом и логором од које се не виде толики други изазови људском животу, од штетње у парку до родитељства, од радости читања мимо драме сазнања до неспремности да се светски проблем схвати као сопствени, све то ништа не одузима од вредности његовог дела. Само га представља *људским, озвишие људским*.

Стратегија новог читања може да се састоји у томе да пронађемо и превреднујемо неки детаљ у тексту, а може у преокрету од Дериде до Делеза, као што се сигурно фигура мајке или неразабирљивост положаја Библије у некој крајњој консеквенци могу узети као изворишта новог читања. А уколико треба направити меланж између Кишовог живота и Кишовог писања као да се, dakle, тако добија неки посебан квалитет у читању и тумачењу, онда треба радити као наши стари професори. Ако бисте ме упитали шта бих ја, ја бих скрупулозна стара читања. И волео бих да опет осећам узбуђење гимназијалца, тај укус младости у читању. Када бих само могао да опет сваког јутра затекнем себе као да је тог часа изашла *Гробница за Бориса Давидовича*.

Много се причало о постмодернизму, допустите ми да данас прозу Данила Киша назовем *ћостиљубавном прозом*. Љубав, то није нека велика теорија, још мање нека велика методологија, али ипак је нешто, зар не. Постљубавна проза јер се на самом почетку дела Данила Киша налазе два опраштања од љубавног сижеа. *Псалам* који осим као логоролошка тема ишчезава из озбиљног сусрета са Кишом, упућује на ситуацију љубави. Сам Киш нас је натерао да заборавимо његовог тривијалног Ничеа, али да ли се сме због недостатка ироније заборавити сам догађај на бодљикавој жици? Као да је тиме што нам је одузео право да видимо одсуство ироније истовремено легитимизована моћ да се не тумачи оно што чак и у слабости поступка може да проговори. У том и таквом роману, логор стаје на пут реализацији љубавног односа, нежности, топлине, посвећености једног бића другоме, где се на граници на којој се два тела додирују, љубавне воље једна другој упућују, појављује управо логорска ограда која све заувек спречава и онемогућава. Ту где је ограда, ту где је граница, не може бити љубав. Љубав са овога света није избрисана због тога што је људи као такви не досежу и не могу досегнути, што је метафизички аспект овог проблема, него због тога што су развојени.

Можда није случајно да су прва два Кишова романа спојена у једну књигу? Парадокс тумачења је у томе што парадокси покрећу најбоља тумачења. Граница два поступка, једног упућеног на свет и другог везаног за приповедни субјект, та граница наглашена прелазом са једне књиге на другу, то је граница романескног дискурса. Кишови романески диоскури одавно су развојени, као два брата под зидинама Тебе, али заправо у тој неразвојној двојности пише нешто што се другачије не може написати. Романески дискурс ту самога себе излаже погледу на начин који није могућ у једном делу.

Тема љубави, односно љубавни роман као начин писања, мишљења, осећања, био би заокружен у идеји да нема *Мансарде* која то мора да учини и у поступку. Ту се, тако драстично очигледно да само онај ко неће онда и не разуме, у цинизму поступка заједно са Томасом Маном и грађанским сталежом из сижеа љубавног романа и ироније пада у поетички понор сатиричне поеме. Сатирност овог амбиса који самоме себи не може да предочи свој

крај чита се као друга страна романескног дискурса. Тај пад само ублажава читање *Мансарде* уз Дидроа, између Фраја и Бахтина, уз Јауса и Вертхајмера, а затим с ону страну разлике менипејске и хорацијевске сатире. Недовршеност форме као таква је у темељу сатиричког модуса, па је већ на почетку Кишовог опуса не само мање од ироније, него и више од ње. Запрепашћујуће последице одсутности, могло би се чак рећи зазора од љубави, више су него питања о магдаленизму и маријанизму, покајници, љубавници и прељубници, одједанпут се у дискурсу самога романа укида сам роман. У кризи љубавног дискурса романеско писање као сусрет субјекта са другим и романа са собом више нису могући. У томе од чега се одустало, од љубави на жици, од љубави у логору света или под опсадом самосазнања, у ономе што се није могло рећи, јесте то је право име онога што у делу Данила Киша до краја неће бити ни написано. Љубави као такве ту нема и неће је ни бити.

У историји српске културе само су Пекић и Киш тако одсудно и тако страшно писали без љубави као такве. Увек у неком ироничном измештању, у њиховим опусима развијао се један посебан раскол у романеском дискурсу. Поље непредстављивог које разара статус субјекта у хијерархији дискурса у њиховим делима је широм отворено. *Послѣдњубавна проза Данила Киша*, са свим оним што бих овде могао да додам да наш председавајући иако врло љубазно и коректно ипак гледа на сат, изазов је новом читању. Читању које старе теоријске новости и старе позитивистичке склоности уважава, а у самоме тексту и делу тражи ултимативни изазов. И тиме погађа не само живот писца него и критичара, и то изван тривијалности свачије биографије. Ново читање је отварање а не затварање проблема.

РЕЛИГИОЗНОСТ ЕДУАРДА САМА

Едуард Сам је парадоксалан јунак и моје је настојање да преиспитам природу његове парадоксалности, ван које се и не може разумети: да ли она, с обзиром на значајну функцију библијског подтекста у обликовању овог лика (много је библијских алузија и цитата који су испунили његове говоре), може бити сигнал свеобухватности којој би подлога била новозаветна.

Отац Андреаса Сами је, нема сумње, изузетна личност: алкохоличар, фанатик, лудак и неуротичар и, с друге стране, луцидан, са великим способношћу сажимања и сагледавања ситуација на такав начин да у њима увек открива архетипско језgro. Међутим, предочавање његовог лика кроз најмање троструку перспективу компликује и овако сложену природу овог јунака. Реакције околине откривају да је Едуард Сам оличење сотоне („по мишљењу клера, и није био ништа друго до грешник, нечастиви, кроз чија уста као кроз медијум говори сам сотона.“¹), лудак и шпијун (још у *Раним јадима* присутан је исказ господина Хорвата који обавештава Дечакову мајку да су пећурке које су набрали отровне: „Господе, да нисам наишао на време, од ове би честите породице остао само онај луди отац!“²). Наступи самог јунака припремљени су самопроцењивањем: себе доживљава као особу која партиципира у вишем поретку света и сходно томе има искључиво алtruистичке намере, па захтева од других да сваки његов поступак процењују искључиво у том контексту. Дечакова сагледавања (тачније, накнадно при-

¹ Д. Киш: *Башића, љећео*, Београд, БИГЗ, Просвета, Светлост, 1989., стр. 129.

² Д. Киш: *Рани јади*, Београд, БИГЗ, Просвета, Светлост, 1989., стр. 72.

поведачево сећање и само подвојено на мишљење одраслог и утиске дечака) осцилирају између ауторитета средине и ауторитета оца, између приклњања очевом само-процењивању, чemu на руку иде и дечакова жеља да оца види као хероја, и властитог искуства које је премеравало последице очевог понашања на судбину породице.

У изграђивању очевог лика у *Башти*, *нейелу* посебно је значајан поступак који почесто условљава иронију: противречни очеви чинови предочени су доследно у систему његове личности, онако како их он сам доживљава, и потом ишчитани на фону мишљења средине у коју је смештен и дечак са остатком породице. При таквом сусрету остварује се конфронтирање у којем се нужно преиспитују обе стране – учеснице тог односа, и иронично светло пада како на скучену средину тако и на узвишену стремљења самог Едуарда Сами (тако се остварује контрапункт познат још из *Мансардe*: отклон и од мансарде и од валпургијске ноћи).

Поштовање верских обреда у породичном дому, као и наговештена мајчина религиозност (над креветом им је висила слика анђела и они су говорили Оченаш и молитву коју је мајка смислила), углавном су у знаку неговања богообожљивости, свести о греху, односно у служби су неговања морала. Иако су жива библијска традиција и честа поређења са библијским ликовима, која приповедач користи, траг таквог васпитања, она у исти мах показују супротстављеност религиозности Едуарда Сами и околног света. *Мала школска Библија* обележила је Андијево одрастање, подстичући његово идентификовање са великим бројем библијских јунака, барем исто толико колико су библијски узори надахнули говоре његовог оца. Па ипак, већ само окретање цркве против Едуарда Сами указује да је његов лик, упркос бројним библијским алузијама и референцама којима је испуњено његово казивање, пре свега обележен богоборством, односно да су његове ахизије супротстављене црквеном разумевању Бога. Одговор на питање зашто је то тако пресудан је за расветљавање лика Едуарда Сами, али и духовног профила самога аутора.

Постајући добрым делом накнадно сведочење о јунаку који у властитој судбини препознаје старозаветне архетипове, *Башти*, *нейело* обнавља јеванђеоску структу-

ру. Нестанком из приче фигуре оца, приповедач каже да се и прича растаче. Коначно, дечакова трагања за оцем резултирају препознавањем оца у лицу Едуарда Кона, Немца, који после двадесет година долази у град, на комеморацију, или у једном учеснику шаховског турнира, и изгледају као ехо новозаветних сцена у којима се васкрсли Христ јавља својим ученицима, означавајући дечакову немогућност да се помири са очевом смрћу и потврђујући дечаково осећање да је његов отац, између осталог, или дубље од свега осталог, био невина жртва.

Упркос исказу о процесу демистификације очевог лика³, Киш показује како се у дечаковој свести одвија процес митизације, јер Анди, полазећи од погрешне премисе (да је отац жив и да се крије иза нових улога у којима се, накнадно, појављује у граду) и потпуног игнорисања вероватнијих података које му је дала стрина Ребека, а на које је дечака могло упутити и време у коме живи (да је отац нестао у логорима смрти), у тим приликама уписује у другог жељени садржај. Тако дечак, у једној равни демистификујући (раскринава нове улоге иза којих ће открити стари садржај: очев лик), а у другој митизујући (мит о очевој бесмртности), обнавља раскорак који је у значењу речи и поступака постојао између Едуарда Сама и средине у којој је живео.

Сва три дела (*Рани јагу; Баштија, љеђео; Пешачник*) казују о истом, само је изменењен тон приповедања, начин осветљавања самих збивања, значај који је у сваком од њих добио Едуард Сам – лик одсутног оца на другачији је начин представљен у дечаковом свакодневљу у сваком делу ове трилогије. Већ и стога што своју целовитост пресудно остварује сведочењем о очевом лицу, породични циклус наликује јеванђељима, а оваквом исказу утемељење даје сам јунак који се својим богообраштвом нужно уздиже у пропагатора нове, другачије религије. Едуард Сам је борац против институционализованог, у социјалне оквире затвореног Бога, у којима скупа са тако скученим Богом издише и човек његовог доба, али Едуард Сам, попут Ничеовог Заратустре, није атеи-

³ „Али уколико се он више склањао од мене, ја сам утолико више настојао да га пронађем и демистификујем <...>.“ (*Истио*, стр. 172).

ста. Да је другачије, не би се Е. С. вајкао, као што то чини у *Пешчанику*, над чињеницом што живи у свету без Бога. Едуард Сам је борац против таквог Божијег обличја (о чему закључује на основу стања света), али се у позадини његових борби обликује и слика жељеног, па стога и јесте сумњив како политичким, тако и црквеним властима. Пошто из свога времена прне доказе да човека нема, Едуард Сам на томе темељи и тврђу да нема Бога. Његовим богобораштвом актуализује се проблем *Књиге о Јову*: како објаснити неправде, незаслужену патњу, ако је Бог добар (у Самовом случају проблем је још радикалније постављен: ако Бог постоји). Слутња будућег страдања заоштрава Самов спор са Богом и Кипов јунак архетипски обнавља Јовову улогу.

Богобораштво јунака подстиче и ахасверска судбина јеврејског народа, јер колективно страдање, будући потоп који наслућује (а управо је епизода Нојевог потопа написа своје место у роману) сматра Божјом неправдом. Дозвољавајући нови потоп (упркос обећању које је дао Ноју да потопа више неће бити), Бог, за Едуарда Сама, губи свој ауторитет. Како већ своје постојање у таквом свету Кипов јунак сматра унижењем, а катастрофу предосећа, жртвовање проглашава једином мотивацијом свог постојања: створен је да би био жртва, попут Христа. Осим тога, распон између средине и овог јунака онемогућава разумевање његових речи у равни света, те захтева заузимање посебне перспективе да би се речено могло исправно схватити. Такав поступак ствара утисак да и Едуард Сам казује у параболама, иако он то не чини, али стално присуство двеју равни онемогућава изграђивање новозаветне атмосфере у којој је очигледан распон који постоји између Спаситеља и света. Како ни Христ у своме крају није могао да буде пророк, неће то поћи за руком ни Едуарду Саму, па ће у својој средини бити доживљен искључиво као лудак. Коначно, и Самов пантеизам је логичан: како у другом човеку не може да пронађе ни основ сродности, он се окреће природи.

Када чинове Едуарда Сама ишчитамо на новозаветној подлози, одједном се отвара сасвим другачија реалност од предочене. Он тврди за себе да је Христ, због чега у очима средине постаје лудак (Христ је рекао да је Син Божији, па је и стога био распет), његов сукоб са рођа-

цима симболизује одрицање од родовског начела и трагање за духовном сродношћу (што је обрт који Христ доноси свету⁴), а његове речи, као и Христове, падају на тло које не може да их разуме (средина, син-приповедач, чија се перспектива умножава и управо одблесак једне од њих, као и начин на који је компонован роман, остављају доволно трагова да се лик Едуарда Сама разуме и на овакав начин).

У часу када Едуард Сам постане сумњив властима, те када је организовано његово хапшење, сам приповедач, демистификујући очев лик (показујући очев кукавич-лук у часу када је желео да га види у херојском светлу), у ствари имплицитно поистовећује његову позицију са Христомом: „Власти су решиле да оперу руке од све те прљаве работе и да се појаве тек у тренутку када мој отац већ буде разапет на крсту.“⁵ Киш ову епизоду изграђује уписујући у њу детаље који призывају околности које претходе Христовом распећу, упркос иронији која обележава Самово експлицитно инсистирање на својој сродности са Христом („да су ме оптужили за сарадњу с птицама небеским“, упућује да ће злочин према њему утрти пут религији будућности), али и са Заратустром („Ја само проповедам у свом храму, у шумама, своју религију, која, на жалост, још нема присталица, али која ће једног дана поново доћи међ људе и чији ће храм бити подигнут овде <...>“⁶). И у јеванђељу су власти (Понтије Пилат као представник римске власти) увучене у суђење управо под утицајем свештеника (Кајафе и Ане), јер је Христ у првом реду сметња, узнемиритељ постојећих вредности; он ремети успостављену хијерархију духовних вредности, а не политичких. И Едуард Сам указује на своје изабрано неучествовање у стварности: „Јер какве ја заправо имам везе с тим бесмисленим оптужбама и с тим кривоклетничима који ми инсинуирају неке људске, авај, исувиште људске пакости?“⁷ И мада је читава епизода *Баштиће Џејела* иронично интонирана, показујући отклон од јеванђеос-

⁴ „И непријатељи човјеку постаће домашњи његови.“ (*Јеванђеље по Матију*, 10: 36).

⁵ *Баштића, Џејело*, стр. 131.

⁶ *Историја*, стр. 136–137.

⁷ *Историја*.

ских архетипова, она у свом подтексту задржава идеју о Едуарду Саму као носиоцу другачије, за средину узнемирујуће духовности.

Дечак је, посматрајући ову сцену, пожелео да оца види као хероја који заиста шаље шифроване поруке савезницима и омогућава бомбардовање „села и градова, да камен на камену не остане“, а томе наспрот отац остаје веран лицу мученика и жртве. Међутим, управо у ироничном осветљењу очеве елоквенције, којом успева да објасни не само да се политиком не бави, већ и да се позове на чињеницу да је муж и отац „двоје нејаке деце“, (чиме се, из дечакове перспективе, обелодањује очев кукавичлук), у осведоченој немоћи Едуарда Сама обликује се сродност са Христовом судбином. И Јевреји су веровали у долазак Месије, али моћног Месије који би, испуњавајући пророчке речи уништио јерусалимски храм „да камен на камену не остане“, и утолико пре је Христ и био изложен подсмеху и изругивању неверујућих, јер није био моћни Месија, већ онај који је страдањем откупио грехе света. Док на својој немоћи, које је свестан, Едуард Сам темељи тврђњу да је он Жртва, Жртва над Жртвама, из перспективе приповедача управо је то она тачка око које се обликује иронија. У исти мах, јеванђеоски подтекст⁸ и служи томе да прикаже немоћ посебности Едуарда Сама, који је својом позицијом доведен у ситуацију да понавља Христову судбину, која је схваћена као судбина невине жртве, али и као симбол неизбежног пропадања духовног човековог бића у свету.

Богобораштво које је препознато у лицу Едуарда Сама, израз је, између осталог, његовог, до крајности доведеног нарцизма (стога је сасвим разумљиво Кишово опсесивно трагање за формом: у његовој породичној трилогији посебно место заузима онеобичени психолошки портрет Едуарда Сама). Пошто приповедач никде не именује очев нарцизам – а тамо где се упушта у објашњавање и „демистификацију“ само нагомилава информације о све нејаснијим и противречнијим очевим поступцима – библијске реминисценције откривају садржаје које приповедач не казује експлицитно, па су и дубље истине о

⁸ „Заиста вам кажем: неће остати овдје ни камен на камену који се неће разметнути.“ (Јеванђеље по Матеју, 24: 2).

његовом оцу смештене у слој романа који призива библијски подтекст, будући да се често покушај директног објашњења очевог лика претвара у даље фабулирање.

Пантеизам Едуарда Сами, доведен у везу са Спинозином филозофијом, сведочи о јунаку на најмање два начина: с једне стране, његова побуна против Бога и Људи утемељена је на одликама доба у коме живи, у коме се о замирању свега хуманог уверава на сваком кораку, а што посредно укида и могућност телескопског погледа на историју, а с друге, сама Спинозина филозофија јесте знак превазилажења ускогрудог хришћанства, јесте својеврсно проширивање религије, измицање институционализацији, апотеоза слободе, те се управо у јеретичности Едуарда Сами крије његова аутентична духовност. Међутим, Едуард Сам, упркос свему што његов лик чини изузетним, а што је у домену његове луцидности и мишљења, има психолошко ограничење које пресудно одређује његове поступке. У том смислу, Киш је у својој породичној трилогији, преко лица Едуарда Сами, исписао до крајности разрађену и у нијансама доведену до перфекције, студију нарцизма (Кишов презир према психолошком роману, нарочито према роману који би приповедао свезнајући аутор, морално је оправдан управо зато што је аутор, осмишљавајући грађу која управо припада сфери психолошког романа, а при том аутобиографску, па као најлакше решење зазива свезнајућег приповедача, избегајући замке које му је сама грађа нудила).

Очева интелигенција, образовање и ванредна луцидност, као и чињеница да приповедач уобличава његов лик умногоме по узору на јуродиве, готово да сасвим маскирају чињеницу да је Едуард Сам, између осталог, и негативан јунак. То што у својим луцидним увидима жели другачији свет, другачијег Бога, чини да се овај лик пробија до критичара социјално утемељене религије, да назире и дотиче изворе аутентичне духовности, али у исти мах показује и њено нужно пропадање. Истинска, аутентична духовност и не може да буде реализована у његовом животу и стога што он има психолошко слепило, стога што је кобно обележен не само ахасверском судбином племена већ и сопственим нарцизмом и у том смислу Киш разобличава све пророке: од Мухамеда у *Пешчанику* који од свог искуства чини догму, до Едуарда

Сама који, супротстављајући се са много разлога свему што га окружује, не успева у довољној мери да се супротстави самоме себи. Стога он и јесте трагичан јунак, који оличава немоћ не само у односу на историјске прилике већ и немоћ психолошког самопревладавања.

Властити животни пут за Едуарда Сама потврда је неминовности судбине, а проглашавање Сунца својим божанством у целини потврђује његов отклон од хришћанства. Међутим, он је истовремено и Спинозин истомишљеник, и ничеанац, и гностик⁹, творећи од свег тог градива „универзалну религију“, па његова јерес и јесте аутентично лице духовности. Из Кишовог есеја о Марији Чудини притиче нам аргумент за посматрање Едуарда Сама и као гностика: „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.“¹⁰ Бела Хамваш је управо хришћанско одбацивање гнозе одредио као тачку раскида са баштином, односно са најдубљим властитим изворима.

Бес који у Едуарду Саму изазивају рођаци, тако да он виче и придикује, индикативан је не само стога што је то можда и једина релација која нам дозвољава да видимо наступе његове агресије, већ и по томе што се у односу са рођацима агресија јавља као по правилу, а писмо којим се довршава *Пеичаник* за своју основну тему има прекид односа са рођацима. Управо рођаци провоцирају Едуар-

⁹ Гностицизам очевидан у случају Едуарда Сама и Симона Чудотворца, одредиће Данило Киш експлицитно и као извориште своје спиритуалности: „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.“ („Не верујем у пишчеву фантазију“, у: *Горки талох искуства*, Београд, БИГЗ, СКЗ, Народна књига, 1990, стр. 285). У својим размишљањима о хришћанству Бела Хамваш управо одбацивање гнозе сматра тачком раскида хришћанства и баштине, односно срозавања самог хришћанства.

¹⁰ Киш, Данило: „Изгнанство и краљевство Марије Чудине“, у: *Homo poeticus*, стр. 129.

дове апокалиптичне слутње: својим јеврејством и својим мирењем са судбином, својим скупљањем колонијалне робе, што заправо значи слепоћом пред конкретним околностима. Рођаци су, заправо, једина трајно присутна социјална скупина са којом Едуард Сам одржава односе. Зато су они за њега свет у малом, и контакти са њима изазивају у опсесивцу, какав је, између осталог, овај јунак, таква „преукључивања“ да он од конкретне свађе прелази на прорицање црних дана и истицање“ своје улоге жртве. Осуђивањем гомилања и стицања, истицањем властитог одрицања од материјалног, он предочава не само духовну вертикалу на којој такав став почива већ пре свега слутњу новог потопа, страховите трагедије која лебди над њиховим животима и у којој се раскрива да је понашање рођака, које делује рационално у свету, у ствари, из перспективе самог Едуарда Сами, једнако бесмислено као и његов алкохолизам. Зато и пита „како је могуће да не осећате одговорност своје крви и тутањ апокалипсе“¹¹.

У *Пешчанику* наглашавано удвајање овог јунака, ма колико било последица његове болести, неурозе, али и луцидности, има за последицу његову способност да се дистанцира од себе, односно да кроз себе ослушне доба у коме живи. У наговештавању Самове посебне осетљивости и јесте смишо његовог исказа да ослушкије „геолошко море Паноније“. Његова осетљивост којом разумева доба, слути и обзнањује долазак апокалипсе, и с друге стране, неспособност рођака да осете „одговорност своје крви и тутањ апокалипсе“, обнављање је библијске ситуације (и Јован Крститељ је „онај који виче у пустињи“, пророковање старозаветног Јеремије такође не чује средина) и потврђивање Самове изабраности: „Јер како што пред потопом јеђаху и пијаху, жењаху се и удаваху до онога дана кад Ноје уђе у ковчег, / И не осјетиш док не дође потоп и однесе све <...>“¹²

У *Пешчанику* Е. С. тврди да је свет осуђен на пропаст, узимајући као аргумент своје срце (што је метафора емоционалне спознаје), а тај орган спознаје призива Блеза Паскала („Срце има своје разлоге које ум не познаје.“) и проширује контекст у коме треба сагледа-

¹¹ *Истор.* стр. 75.

¹² *Јеванђеље по Матију*, 24: 38–39.

вати Едуарда Сама. Указујући на срце као духовно средиште, чиме оно постаје орган поимања целовитости, јунак изражава хришћанску истину: „Срце докраја значи људски дух: али не уколико он чисто теоријски мисли, закључује, већ уколико спонтано назочан, интуитивно осјећа, егзистенцијално спознаје, вреднује путем цјелине, дапаче у најширем смислу љуби (али и мрзи).“¹³ Тако се потврђује веза између микрокосмоса и макрокосмоса, а јунак себе узима као средиште васељене.

Отуда, Самово лудило, веровање у детерминизам, мада говори против Бога, изругујући се и Месији, упућује на Самов космизам, као праву садржину његове духовности. Пошто Бог делује кроз субјекат, а не кроз објекат, само творење историје од стране человека, и њена природа, доказ су за Едуарда Сама обезбоженог света. Управо кроз сагледавање бесмисла свога времена, укида се хришћанско разумевање сврховитог динамизма историје. Али Едуард Сам, казујући о својој Голготи, као и апокалипсис (чиме обелодањује способност да у себи споји прошлост, садашњост и будућност коју проживљава кроз страх и ужас), открива иманентно схватање Бога, будући да је и Голгота унутрашњи моменат духовног живота, као и апокалиптична слутња. Проживљавајући своју целовиту судбину (обједињујући у себи кроз лик Ахасвера и судбину свога „племена“, слутећи своју будућност, Едуард Сам наступа као јунак који у сваком тренутку живи целину своје судбине), па се уздиже до Вечности у теолошком значењу речи.

Кипов јунак нас доводи пред питање: да ли је он, такав какав јесте, последица или прецизна слика раздробљеног света. Свакако, Едуард Сам је изузетан појединац, иако лудак, фанатик и алкохоличар, који дијагностикује стање света, јер је у близкој вези са начином на који пулсира целина. Својом усмереношћу ка духовном, Едуард Сам мора у свету у коме живи бити жртва, губитник, несхваћен, побуњеник. Мора бити проглашен лудим, јер ако је он нормалан, онда је свет луд. Едуард Сам и свет се међусобно искључују, што такође призива новозаветни смисао. Није ли то дубљи доказ изграђивања

¹³ Ханс Кинг: *Посијоји ли Бог? Одговор на јиштање о Богу у новоме вијеку*, Загреб, Напријед, 1987, стр. 52.

његове личности као христолике, од свега што је у роману експлицитно казано? Едуард Сам казује једну од најдубљих истина нашег времена: нормалан човек нашега доба, заправо, посматран очима тога доба, мора бити ненормалан („Него што је лудо пред свијетом оно изабра Бог да посрами премудре <...>“¹⁴). Видећи виште од других, Едуард Сам је осуђен на ахасверство колико и на пророковање: он мора бити пророк, али у исти мах, у таквом свету, Едуард Сам мора бити свргнути пророк. „Свијет може бити детерминисан, али је луд и парадоксалан; не почива на принципима ума, већ неума. Онај ко је проглашен за лудака – Е. С. – показује се као луцидан филозоф лудога свијета.“¹⁵

Позив сину да о њему суди на другачији начин¹⁶ у исти мах садржи и обелодањивање релевантног критеријума за самог Едуарда Сама: да треба судити према статусу бића. Осим тога, овај јунак здраворазумску логику сматра простачком („и није ништа друго <...> до најбеднија игноранција у стварима вишег реда.“¹⁷), као што признаје и постојање духовне узрочности у свету (нпр. своје избављење, у тренутку рушења куће у Бемовој, сматра срећним знаком и провиђењем).

Па ипак, експлицитно је речено да се Е. С. ни у кога није поуздавао, осим у Бога са којим је често општио¹⁸, а његов трактат о кромпиру је посредно казивање о човеку свога доба, јер кромпир је „постао идеална слика земље и човека од земље саздана, месо и кожа, без сржи и без срца, прави *homunculus* (*homo-homulus-humus*), сасвим по лицу човекову, човека без душе, човека из кога је

¹⁴ *Коринћанима посланица прва светиоћа апостола Павла*, 1:27.

¹⁵ Делић, Јован: *Зашто Е. С. чита Синозу?*, Књижевне новине, бр. 52, 999 (15. октобар 1999), стр. 7.

¹⁶ „Ти почињеш, на неки мени сасвим несхвательив начин, да судиш о свом оцу на основу неких спољних, сасвим беззначајних и нетипичних чинjenица, на основу неких мојих тренутних поступака <...>.“ (*Башта, πεῖος*, стр. 143–144).

¹⁷ *Истио*, стр. 147.

¹⁸ „Пре него што је сан почeo да га савлађујe, окренуо је своје лице 'к Његовом Лицу и изговорио неколико молитви шуштећи суво уснама.“ (*Пешичник*, стр. 115).

прогнан Бог.¹⁹ Један од његових разговора са духовним лицима открива да је Е. С. том приликом тврдио да „неверовање у догму, поготово у ону о непогрешивости папе, не искључује веровање у Бога <...>“²⁰ Е. С. презире социјално установљене религије, у том смислу ниједну од религија не сматра савршеном да би човек имао разлога за конверзију: „Једина религија јесте веровање у Бога.“²¹ У исти мах, оно што Е. С. чини проблематичним, што га и чини Богоборцем, са становишта средине, јесте иманенто разумевање Бога, које и условљава његове представе о човеку и увиђање недовољности човековог бића.

Е. С. је хтео вишег човека, не помиреног, не роптећег, не скрханог и на себе је преузимао живљење тог бољег и вишег, иако је истовремено био преслаб да то и реализује. То је и наговештено у називању његовог реда вожње „анархијчним хагиотичним списом“. Он није признавао даљину неба и земље, хтео је човекову савршеност, налазећи се тим захтевом управо на тлу *Новој завети*.

„Ако у мојим књигама има сведочења, то је сведочење о богатству човека.“²² Управо парадоксални Едуард Сам постаје пример човековог богатства и тиме се Кишова трилогија налази на новозаветном тлу. Сам није могао да прихвати сврсисходност света у коме постоји апсурд свеопштег умирања. Али, у немирењу са смрти има и Христа, који је и дошао као Богочовек да нас смрти ослободи. Богобораштво Едуарда Сама огледа се пре свега у његовој жељи да промени исходиште властите судбине, а како је оно узроковано начином живљења целокупне људске заједнице, он се обара на Бога, јер жели да обори старе вредности и успостави нове. Едуард Сам указује да је потребно превредновање, да светске уредбе нису порушене, а да их треба порушити Христово је завештање. Коначно, ако поћемо од Спинозе и његовог пантезма, али и његовог тврђења да је људска свест начин на који Бог мисли, објашњава нам се и Самово

¹⁹ *Историја*, стр. 70.

²⁰ *Историја*, стр. 125.

²¹ *Историја*, стр. 222.

²² Киш, Данило: „Између политике и поетике“, у: *Горки талог искуства*, Београд, БИГЗ, СКЗ, Народна књига, 1990, стр. 201.

преузимање пророчке и Христове улоге: оно је заправо поистовећивање, знак иманентног схватања Бога. Његово „ја“ које у контексту околине увек искључиво нарцисоидно и егоистично, у ствари је, сагледано из новог угла, тек „модификација божје супстанце“ и никада не значи индивидуално ја. Његово саморазумевање подразумева поређење са највишим. Стога себе и види као једнаког Богу, по чему је Едуард Сам и ничеанац (на то упућује и његова супротстављеност религиозности своје породице и рођака), упркос немогућности да савлада своју слабост, своју неурозу. И Самово је богобораштво доказ дубоког унутарњег живота и дијалога с Богом, а спор са Богом не може имати атеиста („атеизам је напрото губитак осећања за трансцендентну стварност“²³), не може имати онај који га је одбацио.

Едуард Сам је, судећи по његовом константантном дијалогу са Богом, религиозан. Али, као што се Његопешева религиозност може разумети као хетеродоксна (како ју је разумео Скерлић), јер мало личи на званичну, може се схватити и као ортодоксна (као што је то учинио Николај Велимировић), узимајући за аргумент управо проживљеност, јединственост односа са Богом, што константни дијалог претвара у религиозну драму. Таква је религиозност динамична, а не статична. Од те је врсте и религиозност Едуарда Сами.

²³ Павле Евдокимов: „Луда“љубав Божија, стр. 14.

Драган Бошковић

ИДЕОЛОШКИ ПРОСТОРИ „ГРОБНИЦЕ ЗА БОРИСА ДАВИДОВИЧА“ ДАНИЛА КИША

Данило Киш је постао идеолошка парадигма. Естетички и поетички проблеми све више места уступају испредању мреже идеолошких тумачења Кишовог опуса. Кишова поетика, посебно постика *Гробнице за Бориса Давидовића*, већ је помало неспретно убачена у политиколошке расправе. Она се отворено препознаје као идеолошка фигура, алегорија, парабола, метафора, загонетка са јасним стичким разрешењем, и захтева преданије развијање идеолошких половина. Идеологија, а тако и историја, у *Гробници за Бориса Давидовића* претварају се у историографију и идеографију, у текст подложен идејној, естетској и епистемолошкој претекстуалној спознаји. Кишов текст није „невини“ простор преношења значења већ он раскрива ауторску интенцију, друштвене, историјске и идеолошке контексте. Историјско-политички догађаји у *Гробници за Бориса Давидовића* се не распадају, они су унапред осмишљени феномени у једној иманентној хуманистичкој метанарацији. И док упорно разграђује један идеолошки поредак, Киш остаје веран неком другом: истражујући порекло идеолошких предрасуда текстова који су стварани под велом тоталитарних система, не би ли те текстове укључио у историјску и политичку „свест“, Киш открива своје идеолошке позиције.

И у много ширем контексту, сваки (наративни) текст, сваки (наративни) дискурс, могуће је тумачити из угла његових „политичких“ амбиција, и тако га препознати као идеолошко-символички, или, одредио би Фредерик Џејмсон, друштвено-символички чин. И ставови савремених мислилаца – „Идеолошки став аутора – идеологија, представља скуп упутства за заузимање става у постојећем свету друштвене праксе и за деловање на њега“;¹ „Свако представљање прошлости има идеолошке

¹ Пол Рикер, *Време и труча*, I, превеле Славица Милетић и Ана Моралић, Нови Сад, 1992, 213.

импликације² – подразумевају идеолошки ангажман аутора, идеолошки контекст, идеолошку фигурацију. Могуће је отићи и корак уназад, и појмовима ранијих теорија рећи да је „заплет у романима заправо идеолошки, баш као што су то и лик и место догађања и дијалог“.³ Све ово утолико више кореспондира са Кишовим програмом и *Гробницом за Бориса Давидовича*, која се, убрзгавајући свој „логос“ у друштвени простор, поставља као етичко-идеолошка смерница и списатељском еснафу и јавности једног идеолошки обоженог друштва. У, макар само на плану идеја, избалансираној књизи, идеолошки налог, макар прекривен мрежом симболизације, експлицитно се поставља према постојећим политичким „линијама“. У СФРЈ, *Гробница за Бориса Давидовича*, приређујући историјске трагове битне за идеолошку свест друштва, себе је одредила и према револуцији, комунизму, тоталитарним системима, и према налозима просвећеног Запада.

1.

На питање: зашто је уопште потребно продрети у друштвену свест, због чега је неопходно изрећи неку „истину“ коју друштво (не)познаје, Киш и Кишова *Гробница за Бориса Давидовича* дају недвосмислене одговоре. Нужност литерарног ангажовања, Кишовим очима виђено, намеће се историјско-политичким контекстом и екстремним негирањем хуманистета у XX веку. Историјско-идеолошке мотиве за симболички ангажман Киш налази у концептуалном истребљењу људи, историографском фалсификовању историјских чињеница, екстремно нехуманим политичким системима, у идеолошком слепилу француских левих интелектуалаца⁴, епохалним

² Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimor and London, 1973, 25.

³ Lennard Davis, *Resisting Novels: Ideology nad Fiction*, New York&London, 1987, 91.

⁴ „и стога ту књигу *Архијела ГУЛАГ*, леви интелектуалци нису хтели ни да читају, сматрајући је актом идеолошке саботаже [...] Јер на идеолошком, социолошком или политичком плану, нису трпели никакав приговор, а обзиром на то да су ти вајни интелектуалци били крајње нетolerантни и пола-

идејама несазнатљивости и нестанка човека са историјске сцене, релативизованом моралу постструктурализма, у прикривеној или раскривеној вези између домаћих писаца и политичког система.

Посредством подтекстуалне игре и метанаративне полемике са историјским текстовима, Кишова *Гробница за Бориса Давидовича* претвара се у параболу о људском историјском постојању. Кишовим „Ко има муда нека пише“, заправо профетским „Ко има уши нека чује“, на привилегованом месту краја, у п.с.-у *Гробнице за Бориса Давидовича*⁵ постављене су етичке координате неопходне за идеолошку оријентацију чланова једног друштва. Претварати се, као Дармолатов, у „слона“ и имати огромне мошње не значи бити, у моралном смислу, човек. Етичка и декларативнаnota последње реченице Кишове књиге подразумева следећи идејни поредак, у чијем духу су артикулисани и Кишови паралитерарни текстови:

„књига (и многе друге) детерминише, по свом присуству (без обзира о чему говорила), дакле, простор у којем смрт једног детета негде у свету не би имала већи значај од смрти неке животиње у кланици.“ Дакле, ово је пример и у односу на логоре, где се, не смрт једног детета, него на милиона деце и људи, у једном или другом логору понавља и то кроз концептуализацију. Литература је управо та која својим присуством осмишљава и кроз осмишљавање надвладава такав концепт у главама људи, и чини да се то никад више не назове историјском нужношћу у име одређених идеологија, било каквих идеологија“ (*Живоӣ, лиٿераӣура*, 189–190).⁶

зили су од априорних манихејских концепата: Исток је рај, Запад је пакао!“ (*Живоӣ, лиٿераӣура*, 156).

⁵ „Post scriptum: Осћаје у руској лиٿераӣури као медицински феномен: случај Дармолаӣов ушао је у све новије уџбенике Ҵатиологии. Снимак његових мошњи, величине највеће колхозне Ҵикве, претићамајава се и у сїраним сїручним књигама где Ѯод је реч о елефантијазису (elephantiasis nostras) и као наравоученије Ҵисцима да за Ҵисање нису доволна само муда.“ (*Гробница за Бориса Давидовича*, 150).

⁶ Сви цитати из Кишових дела наведени су према: Данило Киш, *Сабрана дела*, приредила Мирјана Миочиновић, БИГЗ, Београд, 1995.

Камен спотицања етичких детерминација савремене литературе јесу, за Киша, логори. Насупрот модернистичке приповедне нарцисоидности, оголјеног трагизма и оголјене егзистенције, аутор *Гробнице за Бориса Давидовича*, ослањајући се на хуманистичке предиспозиције литературе, њене улоге и својих ликова, критички се осврће према прикривању политичких убиства. Над чињеницом смрти, приповедач неће ламентирати него ће, посежући за искупуљујућом моћи литературе, симболички разрешити њену енигму. Идеалистички став да терапеутски, „илуминистички“, литература осмишљава људску смрт, и да она, освешћујући појединце, раскрива и надвладава тоталитарне концепте, Киш ће протежирати кроз целокупан свој опус. Оваква, „херојска“ визија уметности, као друштвеног преображаја, или отпора нежељеном преображају, није за Киша ствар прошлости, већ се у контексту двадесетовековних историјских апокалипси она рехабилитује. Зато,

„Ако се човек определио за литературу, то опредељење већ само по себи, без обзира на иницијалне разлоге тог опредељења, јесте ангажовање. Писање је заправо хуманистичка акција: писац жели да учествује у свету идеја [...] Или пишете књиге са хуманистичком поруком, иманентном делу, или се бавите публицистиком? [...] Јер ако је литература слобода, а она то јесте, онда је писац дужан да се за њу бори својим средствима, ’свим средствима, па макар по цену да буде смешан’, како каже Сартр“ (*Homo Poeticus*, 279-280).

Писац је, сматра Киш, идеолог, а његова дела провоцирају и образују чланове једне заједнице, постављајући се као њихов историјски глас савести. Ангажовање се (опет) намеће као завет литерарне мисије, литература се (опет) укључује у традицију „корисне“ литературе, а писац, хуманист, прихватајући ангажман, артикулише хуманистичку визију егзистенције:

„Но стваралац је свестан овог парадокса – он не жeli, он нећe да замени пустоловину живота пустоловином интелектуалне аскезе. Песник се не мири са тим да постане функција песме, ’чудовиште без осећајности’. Зато он тражи увек нову и нову ситуацију, увек нову авантуру, авантуру која ћe моћи да савлада у њему то чудовиште, пустоловину која ћe моћи да победи у њему

песника. Зато он прихвата ангажованост, борбу, зато он силно пркоси животу и смрти, зато је, најзад, песник увек хуманист “(*Вариа*, 90).

Кишов ангажман остварује се унутар најшире схваћеног хуманитета, а *Гробница за Бориса Давидовича*, резонантна овом програму, активира прагматичну страну литературе. Семантика идејних потенцијала Кишове књиге неће бити мултипликована, већ подржана на тачно одређеним плановима. Ослањајући се на универзалну просветитељску идеју о слободи, повезану с идејама о општој правди, демократији и разуму, Киш свој поетички концепт ставља у службу просветитељске (по)етике. Као естетичко-социјално-просветитељски пројекат, и литература мора бити рационално фундирана,⁷ да би и поетику друштва и историје представила као разумљиве тоталистичке конституисане у складу са појмовно објашњивим законима. Свој естетско-хуманистички програм, Киш ће, дакле, довести у најближу везу са просветитељским програмом, а свој дискурс, као дискурс високе одговорности према поетичким и друштвеним проблемима, уложити у враћање гласа ућутканом просветитељском дискурсу.

2.

Кохерентног значења и прецизно артикулисаног отпора, *Гробница за Бориса Давидовича* ће, параболом о репресивним системима, свој алузивни спектар ширити и на титоизам, а последњом причом и на писце Кишове/наше епохе. Алегоријски дискурс „Кратке биографије А. А. Дармолатова“ маркира литерарно-историјске симптоме времена у којем Кишова књига настаје, да чак и у малим, „занемарљивим“ фрагментима алудира на Кишове савременике. Како ће Киш нагласити, за креирање лика Дармолатова су му „послужили као модел још неки писци – не само руски“ (*Час аналитомије*, 119), и додати да

⁷ Исте идеје неговаће и лево оријентисани немачки филозофи: уметност, за Адорна, никако не би смела да постане уточиште ирационалног у једном рационализованом свету. (Види: Петер Биргер, „Криза модерне уметности“, *Трећи програм радио Београда*, Београд, бр. 69, 1986, 235).

„У једној јединој тачки ти су писци, имали све прсте или не, имали 'муда' или немали, имали уста пуна слатких речи или немали, сасвим у праву: прича о Дармолатову јесте прича о њима, она је нека врста алегорије у којој су се препознали“ (*Час анафомије*, 74–75).

Прича о њима, Дармолатовима, Булатовићима и Шћепановићима, постаће парабола о многим другима.⁸ У само једној слици, боравак Дармолатова на броду Сталјин,⁹ Киш индиректно алудира и на аванттуру садашњег „песника“ нације, а ондашићег „песника револуције“, Добрице Ђосића на „броду мира и пријатељства“, Титовом Галебу, а овај књижевно-историјски куриозитет опевао је у сатиричној поеми „Песник револуције на председничком броду“.¹⁰ Удаљено од ове алузије на Ђосића, али ипак иза ње, и непосредно испод описа „фотографије“ Дармолатовљевог обиласка изградње Балтичко-балтајског канала, интертекстуално је скривена историјска чињеница да су „невидљиве маглене обале“ овога канала засуте стотинама хиљада мртвих затвореника.¹¹ Ова историјска трагедија, евоцирајући идеју увек кобне спрете

⁸ Понављајући Кишов став, Габријел Мотола примећује да је, својим црним хумором, ова прича усмерена ка онима који су чинили Удружење књижевника Србије. (Види: Габријел Мотола, „Данило Киш: Death and the Mirror“, *The Antioch Review*, Fall, 1993, 51:4, 608).

⁹ „Седамнаестог августа хиљаду деветсто тридесет и треће налазимо га на броду *J. B. Сталјин* међу неких сто и двадесет писаца који су посетили тек завршени Балтичко-балтајски канал [...] У белом оделу, раскопчане копшуље, [Дармолатов] стоји наслоњен на ограду палубе, загледан у празно. Ветар у коси Vere Инбер, Бруно Јасенски (други с лева) диже руку према невидљивој магленој обали. С дланом прислоњеним на уво, Зошченко покушава да разабере мелодију логорашког оркестра.“ (*Гробница за Бориса Давидовича*, 148).

¹⁰ Види: Предраг Чудић, *Савети младом песнику*, Б 92, Београд, 1996, 33.

¹¹ „Прича се да је прве зиме, 1931/1932. године, умрло 100 хиљада људи [...] а остала је још једна зима. И још једно време међу њима. Без натезања, може се рећи да је умрло и до 300 хиљада. [...] Тајна инструкција с потписима Сталјина и Молотова, од 8. маја 1933. даје бројку од 800 хиљада.“ (Александар Солжењицин, *Архијелаџ гулаџ*, I–III (књ. 1–7), превео Видак Рајковић, Рад, Београд, 1988, 82).

између литературе и политике, у *Гробници за Бориса Давидовича* сагледана је из угла партиципације литературе у историјским несрећама, а као одговор акцентована је идеја песничке (не)одговорности у политичким и историјским збивањима.

Финале Кишове приче, болест Дармолатова, његово претварање у „слона“ и његова морална и духовна деградација, јасно поручује: преображавање писца у животињу знак је дехуманизације света, као што је литература у којој партиципирају животиње болесне од „дармолатовитине“ (*Час анафомије*, 121) последица њене перманентне деестивацije. Насупрот, међутим, Дармолатову, полу песнику-полуживотини, Киш ће поставити Осипа Мандељштама, и тако раскрити и позитиван пол своје идеологије. Већ сама чињеница да је Мандељштам одбио да учествује у мрачном културном подухвату обиласка Балтичко-балтајског канала¹², као и чињеница да га је, „пред полазак у Саматиху, где су га чекали хапс и погибел“ (*Гробница за Бориса Давидовича*, 143), Дармолатов избегао да поздрави, потврдиће Мандељштама као Кишов симбол литерарне одговорности, бескомпромиса и жртве.

3.

Идеолошки најдалекосежнија фуснота *Гробнице за Бориса Давидовича*, која је и „кључ саме књиге“ (*Homo Poeticus*, 59), откриће стику лишену предодређења дефетизмом, злом и смрћу:

„У памијерској диоцеји Јевреји су имали, на основу декрета Арноа Дежана, памијерског инквизитора, право да живе слободно; тај декрет од 2. марта 1298, који забрањује житељима и цивилним властима да се опходе према Јеврејима 'сувише строго и окрутно', показује само у колико мери лични став и грађанска храброст у

¹² „Чак га је [Осипа] послao у име Савеза на градњу канала на Бијелом мору и замолио га да напишe бар каквутакву пјесмицу отој градњи.“ (Надежда Мандељштам, *Сећања и размишљања*, I, превела Анђелија Деметровић-Матијашевић, Просвета, Београд, 1984, 92).

тешким временима могу да измене судбину коју кукавице сматрају неминовном и проглашавају је фатумом и историјском нужношћу“ (*Гробница за Бориса Давидовича*, 135–136).

Историјска нужност, као једна од историјско-онтолошких синтагми социјал-марксизма, подвучена и у овом пасажу из Кишове књиге, али и у већ наведеном програмском пасажу који програмира етику и позив писца, отвориће питање облика хуманистичке нужности који, супротно идеји историјске нужности, Киш види. Пресија идеолошко-историјске нужности над свим зонама у којима појединац делује подразумева Кишову радикалну приповедну артикулацију тоталитарне онтологије подређене детерминистичком концепту. Због тога су у *Гробници за Бориса Давидовича* простори наде и слободе измештени изван тако обликованог света, а историјско искуство драматично поцепано на детерминистичку слику и на слободну визију историје откривену на маргинама књиге, која је подударна дедукцији (пара)историјских чињеница из биографија историјских личности.

Приређивањем „биографских“ доказа, као трагова непрекидне хуманистичке приче покопане у стварности Гулага, Киш потврђује своје поверење у историјске изворе. Он истиче историографске парадоксе, колизије, али их не оставља разиграним, већ их идеолошки и вредносно рангира. Кишов хуманизам, наиме, подразумева грађански поглед на свет, а његовим континуитетом подупире револуционарни континуитет. Иако демистификује идеолошке злоупотребе у СССР-у, Киш у *Гробници за Бориса Давидовича* не критикује социјалистичку револуцију – у савременој историографији и филозофији схваћену као терор¹³ – већ указује на последице злоупотребе револуције у оквирима историје тоталитарног спровођења комунизма. Киш „октобар“ имплицитно доводи у симболичку везу са Француском револуцијом,¹⁴ укрштајући

¹³ Елен Карер д Анкос, *Руска несрећа (Озлед о политичком убиству)*, превео Живојин Живојновић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци; Нови Сад, 1998, 33 и даље.

¹⁴ „бољшевички марксизам мобилише, као револуција, ону привилеговану слику европске револуције почев од 1789, слику страсти и универзалних емоција“. (Франсоа Фире,

њихова историјска значења у којима се афирмишу идеали просвећености. Са овог хоризонта Киш шири слободарске тежње и индивидуалну одговорност грађанина и на она историјска места на којима оне историјски не постоје, у средњи век, као и у будућност, ка неким будућим писцима/херојима који ће чувати хуманистички ред.

Данила Киша тако препознајемо као аутора који верује у хуманистичке вредности као стабилне и непроменљиве суштине од Француске револуције, преко социјалистичке револуције, до данас. За њега, последице револуције нису довољне да би се она демантовала, а слом просветитељских идеала у логорима смрти не представља и њихов крах него њихову злоупотребу. Ако француски мислиоци изједначавају просвећеност са једном историјом терора, од јакобинаца преко метанарација до совјетских Гулага,¹⁵ за немачку левицу – близко Кишу – логор ипак „није проистекао из превише просвећеног ума – мада је био организован као савршена фабрика смрти – него из једног насиљничког афекта анти-просвећености и антимодерности, који је модерност безобзирно експлоатисао у сопствене сврхе“¹⁶. Просвећеност која је, постструктуралистички, заправо извор идеолошких „митова“, репресивних и нехуманих прича¹⁷, у *Гробници за Бориса Давидовича* представља подлогу за афирмацију универзалне хуманости. Кишова идеја о човеку, тако, неодржива је без идеје о грађанском друштву и историјског хода ослободилачких потенцијала просвећеног ума.

„Маркс после марксизма“, *Трећи програм радио Београда*, Београд, бр. 103–104, 1995, 56).

¹⁵ „Многи крупни догађаји у савременој историји довели су у питање идеју о напретку. Ни хитлеровска апокалипса, ни претварање руске револуције у бирократски и идеолошки терор не могу се лако укључити у ход човечанства ка остварењу рационалности или слободе.“ (Франсоа Фире, *Радионице историје*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад, 1994, 120).

¹⁶ Овај Хабермасов став наведен је према: Андреас Хајсен, „Токови постмодерне“, *Трећи програм Радио Београда*, бр. 69, 1986, 204–205.

¹⁷ Бодријар чак децидно тврди да је просветитељски и хуманистички универзализам утемељио расизам. (Види: Жан Бодријар, *Симболичка размена и смрт*, превео Миодраг Марковић, Дечје новине, Горњи Милановац, 1991, 140).

Кишов хуманизам обухвата целокупног человека, за кога су истрајност, храброст, отпор злоупотребама и одважност сведочења поглед на свет, а у истомишљеницима режима које је исти режим злоупотребио, Киш види модерне историјске хероје:

„херојство је, напротив, као и нада, људска могућност, тријумф човечности [...] Виновници и жртве победа и пораза човечности успели су да створе оно што литератури све теже полази за руком – интегралну личност, хероја“ (*Варна*, 93).

Гробница за Бориса Давидовича упућује на ранопросветитељску етику индивидуалне и кишовску етику грађанско-херојске одговорности. Кишов искорак из модернизма, парадоксално, враћа га његовим темељима: утврђујући промашај научног, идеолошког и друштвеног концепта човека, Киш се окреће елементарним грађанским вредностима појединца.

Посредством идеолошког саосећања са својим херојским ликовима, Данило Киш ствара перманентну апологију грађанског хуманизма. „Тaj храбри човек“, Новски, и „грађански храбри“ памијерски инквизитор Арноа Дежан, али и храбри будући приповедач, стварају позитивни пол хуманитета. Необичан облик Дежанове средњовековне грађанске храбости не разликује се од храбости Новског или храбости писаца, јер оне изражавају храброст грађанина у оној мери у којој Киш у препросветитељским јунацима, револуционарима и приповедачима види и њих и себе као творце позитивне грађанске историје. Правећи инверзну утопијску пројекцију (памијерски инквизитор у средњем веку може бити „епски“, не и грађански храбар), Киш артикулише трансисторијски континуитет просвећеног хуманизма, који је, за њега, оличен у одважности, критичности и људској еманципацији. Као наличје позитивног пола хуманитета, у *Гробници за Бориса Давидовича* се, пресликавањем Жана Гија у Стаљина, формира и хуманистички негативитет. Киш успоставља паралелне линије хуманизма и злоупотреба хуманизма, које потврђују манихејску концепцију етике, онтологије и идеологије *Гробнице за Бориса Давидовича*: насупрот Дармолова постављен је

Осип Мандељштам, насупрот хуманизма – злоупотребе хуманизма, насупрот револуције – злоупотреба револуције, насупрот Новског – Федјукин, Арноа Дежана – Жан Гиј, насупрот детерминизма – прогресивна историја, насупрот цикличног схватања времена – линеарно, итд.

Ако је за Данила Киша херојство тријумф човечности, онда је људска жртва знак у којем је потврђен апсолутни смисао херојских идеала. Идеолошки потенцијали Кишове књиге пренаглашени су управо зато што је етички принцип иманентан чињеници жртве. Критика тоталитаризма у *Гробници за Бориса Давидовича* остварена је изградњом (или надоградњом) историје жртава, које поседују саморазумљивост и сопствену потврду добијају без било каквих методолошких или логичких аргумента. Киш у жртвама петрификује своје аргументе, остављајући их ван полемичког дискурса: Жртвама се верује, јер оне постоје с оне стране доказа, у „искуству немогућег“, „десиметричне“, у апсолутном простору сведочења, извучене из логичко-научних законитости, слободне од деконструкције.¹⁸ Њихов глас је неприосновени глас, а њихов налог се прихвата као позив и обавеза да се у њиховим херојским подвизима, макар посредно, партиципира.

Пошто не активира хришћанску жртву – Киш ће хришћанство сводити на институционално хришћанство, власт, моћ, репресивну идеолошку свест¹⁹ – он у свој мартријум смешта јеврејску и револуционарну/социјалистичку жртву. Киш, ипак, неће жртве поистовећивати са етничким/расним обележјима, већ ће их мимикијски подвести под општи појам жртве, идеолошки сливати у хуманости, херојству, сведочењу. Зато што у себи уздиже жртве на „недодирљивом“ најопштијем плану хуманитета (слободе, морала, итд), мимикија, превучена преко Кишовог дискурса, јунака, идеологија, омогућава рецептивну синхронизацију различитих идеолошких перспектива (јеврејства, просвећености, марксизма, либерализма).

¹⁸ Shoshana Felman; Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Routledge, New York/London, 1992, 13–15..

¹⁹ „Пси и књиге“ (*Гробница за Бориса Давидовича*), „Симон чудотворац“ (*Енциклопедија мртвих*).

зма, конзервативизма, њихових варијанти). Сви херојски, хумани гестови спајају се у идеји, идеалу хуманистичке одговорности, па је иза јеврејске или комунистичке, средњовековне или модерне жртве, видљив једино хуманистички идентитет. Киш, тако, у једној јединој тачки у којој се симболички окупљају жртве, без обзира на „секундарна“ обележја (род, расу, класу, идеологију), постаје читљив и прихватљив из најразличитијих идеолошких позиција.

4.

Гробница за Бориса Давидовича рачуна са сопственим спознајним потенцијалима у дослуху са спознајним моћима изван литературе. „Истинитост“ Кишовог текста загарантована је, рекао би Дерида, „хегемонијом присуства“, „истинитошћу“ реалног референта. Свој текст Киш подупире са, за њега, арбитрарним изворима знања, допуњујући/оспоравајући формирano идеолошко знање о историјским догађајима: историјски и идеолошки реалитети у роману конвертибилни су реалитетима изван романа. Историјско-идеолошко искуство Кишове књиге, dakле, неће бити релативизовано већ ће „поновити“ полove хуманизам-нехуманизам који постоје у модерном европском хуманистичком наслеђу. Знајући одгонетку историјског постојања човека и одгонетку историјско-идеолошке манипулатије, одгонетку историјских текстова и идеолошки пројектоване утопије, *Гробница за Бориса Давидовича* зна, dakле, истину. Загонетајући приповедним техникама, употребом докумената, мемоарских, историјских и квазисторијских текстова, бравећи с оне стране логичко-научног доказа, *Гробница за Бориса Давидовича* постаје власник над одгонетком, која је увек „откровење“: литерарна и самим тим људска истина.

У историјском моменту, у којем историја, филозофија, психологија или социологија губе надлежности етичког и историјског сазнања – *Гробница за Бориса Давидовича* их преузима. Педагошке методе Кишове књиге подразумевају анимирање потенцијалних читалаца, њихово извлачење из заблуда тоталитарних дискурса и

увлачење у историју жртава. Позив читаоцима за повређење у откривену истину, као позив за окупљање око идеје хуманизма, позив је и за партиципацију у овој педагошкој херменеутици: „приповедач позива своју публику да разуме причу, што значи да је протумачи“.²⁰ Као историјски освешћено биће, читалац је стављен у позицију да посредством „читања“ мења своје мишљење формирano кроз наталожене слојеве званичних идеолошких интерпретација, и да афирмише трајне људске вредности, а приповедач је преузео позицију педагога, и тако инстанце која, ограничавајући одлагање смисла унутар постструктуралистичке игре значења, исправља и усмерава друштвену свест.

С обзиром да је просветитељство ушло у орбиту „криве свести“,²¹ педагошке методе *Гробнице за Бориса Давидовича* више не могу да, као залог модернитета, артикулишу просветитељску технику „образовног“, „слободног“ дијалога неистомишљеника, у којем постоји разумевање за „непријатеља“ као онога који је у „заблуди“ и кога треба „ занатски добро“ извести на пут разума, већ у стварности ондрих идеолошких конфронтација критику свега што је препознато као манипулација мишљењем и људским животима.²² Како Киш каже:

„Покупај оправдања постојања логора је не само недопустив него истовремено доказ о изопачености морала. Можемо разговарати на идеолошкој равни о било којој другој теми, али на овој тачки ја застајем. Постајемо непријатељи, и ту нема више толеранције...“ (*Homo Poeticus*, 305).²³

Овај „агресивни“ став не може бити погрешно тумачен: у контексту Кишове етике, он је једносмеран и применљив искључиво на историјску чињеницу логора, концептуалног истребљења људи и злоупотребе људске

²⁰ Susan Rubin Suleiman, *Authoritarian Fiction: The Ideological Novel as a Literary Genre*, New York, 1993, 30.

²¹ Петер Слотердијк, *Криптика ћиничкога ума*, превео Борис Худолетњак, Глобус, Загреб, 1992, 29.

²² Види: *Криптика ћиничкога ума*, 25–36.

²³ Сличан став Киш износи и у *Homo Poeticus*, 192.

слободе. Овако ригидан став, такође, открива да је Кишу једино остао отпор. На линији отпора идеолошком оправдању зла или историјско-политичком затапкавању зла, дискурс *Гробнице за Бориса Давидовича* упућује отворену оптужбу – „У читавој тој књизи, а у овој причи („Пси и књиге“) посебно, смишоје је био оптужујем.“ (*Homo Poeticus*, 125) – против тоталитарне историје, политике, идеологије. Кишов приповедач, dakле, нема моралне дилеме: у сусрету са злом и злоупотребом једноставно ће указивати на могућност литерарне оптужбе и литерарне одмазде.

5.

Модернитет је стање одвојено од метафизичке суштине хуманизма, па тако и од начетих идеја истине, правде, знања, лепог, које већ више од два века формирају савремени грађански идентитет. „Чим метафизичко разликовање добра и зла постане ломно, а све што јест појави се у метафизичком смислу неутрално, тада тек збильски започиње оно што именујемо модерношћу“. То је епоха у којој „морали и вриједносне свијести даду се коначно студирати попут ствари [...]. Свијест се може [...] политички и економски искористити.“²⁴ Само један модернистички корак даље од политичке (зло)употребе, људска судбина претвара се у холокауст, а „модерни пројекат (пројекат реализације универзалног)“ је не само „напуштен, заборављен, него уништен, ’ликвидиран‘“²⁵, да би након тога наступило (пост)модерно релативизовање етичких, логичких, друштвених концепција. Унутар постојећих диспозиција, у којима добро и зло, сврха и средства могу заменити места, и у којима је све препуштено уписивању значења, Кишу није било немогуће рехабилитовати изворно хуманистичку позицију, потврдити наизглед изгубљени континуитет, прецизно се поставити према радикално „левој“ и радикално „десној“ репресији. Задржавајући се у сферама логоцентрично

²⁴ *Критика шиничкога ума*, 193–194.

²⁵ Jean-Francois Lyotard, *Постмодерна љротумачена дјели*, 33. Види и 75.

осмишљених етичких простора, и разоткривања различитих облика тоталитарне свести – као залога просветитељства за сва хумана времена – Киш посеже за естетичком артикулацијом хуманистичких идеала.

Статус етичког искуства се мења када се оно не исказује логичким судовима већ естетичким, када се естетика уплиће у спознајне процедуре и нормативне апеле тј. када је доведена у однос према проблемима егзистенције. Насупрот постструктуралистичком ослобађању уметности од претеране одговорности да мења живот, „јединство искуства [етичког, идеолошког, епистемолошког и егзистенцијалног] остварује се посредством уметности“.²⁶ Тамо, дакле, где историја и филозофија историје, као и књижевна теорија постају лавиринти (са)знања, литература делује „кохерентним“ смислом, целовитошћу идеја и планова значења. Границе теорије/историје очигледне су на идеолошким местима које Кишова *Гробница за Бориса Давидовича* описује. Ако логори „обележавају границе до којих важи надлежност историјског сазнања“,²⁷ и ако хуманизам након логора мора „појести своје детерминације“,²⁸ литература ће (не)обуздавајући „игру значења“ и „игру духа“, као наличје логичко-херменеутичке игре, понудити заокружен доживљај тоталитета света као хуманог историјског и идеолошког постојања.

На месту на којем је оспорена традиционална метафизика – „при тумачењу зла у свијету – у празнину ускаче умјетност“.²⁹ Оно што је под притиском идеологије историја фалсификовала или није хтела/могла да сачува – остављајући празнину на местима историјског постојања литература ће, потврђујући епохално ограничења историјско-филозофског сазнања, произвести. Кишова хуманизована идеја литературе шанса је за успостављање литературног идентитета, а њена симболичка улога представља се као последња одступница човечности. Ако литература осмишљава смрт људи – што је, Кишовим речима, „Слаба утеша за човекову смртност. Али утеша.“

²⁶ Последњомодерна ћартијумачена џеци, 11–12.

²⁷ Раскол, 97.

²⁸ Раскол, 109.

²⁹ Критика шиничкога ума, 182.

(*Homo Poeticus*, 321) – и чини да се разликују од животиња, писцима, унутар хуманистичког космоса, који још увек живимо, заправо не остаје избор: или ће одговорно откупљивати и себе и друштво од бесмисла, тоталитарних идеја и поредака, или ће их прогутати тишина, машине, можда нека нова цивилизација лишена хуманитета или будући нуклеарни холокауст.

ПОДМУКЛО ДЕЈСТВО ПЕШЧАНИКА

„Као и сваки човјек, ти си син романа,
таква је моја стара песма и мој пораз“.
Е. М. Сиоран

Док покушавамо да обновимо *memento* Данила Киша, не заборавимо на просту чињеницу да на наш говор делује корозивно и неумољиво дело *Пешчаника*. *Пешчаник* нас побуђује и побеђује, условљава и ограничава, приморавајући нас да према њему као према *мери* написаног саобразимо и наш говор. Дозволите ми да се по мери једног обрта *Пешчаника* уденем у једну Кишову реченицу, или тачније у један уденутти уметак те реченице. Читалац може да узме реч, не на било ком месту, него на оном узаном отвору кроз који је сам писац провукао за тренутак читаоца:

„У овом претурању по старим, пожутелим разгледницама, овом данашњем – схваћиће ме добро – све се одједном побркало, све се пореметило.“

На месту где се додирују садашњост и прошлост, убацује се као напомена и опомена позив читаоцима – и овим данашњим – као вапај приповедача: „схвати ме добро!“ Писац даје сигнал упозорења и цела његова књижевна пустоловина показује своју дубоку припадност одређеном типу књижевности: дело Кишово припада несумњиво ономе што Немци називају „Warnliteratur“, књижевност опомене, упозорења. Упозорење је то вишезначично и вишемаменско. Али упућено је у првом реду читалачком човечanstvu.

Тaj сигнал писца читаоцу звучи као очајнички крик человека који страхује да неће бити схваћен онако како треба, или бар онако како би он то желео, што га може учинити жртвом неразумевања и неспоразума, па самим тим и обесmisлити сва његов љубавни труд. Тако

се у том позиву читаоцима његов текст показује и као „deziderat“ и као „Appelstruktur“. Тако приповедач испоставља и одређени нормативни захтев читалаштву. „Схватите ме како треба!“, не у складу са својим могућностима, него онако како је потребно за причу и за разговор веран смислу. А то, даље, не значи само позив да се схвати његова приватна прича, него још и више прихвати као веродостојна и релевантна верзија од значаја за општију историју. Овај узвик молбе и упозорења указује на страх од неразумевања, неспоразума, равнодушности, банализација, упрошћавања, погрешног читања. А писац је ипак руковођен интересом за споразумевањем. Да би заштитио своје писмо од кривотворења и погрешног читања, он ставља заштитни знак: читајте ме како треба!

Шта значи читати дело Данила Киша у складу са овим дезидератом? Да се не изневери аутентичност порука. Значи ли тај крик неповерење у читалачке способности и добру вољу публике? Било да је у питању једно или друго, остаје страх од неразумевања („the anxiety of misreading and misunderstanding“) као основни покретач Кишовог допунског рада на поетичким списима, једна помамна херменеутичка делатност на „толковању“ и упорном објашњавању, једно паралелно превођење поетске поруке на језик разумљивости и читљивости. Пресипање поетске материје у поетику разумевања у складу са интенцијама које назначује сам аутор. Читав тај поетички-херменеутички посао као да је плод једне нужде: притисак друштва на аутора да свој рукопис, свој животопис и смртопис, учини транспарентним и да заумнота чуда сведе на меру опште разумљивости. Писац је невољно чинио уступак публици. Уосталом, била је то и дубока нужност афирмације и доместиификације нечега што друштво није прихватало без извесних отпора. Најочигледнији пример је књига полемике *Час анафомије* у којој је писац *Гробницу за Бориса Давидовича* морао да преточи у експлицитну поетику, јер је једино тако могао да одбрани себе и своје дело од хајке која се подигла око тога „kenotafa“. Писац је био изазван да учита „прави“ смисао да би сачувао дело од енергија заблуде и кривотворног читања. Из такве историјске принуде, проистекле као парафеномен идеолошког насиља, настале су и крупне последице за свако *когитовање* (*cogitatio*) Ки-

шових списка. Може ли пишчев коментар као светиљка која осветљава пут читаоцима да кодификује и санкционише исправно читање и разумевање? Као преводилац и добар познавалац дела Р. Кеноа, Д. Киш је знао да и сам стоји у сржи противречности која можда одређује нашу данашњу књижевност: „он ставља на себе књижевну маску, али у исто време и показује на њу прстом“. Што више показује то дубље урања у противречност. Она се исказује као дубока жудња и драма писца: он с једне стране прижељкује размену са читаоцима као „слободну игру духа“, а с друге стране, суочен са насиљничким интерпретацијама, жели да самотумачењем овери „аутентично“ схватање сопственог дела. У свестности управо оне поетике коју промовише Данило Киш својим стваралаштвом то су смеле жеље, јер „писац је неко коме је 'аутентичност' ускраћена“ (Р. Барт).

Ситуација аутора је после увида М. Бланшоа парадоксална: уместо да буде повлашићени читалац и путоказ критичарима и научницима истраживачима његовог дела, писац дајући тачна упутства за правилно читање својих *интенција* као да иде на руку оним читаоцима који смерају да зауставе значење у систему денотација. Но, ниједно заустављање значења није недужно. Оно то није ниkad је у питању аутор, поготову после тврдње Бланшоа да

„(...) писац никад не може да чита сопствено дело. За њега је оно неумољиво неприступачно, тајна са којом не жели да се суочи (...) Немогућност читања себе подудара се са открићем да од тада, па надаље нема простора за било какво даље стварање у оквирима које је означило дато дело, па је dakле, једина могућност поновно писање истог дела. Необична усамљеност писца (...) потиче од чињенице да у делу он увек припада ономе што претходи делу“ (*L'Espace littéraire*, str. 14).

Ту усамљеност писца је осетио и сам Д. Киш када је у књизи *Живот, литература* (1990, стр. 178) изјавио као отклон од оних „критичара“ који су таутолошки тумачили „Киша самим Кишом“: „Помало ми је већ било доста тога искуства да прво по изласку књиге ја дам интервјује и после целог живота читам у критикама варијације на моје сопствено виђење својих проза“. То је био и индиректан прекор онима који су сувише погледали

на аутора и слушали шта ће прво он да каже да би понављали већ речено. Тиме је Киш ставио у горки талог свога искуства и ону некреативну критику која се лењо држала ауторових аутопоетичких ставова, пресипајући релацију имплицитно у експлицитно и обрнуто. Тим понављањем већ речено критичко познавање Киша није унапређено.

Из тога следи да „схватити Киша како треба“ значи схватити га друкчије него што је он самог себе видео. Покушајмо то на оном делу иманентне поетике за који је приповедач пледирао да треба „схватити добро“:

„Откако је генијална фигура мог оца нестала из ове приче, из овог романа – све се расточило, разуздало. Његова моћна појава, његов ауторитет, па чак и његово име, његови славни реквизити били су довољни да држе потку приче у чврстим оквирима, ту причу која ври као грожђе у бачвама, ту причу у којој воће полако гњије, изгажено ногама, смрвљено пресом успомена, оптерећено својим соковима и сунцем. Сад су пак напрсли обручи, источило се вино приче, душа воћа, и нема тог бога који ће га вратити у мешину, који ће га сабити у причу, салити у кристалну чашу“.

Ситуација приповедача је означенa као парадоксална још у једној Адорновој напомени уз текстове М. Пруста: „више се не може приповедати, а форма романа захтева причу“. Треба је dakле сваки пут изнова легитимирати. Зато *Башића, шећео* није само страсно трагање за изгубљеним оцем него и за изгубљеном причом коју треба реконструисати новом формом. Вино приче неће бити враћено у мешину, али ће песак приповедања бити сабијен у *Пеничаник*, саливен у кристалну затвореност. Тај демијург приче ће бити сам аутор. Али прича је и даље легитимирана не пишевом инвентивношћу него „генијалношћу оца“. Очински модел обезбеђује оквире приче. Као што знате, то није обичан отац, него Уметник-претеча. Отац који је најдубља жудња и највећи јад. Његова фигура чини пишев положај страховито двосмисленим. Отац, то је прошлост, прошлост која се не брише; у том смислу његова неизбрисивост постаје неокајивост. Кад је отац одсутан, све се руши, очев повратак заснива кривицу, очево одсуство уноси расуло. У Кишовом

случају то је оно „трајно осећање кривице“ о коме говори у *Горком шалогу искусства* (стр. 225). Отац – то је глорификација и деградација истовремено. Гениј и аутсајдер. Фенотип аутсајдерства у XX веку. Едуард Сам, Е. С., нестала средишна фигура света који је такође нестао, јеврејског света Централне Европе. Тај митски отац је истовремено и несрещна свест о пореклу. Он чини окосницу Кишовог стваралачког проблема: како од индивидуалне исповести сачинити дело као *објектизирану свест још епохе?*

На лицу тог „аутсајдера“ опртава се двоструки проблем: прво, стваралачки, руковођен интересом писца да се еманципује од преживелих литерарних форми (соцреалистичке и миметичке поетике). У ствари, задатак површински рефлектује нешто што је друштвено и егзистенцијално далеко суштественије: еманципације јеврејског интелектуалца и његове интеграције путем образовања, књижевног стварања, не и стицањем богатства као код Лесинговог *Наїмана Мудроғ*. Ханс Мајер (Hans Mayer) нам је у својој студији „*Aussenseiter*“ (Аутсајдери) показао анатомију и историјат жијдовског аутсајдерства у Европи, пратећи проблем од Лесинга и Хајнеа, до Балзака, Дикенса и Пруста и Џојса (тих узора Данила Кипа), твораца аутсајдера као јунака нашег доба у XX столећу. Лесингов оптимистички поглед да је еманципација Јевреја могућа путем образовања и иметка, добија у XX веку одлучујућу негацију кроз боемију и револуцију као две форме аутсајдерства. Данило Кип је дететом био сведок новосадског погрома Срба и Јевреја: „Тог дана је мој отац чудом био поштећен. Чудо беше то, што су рупе пробијене на дунавском леду, где су лешеви били бацани, биле препуне. Био је тако поштећен две године, кад је одведен у Аушвиц. И тамо је 'нестал'. ТИ МИСТЕРИОЗНИ НЕСТАНЦИ КОЈИ СУ СРЖ МОЈЕ КЊИЖЕВНОСТИ, ОСНОВНИ СУ ФЕНОМЕН ХХ ВЕКА“ (Д. К. Горки *шалог искусства*, стр. 202). У том Новом Саду из ратних година крштен је у Успенској цркви (недалеко одавде) и Данило Кип и захваљујући том крштењу преживео. Као конвертит. Андреас Сам је постао оно што је месијанство Едуарда Сама порицало – отпадник од вере отаца. Тиме је његово предвојено Ја постајало још више расцепљено.

Е. С. је друштвени аутсајдер, али такође и лите-рарни аутсајдер, он је неостварени уметник, аутор незавршеног ремек дела чији недовршени пројект оставља син-писац. Тиме се потврђује консултантски алитет оца-сина. Остварени писац-син прима у наслеђе аутсајдер-ство као проклетство и као завет: „заражен његовим месијанством“. Но то месијанство као „лудило луцид-ности“ економски је неутемељено и друштвено нетолерисано. Е. Сам постаје члан оне „die frei schwebende Intelegenz“, неостварени уметник, писац без дела. Отац је стога двоструко негативан лик, негативан у значењу одсутности и негативан у значењу књижевног јунака. Он је болесник, алкохоличар, неурастеник, Јеврејин – једном речи аутсајдер који „после једног стравичног искуства доспева у свакодневне, сасвим грађанске ситуације у којима се не сналази“ (*Пешчаник*, стр. 219). Аутсајдер је друго име за књижевника који фантазира изван реално-тврде друштвене збиље: глади, болести, бескућништва, банкрота. Аутору *Pega вожње аутобуској, бродској, железничкој и авионској саобраћаја* припада место крај пруге слепог колосека: осуђен је на безизлаз из којег нема бекства ни спаса.

Дело снажног песника, а Данило Киш то јесте јер казује читалачком човечанству *нову реч*, мора по закону *apofradesa* да окајава грехе претходниковог дела. Он ни сам не може да избегне ситуацију аутсајдера, друштвеног и егзистенцијалног. У *Раним јадима* видимо „једног дечака који је цело пре подне скупљао и везивао класје“ као надничар на њиви богатих Молнарових. И мати, уметница у плетењу, такође постаје аутсајдерка: „после тешких искушења и несаница, дигла је руке од свега и поново изишла на њиве да пабирчи“ – попут Руте Моавке из старозаветне *Књиже о Руїи* која нам прича о архетипу жене-аутсајдера. Дуга је листа ликова аутсајдера у Кишовим делима. Аутсајдерке су и „проститутка из *Симона чудотворца*“ и проститутка Маријета „из света на рубу памети и катастрофе“.

Али амбиваленција фигуре Оца појављује се и у чињеници што он постаје митски отац и литеарни супер-его који ће касније бити замењен читавом поворком књижевних отаца: читав списатељски подухват Данила Киша јесте покушај заснивања једне генеалогије, легити-

мирања свог аутсајдерства у родослову славних Људи: на његовом случају као да се остварује мисао Фридриха Ничеа: „Ако неко нема добrog оца мора да га измисли“. Отуда код Данила Киша у трагању за изгубљеним оцем опсесивна потреба да нађе „литерарне претке“ не само са очеве стране него и са мајчине (Марка Миљанова и Риста Драгићевића). Касније се тај родослов проширује на Набокова, Х. Л. Борхеса... (вид. „Живот, литература“ у *Горком* йалогу *искуства*, стр. 189). Заснивањем родослова сродстава по избору, писац Киш као да нас упућује како треба да схватимо његову књижевну генеалогију. Истовремено нас покушава усмеравати у ком правцу би требало читати његово дело.

Но Кишов палимпсест који укључује (по П. Пијановићу) и „кривотворење“ палимпсеста (П. П. Проза *Данила Киша*, стр. 138) и ’кривотворно‘ парапразирање Кафке, Маркса, Фројда и Пруста“ и због ироничне дистанце заслужује критичко читање. Будући да је и његово писање једно изоштрено критичко читање књиге света.

Књижевно стваралаштво Данила Киша се показује као чин (знак) који превазилази дело. Данило Киш није се мерио са пропозицијом Р. Барта да „писати значи мирно гледати како свет претвара у докторатска излагања говор који је писац хтео да учини чуварем отвореног смисла“. Киш то није могао мирно гледати и зато у *Часу анафомије* није препуштао другима да закључе његов властити говор. Али тај покушај да својим коментаром, одбраном и егзегезом заштити своје дело не укида чињеницу да је *писање* тек један *предлог* чији одјек трајно остаје непознат. Човек Данило Киш је писао да би био вољен; читали су га и читамо га тако да он то не може бити: но, управо та дистанца и чини писца.

Младен Шукало

ПРОТОКОЛ ОСУШЕНОГ ЈЕЗИКА

Или о оквиру близкости и разлике Франца Кафке
и Данила Киша

УВОДНА НАПОМЕНА

Аутор ових редова тешко се одазвао позиву из Трстеника да учествује у разговору о дјелу Данила Киша. Разлог за то је нетом завршена дужа расправа „Памћење и менталитет код Пруста и Киша“ писана за *Споменицу Данила Киша. Поводом седамдесетогодишњице рођења* у издању Српске академије наука и уметности (Београд, 2005, стр. 387–408). И не тако обиман рад може да исцрпи критичку свијест, а из поштовања према Данилу Кишу и према организаторима, испразно је, и неодговорно, пона вљати властите једном речене идеје.

Срећом, у трагању за нечим другим, односно у току истраживања феномена регионализма у књижевности, укрстиле су се околности које су призвале Данила Киша, али и његову релацију према Францу Кафки, а о чему – као непотпуна скица – и свједоче наредни редови.

МАЛА ИЛИ МАЊИНСКА КЊИЖЕВНОСТ?

Амбивалентност у дјелу и бићу Данила Киша очитује се и у његовим исказима који се тичу његове „припадности“, боље рећи – именовања књижевног амбијента у којем је настајао његов опус. На једном мјесту, означавајући своје трагање за властитим мјестом под сунцем, он га исказује као потрагу за властитим идентитетом, идентитетом човјека који у дјестињству, током Другог свјетског рата, дијели судбину мађарских Јевреја, где доминирају мађарски језик и „католички катехизис“, а у поратном дјечаштву и младалаштву, у границама другог језика (српског, или – како сам каже – српско-

хрватског језика) и другачије културе и менталитета, што ће се окончати премјештањем у трећу културу и трећи језички амбијент (задње године живота проводи у Француској). Све ове биографске чињенице дјелују ефемерно током набрајања, али чини се да су дубоко обиљежиле Кишову осјећајност и доживљавање свијета (па и књижевности), о чему може најбоље посвједочити дужи одломак из његовог излагања на скупу „Европа мисли, Европа политике“ у Албију (јужна Француска), одржаног маја 1989:

„Малојре, неко ми је пришао и тићао ме да нисам Чех. Господин Еленићајн ме је представио као српско-хрватског писца. Као што се у нас у народу каже, ја сам Јола риба Јола девојка! Ја нисам српско-хрватски писац, већ сам више Црногорац, ако не писац Војводине, можда чак донекле јеврејски писац, са сасвим мађарским презименом, више мађарским него што је презиме господина Ханкиша. Презиме ми значи “мали” иако сам висок 1,85 м. Не кажем ово из таштиће, већ једнословно зато да вас уведем у земљу у којој ништа није јасно, чак и кад се гледа изнутри! А тражи се од мене да вам на брзину објасним шта се догађа у Југославији! Дуго сам настрадавник или никад нисам усјео да ступенцима објасним који језик уче! Почињући са српскохрватским, говорио сам им да је то језик којим се говори у Југославији, али сам био доволно лукав да им не кажем да то није једини језик којим се говори у тој европској земљи. Дакле, ја нисам ни Јужноафриканец, ни Чех, ја сам југословенски писац. Многи југословенски писци не прихваћају да их тако зову. Више воле да буду српски или хрватски, али никад обое истовремено! Како хоћете да вам у десетак минута објасним проблеме Југославије кад ми је тешко да вам објасним власништви идентитет. Потићо сам се представио, рећи ћу коју реч о проблему који нас тешти. Најпре желим да изразим своје велико задовољство што се први пут у свом животу слажем са европским учесницима о политичким проблемима. Први пут је постигнула нека врста консензуса на културном да и политичком терену. Морам такође да изразим и своје незадовољство: не желим да будем Ђорђ-Џарол Европљана! После свега што сам рекао, ја једва да сам Европљанин!“

Овдје су сведени, на метафоричан начин, сви његови дотадашњи покушаји порицања да га на било који начин сврставају, посебно када се гледа према *унутра* (мисли се на тадашњи југословенски културни, књижевни и политички амбијент), инсистирајући на својој јединој и искључивој припадности – *Литератури*, позивајући се на гетеовски појам *Weltliteratur*, тој вјечној окренутости према *вани*. Згражавао се над свим примислима књижевног гетоизирања, односно сврставања у тзв. *мањинске* књижевности – попут јеврејске, црначке, феминистичке и сл. – што на извјестан начин доводи у везу са дијељењем на српску, хрватску, црногорску и друге књижевности: „Ја сам једини југословенски писац!“ – узвикује често Данило Киш.

Међутим, да ли је тако у стварности? Да ли је могуће одрицање од таквог сврставања?

Жил Делез и Феликс Гатари [Gilles Deleuze – Félix Guattari] у svojoj studiji *Kafka. Pour une littérature mineure* (Collection „Critique“, Les Éditions de Minuit, Paris 1975)¹ постављају, поводом Кафке, овај феномен мале/мањинске књижевности у три домена – домену језика, домену политике и домену колективитета. Они, ти домени, назначавају се само у садржају студије као један облик резимеа поглавља које расправља наведени феномен.

У окриљу њемачког језика створена је велика књижевност, на челу са Гетеом. За француске философе позиција Франца Кафке, тог чешког Јеврејина из Прага који пише на њемачком језику а живи у Аустроугарској монархији, изузетно је занимљива па се позивају на његов дневнички запис од 25. децембра 1911. године где се резимира како је једна мала књижевност способнија да преради постојећу грађу: „Кафка није поставио проблем

¹ Занимљиво је да српско издање овог дјела не садржи наведени поднаслов – *ка мањинској књижевности* (в. Жил Делез – Феликс Гатари, *Кафка*, превела с француског Славица Милетић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 1998). Разлог томе је, вјероватно, његова амбивалентност: у самом тексту појам „*littérature mineure*“ превођен је наизмјенично и као *мањинска* и као *мала* књижевност зависно од контекста којег намећу Делез-Гатаријеве идеје. (Наводи из ове студије дати су према објављеном преводу.)

израза на апстрактно универзалан начин, већ у односу према такозваним малим књижевностима – на пример, према јеврејској књижевности у Варшави или Прагу. Једна књижевност није мала зато што настаје на малом језику, већ пре зато што је једна мањина ствара на великом језику. Али, њена прва особина је, у сваком случају, чињеница да је њен језик обележен јаким коефицијентом детериторијализације. [...] Друга особина малих књижевности јесте да је у њима све политика. У великим књижевностима – напротив, *индивидуална згода* (породична, брачна, итд.) тежи да се повеже с другим, ништа мање индивидуалним згодама, при чему друштвена средина служи као позадина и окружење; ниједна од тих едиповских догодовштина није нарочито неопходна, није апсолутно нужна, али све заједно блокирају великом простору. Мала књижевност је сасвим друкчија: због скучености њеног простора, свака ситуација се тренутно везује за политику. [...] Трећа особина мале књижевности јесте да у њој све поприма колективну вредност. У ствари, управо зато што је мала књижевност сиромашна талентима, у њој не постоје услови за *индивидуални исказ*, исказ овог или оног великанад који би се могао одвојити од *колективног исказа*. То стање оскудности талента заправо је благодет и омогућује да се замисли нешто различито од књижевности великане: оно што писац потпуно сам говори већ сачињава заједничку акцију; то што говори или чини нужно је политичке природе, макар се други с њим и не слагали. Политичко поље је прошло сваки исказ.“

Читајући ову Делез-Гатаријеву парадфразу Кафкиног записа о малој/мањинској књижевности уочавају се оквири у којима покушава Франц Кафка да смјести и оправда своје дјело и своје дјеловање, али и елементи подударности позиција у којима Данило Киш реализује своје дјело. Ма како парадоксално звучало, код обојице аутора постоји свијест о издвојености, о отуђености из средине из које израстају и којој се својим текстовима обраћају, с основном намјером да тај њихов исказ не буде мањински сведен на уску групацију, него да отвореношћу пониште постојеће границе које сами себи задају садржином, али не и оним чиме то дјело одише и с чиме се, заправо, сучељава.

Једно од основних средстава је тај *осушенни језик*, како га означавају Делез и Гатари, онај језик који је, попут њемачког језика у Прагу, окружен и измијешан са чешким и јидишом, у којем је, на граници између његове екстензивне и интензивне употребе могуће, попут Кафке, намјерно поништавати сваку метафору, сваки симболизам, свако значење: „Преображай је,“ кажу Делез и Гатари, „супротност метафори: нема више дословног ни пренесеног значења, постоји само распоред стања на лепези речи.“ Језик се не третира сам по себи, већ кроз његове функције (*овде, свуда, тамо, с ону страну*), међу којима врло често нити има сагласности нити разумијевања, јер оно што је речено унутар једне његове сфере (или функције) није могуће рећи у другој сferи (или функцији). Дакле, међу њима не постоји сфера преводивости. Свака од тих сферा је засебан модел исушивања језика, чиме се ствара образац да се може „бити странац у властитом језику“, јер „језик постоји само захваљујући разлици између субјекта исказивања, повезаног са значењем, и субјекта исказа, повезаног с дословно или метафорично означеном ствари“. Кафка се опредељује за другачији пут од већине припадника јеврејске заједнице: „Изабраће немачки језик Прага, такав какав је, упркос његовом сиромаштву. Непрестано ће одмицати даље у детериторијализацији ... снагом трезвености. Пошто је вocabular оскудан, учиниће да он трепери интензитетом. Супротставиће чисто интензивну употребу језика свакој симболичкој, или чак значењској, или означавајућој употреби.“²

Код Делеза и Гатарија, као потврда утврђеног обрасца,iju se имена попут Џојса и Бекета, а њихову листу, полазећи од истог извора, знатно проширује Паскал Казанова наводећи, уз Данила Киша, и Џ. Б. Шoa, Катиба Јасина, Анрија Мишоа, Швајцарце Роберта Валзера и К. Ф. Рамиза, затим В. С. Најпola, С. Руждија и друге². Међутим, посебно мјесто заузима њихово упу-

² Уп.: Pascale Casanova, „Les petites littératures“, *La République mondiale des Lettres*, Seuil, Paris, 1999, pp. 241–281. П. Казанова критикује одређене ставове Ж. Делеза и Ф. Гатарија, мада и она полазише у формулисању идеје мале/малих књи-

ћивање на Марсела Пруста, Антонена Артоа и Луј-Фердинанда Селина (занимљиво би било подсјетити се Кишових опаски на рачун овог посљедњег аутора, чија ће колаборација са њемачким нацистима представљати његово-ву вјечну мрљу), као и упућивање на културолошки амбијент с почетка XX вијека спомињањем Ајнштајна и „његове детериторијализације представе о свемиру“, аустријских додекафониста, експресионистичког филма, психоанализе и – прашке лингвистику! „То су прави аутори мале књижевности. Један излаз за језик, за музику, за књижевност. Оно што се назива Поп – Поп-музика, Поп-философија, Поп-литература: *Wörterflucht*. Служити се вишезичношћу у сопственом језику, користити га на мањински или интензиван начин, супротставити потлачени карактер тог језика његовом тлачительском карактеру, пронаћи тачке некултуре и неразвијености, зоне језичког трећег света кроз које језик измиче, кроз које се животиња преображава, кроз које се устројство грана. Колико стилова, или жанрова, или књижевних покрета, чак и најмањих, имају само један сан: испунити главну функцију језика, служити као државни, званични језик (данас тако поступа психоанализа, која жели да буде господарица означитеља, метафоре и игре речи). Ићи за супротним сном: стварати постојање малим.“

Кафкијанско-делезовско-гатаријевски образац исушивања језика, а као један вид кафкијanskог протокола, могао би се пратити и начином и облицима употребе језика Данила Киша с једне стране у *Породичном циклусу*, с друге у *Гробници за Бориса Давидовича и Часу анафомије*, а с треће у *Енциклопедији мртвих* (паратекстуална сфера није занемарена, али је – из објективних разлога – изузета). Слиједећи ову дискурзивну логику, и као стилско и као поетичко обиљежје, могу се уочавати све тјешње везе Киша с Кафком посебно у домену прихватања себе самог у оквирима мале/мањин-

жевности заснива на Кафкиној дневничкој забиљешци из 1911. године. За ово излагање Казановина полемичност, као и неслагање аутора текста са одређеним Делез-Гатаријевим поставкама, није битна.

ске књижевности, али и низови разликовних црта: и један и други аспект релација могао би се освјетљавати у претходно назначена три домена, домен језика, домен политике и домен колективитета.

Али оног и онаквог колективитета који се може подразумијевати и под појмом – Средња Европа.

ПУТ КА СРЕДЊОЕВРОПЕЈСТВУ ДАНИЛА КИША

Као и према свим другим облицима сврставања, Данило Киш је био сумњичав и према појму средњоевропејства, али у нешто блажој форми него према другим облицима мањинског гетоизирања. Вјероватно и због необавезности или сувише шароликог постављања оквира, али и зато што се под њеним окриљем поништавала искључивост националних одређења.

Међутим, чини нам се, уколико би се преиспитала појмовна одређења жила Делеза и Феликса Гатарија о територијализацији, дестериторијализацији и ретериторијализацији, отворили би се значајни аспекти за промишљање феномена малих/мањинских књижевности било којих облика и оријентација, поготово што се средњоевропска култура, ма како засебан ентитет био, по Кишовом мишљењу не може постављати као нека наднационална премиса, јер су разлике међу националним културама овог региона много веће него сличности. Додајмо: али и релације међу тим културама су јасније и прецизније. Јер, како каже Франц Кафка, „памћење малог народа није мање од памћења великог, и оно зато темељније прерађује постојећу грађу“.

МАРСЕЉЕЗА, ШАНСОНА И СРОДНИ ЗВУЦИ (О преводилаштву Данила Киша са француског језика)

Као преводилац Данило Киш се најпотпуније исказао преносећи књижевна дела са француског на српски језик. На том пољу је његово преводилачко дело и најобимније, с обзиром да је том послу био посвећен готово четири пуне деценије, укључујући у свој интересни простор не само лирику него и наративне, драмске и есејистичке текстове. О његовој везаности за француски језик, књижевност и културу могло би се говорити много и документовано, јер је захваљујући управо томе он досегао највише културолошке и поетичке стандарде. Француска култура, као и све оно што је посредством ње стекао представљали су најизразитије стваралачке обрасце и вредносне домете на којима је он градио себе као писца високе поетичке самосвести. Због таквог унутрашњег, интимног контекста који је себи наметао и због кога је о себи и другима судио веома строго, Киш је, без сумње, израстао у истинског и самосвесног припадника светске књижевности који, ето, стицајем судбинских околности пише на српском језику. И мада је свакако претерано рећи да је он једини југословенски светски писац,¹ како стоји у наслову интервјуа који је он 1989. године дао Тамашу Торми за мађарски *Világ*, у том исказу неоспорно препознајемо нешто од његове специфичне и трајне определености за светске културолошке видике. А до таквих видика он је долазио понавише захваљујући баш француском језику, књижевности и култури.

Отуда код Киша нећемо открыти праву франкофилију колико везаност за француску културу као универзално поље посредовања и средиште истинског космополитског духа. Овакво становиште Киш ће веома тачно исказати у интервјуу из 1980. године намењеном

¹ Види, Данило Киш: *Горки талох искустива*, приредила Мирјана Миочиновић, БИГЗ, Београд 1991, стр. 259–265.

управо француском читаоцу, за часопис *Кензен литерер* (*La Quinzaine littéraire*): Видите, оно што се зове француска култура за мене је, данас, пре свега култура посредништва, 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. Да будем тачнији: чини ми се да је Париз још увек, и све више, велика пијаца идеја, где се продаје на дражби све оно што је свет културе изручио из себе негде другде, под неким другим меридијанима...² Упознавање нашег читаоца са француском књижевношћу било је у Кишовом случају превасходно мотивисано потребом да се искушају изражајне могућности српскога језика, као и настојањем да се у српском, али и читавом југословенском културном простору утврди дух европске, тачније универзалне културе која не признаје чврста национална разграничења.

1.

Што се уметности прозе тиче, Кишов избор је, очигледно, био одређен тежњом да се српском читаоцу представе помало апартне, али изузетно значајне и подстицајне вредности модернистичке књижевности. На самом почетку његове књижевне каријере, одмах након објаве романа *Мансарда и Псалам 44* (1962), изашла је у преводу Данила Киша и Мирјане Миочиновић *Чудновајша усамљеност* (1963) Филипа Солера, једина за сада целовита књига овога писца презентована на српском језику. Солер, готово Кишов вршњак, са својих у то време двадесет и шест година, још је сматран изузетним, младалачким освежењем француске прозне уметности, па је одлука да се он представи нашем читалаштву очигледно мотивисана не само жељом да млади Киш пронађе неког свог генерацијског пандана у француској књижевности него и жељом да се укаже на један значајан књижевни опус у настајању. Преводиоци су се одлучили на ризичан улог: определење за младога писца се, додуше, могло правдати повољним судовима у француској критици, као и несумњивим списатељским даром, али оно још и више оставља утисак храбре опкладе са будућношћу. Солер је у

² Нав. дело, стр. 90.

то време имао за собом једну приповетку и два романа, а преводиоци су се определили за дебитантску приповетку *Изазов* (1956) и кратки роман *Чудноваћа усамљености* (1958).³ Реч је о прози прустовске оријентације, са наглашеном еротском темом и са интроспективним опсесијама наратора, при чему се психологоизација и интелектуализација приповедања обогаћује и повременим метафункционалним детаљима, тј. драмом самог чина писања. Наратор је истовремено и средишњи лик, тако да се у њему не само преламају сва збивања, већ он представља упоришну тачку за развијање високо самосвесне ретроспективне нарације. Рекло би се да су се два млада писца, Киш и Солер, сусрела баш у простору бескомпромисног суочавања са аутопоетичком проблематиком и са наратолошким утемељењем сопственог дела. *Чудноваћа усамљености* на српском делује као врло занимљив роман, превод се са лакоћом чита, па се може рећи да је преводилачки деби прошао изузетно успешно. Киш и Миочиновићка су, тако, увели Солера у српску књижевност, али чињеница да овај писац није у том контексту показао већу виталност, као и чињеница да му се ни његови преводиоци нису више враћали, заслужује посебне коментаре.

Други заједнички подухват Данила Киша и Мирјане Миочиновић био је потпуно представљање Исидора Лисјена Дикаса, илити Лотреамона: у часопису *Дело* (бр. 10, 1963) појавили су се одломци *Малгорорових певања* и први део есеја *Поезије*, а следеће 1964. године, у елитној модернистичкој едицији *Орфеј* (уредник Зоран Мишић), изашла су *Сабрана дела* овог загонетног, провокативног истраживача наличја стварности. У српској култури се до тада о Лотреамону мало знало и мало о њему говорило. Помињали су га са дубоким уважавањем наши надреа-

³ Киш је у поговору исказао извесне резерве према каснијим Солеровим поетичким преференцијама које је препознао у роману *Парк* (1962), па истиче да је писац *Чудноваће усамљености* скренуо у тражењу свог пута ка токовима тзв. новог романа и изгубио нешто од свог аутентичног гласа. (Види, Филип Солер: *Чудноваћа усамљености*, с француског превели Мирјана Миочиновић и Данило Киш, Графички завод, Титоград 1963, стр. 150).

листи. Штавише, следећи пример својих француских колега и учитеља, они су од Лотреамона начинили праву култну фигуру. Истичући да је он *најјаснија фигура* у предисторији надреализма, она на коју се надреалисти у сваком моменту могу позвати, Ване Бор и Марко Ристић су, у својој програмској декларацији *Анти-зиг* (1932), истицали да у *Малгороровим ћевањима* долазе до максималног и савршено чистог израза, тоталан револт против бoga и људи, егзалтирање Зла, љубав за тајанствено и необично, демонијаштво, богохуљење, огромна гордост, осећај усамљености, најцрњи песимизам, свирепи сарказам, грчевито непристајање на услове под којим живи човек, слободна инспирација (тако да нам се ово Певање, из данашње перспективе, указује врло често као аутентични *надреалистички текст*), и, још једном, фанатично доказивање свега што је Зло.⁴

Тек са преводом Данила Киша и Мирјане Миочиновић добијамо прилику да се на српском језику потпуније упознамо са тим необичним модернистичким опусом сачињеним од поетске прозе *Малгорорових ћевања*, есејистичких записа под насловом *Поезије* и нешто сачуваних писама. Осим питког превода основних текстова преводиоци су прибавили и *Белешике и коменијаре* уз есеј *Поезије*, као и административне текстове *Акти о рођењу* и *Акти о смрти*, док је предговор *О Лотреамону* написао Сретен Марић. Можемо само претпоставити са каквим су се проблемима сусретали преводиоци, с обзиром на крајње особену структуру Лотреамоновог главног дела. Јер, како је истакао Сретен Марић, *Малгоророва ћевања* су дело без мере, хаос родова, апокалиптичка лирика, праћена циничним рефлексијама, скица неколико романа, поема која се завршава роман-фельтоном, исповест, пародија, збирка пастиша и књишких реминисценција, и, ма шта се мислило о њиховој вредности, једно од најособенијих манифестација француске поезије деветнаестог века.⁵ Реч је, dakле, о изузетно сложеном тексту, тексту

⁴ Види, Ване Бор и Марко Ристић: *Анти-зиг. Прилог за правилније схватавање надреализма*, Надреалистичка издања, Београд 1932, стр. 13-14.

⁵ Лотреамон: *Сабрана дела. Малгоророва ћевања. Поезије. Писма*, превод и коментари Данило Киш и Мирјана Миочића, Београд 1998.

који се снажно опире својим тумачима, па следствено томе и преводиоцима, али тексту који нам је, представљајући једно од класичних дела европског модернизма и авангарде, био одиста преко потребан. Дарујући српском читаоцу такву вредност, Данило Киш и Мирјана Миочиновић су учинили велику услугу српској књижевности јер су читав један њен традицијски ток, онај који припада ноћној страни стварности (како бисмо језиком Марка Ристића то рекли), не само подстакли, већ умногоме и омогућили његов даљи плодоносни развој.⁶ Отуда појава Лотреамонових *Сабраних дела* представља изузетно важан датум српског преводилаштва.

Изванредно књижевно откриће понудио је Данило Киш српском читалаштву преводећи Рејмона Кеноа. Истина, он тога писца није први представио нашој публици, с обзиром да је 1961. године, у преводу Мирослава Каракулца, изашао роман *Мој пријатељ Џер*. Киш је, међутим, тако маестрално превео две Кеноове књиге да ће оне, захваљујући умногоме надахнутом преводилачком умећу, у нашем памћењу остати као изузетно важне књижевне и преводилачке чињенице. Књига *Стилске вежбе* (1964) омогућила је преводиоцу да, следећи замисао њеног творца, опис једног банањног, беззначајног догађаја из свакодневице варира на деведесет и девет начина, искушавајући тако језичке могућности стилизације.⁷ Варијације

чиновић, предговор Сретен Марић, Нолит, Београд 1964, стр. 22–23.

⁶ Када то кажем имам на уму да нека дела у српској књижевности не би могла у пуној мери бити традицијски осмишљена да није било живог Лотреамоновог присуства. Очигледно је, наиме, да песнички опуси Милутина Петровића, Вујице Решине Туцића или Новице Тадића носе на себи јасне трагове овог великог претка.

⁷ Наравно, укупни број могућности није тиме исцрпен, па ће Кено у издању своје књиге из 1963. године понудити још сто двадесет могућности за читаочево дописивање основног предлопшка. Како је Киш превод радио са издања из 1947. године, то овај додатак није укључио у превод објављен 1964, али ће то учинити у новим издањима 1977, 1986, 1993, 1999. године. Иначе, предговор за прво издање Кеноових *Стилских вежби* написао је Јован Христић (Нолит, Београд 1964), а у каснијим издањима је то учинио сам Киш.

су условљене доминантним поступком, наглашеном улогом одређених стилских фигура, поједињих типова лексике и дискурса, граматичких структура, затим одређеног става казивача, условности његове перцепције, експрессивног и апелативног односа, као и конвенција наметнутих опредељењем за готове књижевне обрасце. Киш се у тим бројним варијацијама изванредно сналази, сјајно се поиграва датостима вербалног низа, непрестано демонстрирајући неслуђене могућности нашег језика у погледу стилске дисперзивности и производње различитих стилских варијаната истога текста.

Са посебним се проблемом суочио Данило Киш преводећи Кеноов роман *Цаша и мејроу* (1973).⁸ У тој живој и хуморној књизи требало је, наиме, наћи адекват Кеноовом покушају увођења у књижевност језика нижих слојева и, за француски језик крајње необичног, фонетског правописа. Киш се, тако, одлучио не само за употребу жаргона, сленга, дијалеката, провинцијализама, већ и многобројних граматичких, ортоепских и ортографских погрешака, као језичких облика изван стандардног кода и образованих друштвених слојева. Исто тако, он је био принуђен и да сам ствара извесне облике за које није познавао адекват у нашој језичкој пракси. Језик који је Киш изградио преводећи Кеноов роман није никакав готов емпиријски факат, он као такав не постоји ни у једној друштвеној, комуникативној заједници, њим нико не говори нити пише, већ је, као специфичан језички галиматијас, створен управо за овакву, кеноовску прилику која захтева прворазредну вештину стилизације.

Дакако, фонетизација правописа француског језика није могла наћи прави пандан у нашем језику где је фонетски правопис норма, па је у том смислу превод унапред био осуђен на изостанак одговарајућих стилских ефеката. Али преводилац је тако мајсторски, на другим странама, надокнађивао почетни хендикеп да се читалац у потпуности може препустити једном другачијем, нашим приликама прилагођеном заносу језичке еклистике. Из тог разлога Кишови преводи Кеноа представљају велики тренутак наше преводилачке уметности, један вина-

⁸ Рејмон Кено: *Цаша у мејроу*, БИГЗ, Београд 1973.

веровски узлет достојан евокације преводилачке енергије која нам је подарила Раблеовог *Гарганију и Панија-џруела*. Преводећи *Стилске вежбе и Цацу у мејроу* Киш писац и језички маг несебично је препустио све своје раскошне дарове преводиоцу, тачније оним књигама које су га на француском тако опчиниле да је просто морао да их чује и на сопственом језику.

После оваквог, како преводилачког тако и књижевног успеха у презентацији Кеноовог дела, Данило Киш готово да с француског виште није преводио уметничку прозу. Тек по његовој смрти, Мирјана Миочиновић је указала на то да је Киш, по свему судећи, намеравао да преведе читаву књигу приповедних текстова Марсела Швоба *Измишљени животи*. Од укупно двадесет и два текста из ове књиге Киш је превео пет, а то је чинио у време постоперативног лечења у првој половини 1987. године.⁹ Швобова приповедна проза, иначе, морала је Кишу бити изузетно занимљива у поетичком смислу. Она је, наиме, исписана поступком биографских казуса, специфичних случајева који указују на необичне животне моделе као што су *Лепроније: романсијер, чиј-карка Кајтерина: заљубљена девојка, Г. ё. Бари и Хејр: убије, Крајес: циник и Ембодокле: замешавани бог*. Евидентно је да ова Швобова књига, објављена још 1896. године, представља својеврсног Борхесовог претходника.¹⁰ Болест је, очигледно, спречила Киша да покаже како Борхес није био једини на путу онаквог преобликовања

⁹ Види, пропратни текст Мирјане Миочиновић *О фрагментима из Кишове заоставшићине*, у: *Књижевна реч*, год. XXII, бр. 416, 10. мај 1993, стр. 6.

¹⁰ Миочиновићка указује на ту везу констатујући да је Швоб незаслужено у сенци, те да ове приче представљају истовремено кратак опис чудних путева књижевног наслеђивања који, у конкретном случају, повезује Швоба с његовим великим наследником Борхесом. Види, *Књижевна реч*, бр. 416, 10. мај 1993, стр. 6. Више од деценије по обелодањивању Кишових наклоности ка Швобу српском читаонцу је понуђен превод ове књиге која је подстакла Борхеса на подухват преформулисања кодова приповедне форме; види, Марсел Швоб: *Имагинарне биографије*, превела Иванка Павловић, АЕД студио, Београд 2006.

приповедних модела у књижевности XX века који су, касније, Кишу – магу приповедања – изузетно корисно послужили у промени поетичке парадигме и настанку *Гробнице за Бориса Давидовича* и *Енциклопедије мртвих*.

2.

Драмску књижевност је Данило Киш преводио једино са француског језика. Захваљујући његовим преводима одржано је четрнаест позоришних премијера, а те текстове су на сцену постављали Огњенка Милићевић, Небојша Комадина, Арса Јовановић, Јован Путник, Љубомир Драпкић, Благота Ераковић, Љубиша Георгијевски, Славенко Салетовић, Радослав Дорић и други. За потребе позоришних представа коришћен је Кишов превод *Тројанке Еурипида* – Жана Пола Сартра (1966), *Јег ног сам дана срео истину* Фелисјен Марсо (1967), *Мачка у цаку* Жоржа Фејдоа (1967), *Догађај у аутообусу* (1967), *Стилске вежбе* (1971) и *Цаца у метроу* (1997) Рејмона Кеноа, *Не играј се љубављу* Алфреда де Мисеа (1968), *Сиг* Џера Корнеја (1968), *Рай и мир у кафани* Снефл Ремоа Форланија (1970) и *Касица-расица* Ежена Лабишта (1985), а неки од тих текстова су доживели две, па чак и три сценске поставке.¹¹

Трагедија *Сиг* Џера Корнеја појавила се у Кишовом преводу 1965. године,¹² а на сцену је постављана у Сомбору (1968) и Београду (1971). У време појаве Кишовог превода већ смо драме овога писца имали преведене у књигама,¹³ али посао превођења Корнеја ни до дана данашњег није далеко одмакао. Једноставно, у

¹¹ Види, *Библиографија Данила Киша*, у: *Споменица Данила Киша*, уредник Предраг Палавестра, САНУ, посебно издање књ. DCLX, Одељење језика и књижевности књ. 57, Београд 2005, стр. 542.

¹² Џер Корнеј: *Сиг. Трагикомедија*, превео с француског и поговор написао Данило Киш, Нолит, Београд 1965.

¹³ Претходне 1964. године је, на пример, у Загребу изашла књига *Француски класицисти* (избор и поговор је начинила Габријела Аркери, а превод Томислав Прпић) у којој су се појавили текстови Корнејевог *Сига* и Расинове *Федре*; далеке 1871. године у Београду је, у преводу Николе Мариновића, објављена Корнејева трагедија *Хорације*.

раздобљима која су својим сензибилитетом и укусом класицизму била ближа него што смо ми данас, таквих превода није било у доволној мери, па ће српски читалац, по свему судећи, морати да причека неко повољније доба или страсну мисију неког усамљеног посвећеника и поштоваоце ове књижевности да би, уз знатно присутније преводе Молијерових комедија и Расинових трагедија, употребнију књижевну слику француског класицизма.

Уз основни текст драме Киш је превео и Корнејеву посвету и Корнејев предговор, од којих је веома важан нарочито овај други прилог, с обзиром да у њему аутор описује своју позицију у расправи која је покренута поводом *Ciga*, затим свој однос према Аристотелу и античкој традицији, према шпанском изворнику и самој грађи, итд. Што се превода Корнејевих драмских стихова тиче, они су изузетно течни и лаки, а у потпуности испуњавају структуру Александринаца у погледу броја слогова и чврсте цезуре иза шестог слога, чиме се други преводи ове трагедије не могу похвалити. Рима је парна, женска и вокална, врло је пажљиво одмерена, звучно и семантички сугестивна, па све то оставља изузетно повољан утисак на оног читаоца који, не поредећи превод са оригиналом, настоји у њему да препозна разлоге за чисто естетско задовољство. Преводилац овде никаквих несавладивих потешкоћа са везаним стихом није имао, бар се то не види на коначном резултату, па се превод Корнејевог *Ciga* чини једним од оних изузетно лепих домета преводилачке вештине, нарочито када говоримо о стихованој драми.

Друго драмско дело француског класицизма које је превео Данило Киш јесте Молијеров *Дон Жуан*, који се појавио у часопису *Књижевност* (1984), а десетак година касније и у књизи (1993).¹⁴ Молијер припада кругу код нас често извођених драмских писаца, па никакво чудо да је он знатно потпуније од осталих класициста био превођен. У релативно скорашњим књижним издањима налазимо *Дон Жуана* у преводу Младена Лесковића (*Изабране коме-*

¹⁴ *Књижевност*, год. XXXIX, књ. LXXVII, св. 11, новембар 1984, стр. 1985–2001; св. 12, децембар 1984, стр. 2236–2256. Жан Батист Поклен Молијер: *Дон Жуан*, превео Данило Киш, приредила Мирјана Миочиновић, Лапис, Београд 1993.

guje, приредио Рашко Димитријевић, Просвета, Београд 1950) и Радована Ивишића (*Дон Јуан – шкрипци*, првео и поговор написао Радован Ивишић, Зора, Загреб 1950), па је Кишов подухват, очигледно, настао из потребе да се новим преводилачким решењима открију неке неуочене могућности оригинала. То откриће састоји се у особеној стилизацији текста, уз употребу језичких елемената који одступају од савременог стандардног језика. У краткој преводиочевој белешци стоји упозорење да овај превод није академски и он је прављен за потребе *наше* сцене и нека језичка и стилска решења била су тиме условљена.¹⁵

Стилизацију је Киш извео коришћењем језика српске класицистичке и хрватске ренесансне драме. У говору Дон Жуановом и Зганареловом, као и код других ликова из аристократског слоја, коришћена је лексика и фразеологија славеносерпског језика, док су ликови рибара обележени језиком дубровачке књижевности. Тај, доста необични стилски захват Киш описује овако: У оним сценама Другог дејства где се Молијер послужио колоквијалним говором сељака, овде је – пошто се ствар догађа на мору – употребљен држићевски језик, са елементима савременог колоквијалног говора Дубровчана. Понеки израз, овде, преузет је из *франчезарија* – дубровачких прерада Молијерових комада (*Стари писци хрватски*, књ. XXXVI, Загреб 1972). Дугујем захвалност песнику Милану Милишићу: без његове сарадње овај део превода вукао би одвећ на говор Трипчета из Котора. Прва условност градила је другу: Дон Жуан је проговорио на начин стеријански (Стерија је лако могао преводити Молијера); тако су се два наша класична драмска писца, Држић и Стерија, сусрели у једном језичком каламбуру.¹⁶ Описаним језичким захватима, с правом именованим каламбуром, Киш је изузетно освежио Молијерову комедију и сценски је, наглашавањем културолошких импликација језичког израза, учинио приметно ефектнијом. Отуда би овај преводилачки подухват убудуће морао постати предметом разноврсних коментара чије увиде о степену преводилачких слобода би, свакако, требало укључити у списак поука значајних за теорију превођења као дисциплину.

¹⁵ *Књижевност*, бр. 11, стр. 1985.

¹⁶ *Нав. дело*, стр. 1985.

Осим поменутих драмских текстова, Киш је превео и два комада која нису извођена на сцени али су за пишчева живота објављена у стручној периодици. Тако је драмолет у три чина *Последњи дан на смрћи осуђеној* Жана Иполита Тисерана објављен у часопису *Сцена* (1988), а касније и као књига (Вршац 1999).¹⁷ У свом кратком шаљивом комаду из 1862. године, који у поднаслову има жанровску ознаку филозофска драма у три чина, Тисеран је начинио неколико комично–озбиљних драмских ситуација које предочавају последњи дан једног пробисвета, Ножијеа, осуђеног на смрт. У сценама суђења, изрицања пресуде, припреме за погубљење, па и самог погубљења аутор је, захваљујући Киповим луцидним преводилачким решењима, и на српском језику зазвучao драмски веома убедљиво. Томе је посебно допринело језичко поигравање у коме је значајан удео задобило стилско раслојавање у распону од руралног говора и дијалекта, преко жаргона, журналистичког и административног стила, па до говора високих интелектуалних претензија. И у овом случају показало се како Киш-преводилац тежи суочавању са језички изазовним и стилски захтевним драмским делима. Не треба, уз то, изгубити из вида ни чињеницу да је реч о комаду који у Алфреду Жарију и његовом *Краљу Ибију* налази несумњивог сродника, а уочљива је и јонесковска комика говорних алогичности,¹⁸ што говори да је дело садржавало и неопходну меру иновативности и модерности. Упркос свему томе, комад није заживео на српским позорницама.

У истом броју часописа *Сцена* (1988) Киш је објавио превод *Филозофије у будоару* Маркиза де Сада, а у драматизацији Ерика Каана. Ова сценска адаптација начињена је у два чина, а садржи низ драмских ситуација које представљају чин сексуално–развратне, садо–мазохистичке иницијације младе госпођице Евгеније де Мисти-

¹⁷ Часопис *Сцена*, бр. 2, март–април 1988, стр. 95–99. Жан Иполит Тисеран: *Последњи дан на смрћи осуђеној. Филозофска драма у три чина*, са француског превео Данило Киш, Књижевна општина Вршац, Вршац 1999.

¹⁸ Види, Мирјана Миочиновић: *Француско ероћко љозоришиће XIX века*, у: *Сцена*, бр. 2, 1988, стр. 94.

вал. Читав ритуал осмишљава госпођа де Сент-Анж, а у завршном чину он укључује и насиље над мајком младе развратнице Евгеније. Киш је у пропратном тексту *O сценској агадијацији Садове Филозофије у бугоару* истакао да је превод настао почетком седамдесетих година, а по наруџбини Атељеа 212, али рад на том комаду није, наравно, никад ни започет. По Кишовом мишљењу Садова се дела у бити опиру представљачкој уметности (дијалошка форма је само замка за лаковерне); његови се еротски фантазми не могу сценски представити, њих сцена градећи – руши; њих једва може да представи машта самотног читаоца. Маркиз де Сад је чудовиштан, или није де Сад.¹⁹ Наруџбина, по свему судећи, није била једини разлог што се Киш подухватио превођења овог драмског дела; очигледно је нешто од опсценог дискурса и стилизације развратности за њега представљало занимљиво преводилачко искушење, па и прави изазов.

Комад у четири чина *Рай и мир у кафани Снефл* Ремоа Форланија изведен је на сцени Југословенског драмског позоришта у режији Љубомира Драшкића, а текст Кишовог превода објављен је у часопису *Мосћови* (1992).²⁰ Форланијева драма (иначе носилац награде Лине По 1969. године) покрива велики временски распон од 1939. до 1944. године, а у том распону су, током трајања рата у Француској, исказани разноврсни политички ставови – од фашизма и антисемитизма, преко колаборационизма и антифашистичке борбе, па до грађанске демократије и комунистичких ставова. Следећи по много чему брехтовски концепт драме и позоришта, Форлани је настојао да начини широки поглед на буран историјски низ догађаја у којем се мењају и ставови које поједина драмска лица заступају. Наглашено гротеско обележје, прожима се са хуморним, сатиричним, ироничним и саркастичним тоновима који у први план истичу ауторов критички став и ангажован приступ друштвено-историјским процесима. Тај поглед на људе које историја ломи као лутке свакако је морао бити привлачен младоме Кишу, као што му је посебан изазов морала представљати

¹⁹ Сцена, бр. 2, март-април 1988, стр. 110.

²⁰ *Мосћови*, год. ХХIII, св. 1-2, бр. 89-90, јануар-јун 1992, стр. 105-160.

чињеница да је драма написана у стиховима, те да је немали број драмских ефеката заснован управо на квалитетима стихованог говора. За преводиоца је то, стога, био веома изазован подухват.²¹

3.

Књиге превода француских песника Данило Киш је почeo да приређујe у време када јe вeћ био потврђен и афирмисан преводилац. Стицајем околности, а пре свега захваљујући сопственом избору по сродности, он је највише пажње посветио тројици аутора – Бодлеру, Верлену и Преверу. Тај преводилачко-приређивачки подухват уследио је након потпунијег искуства у превођењу стихова мађарских песника Адија, Јожефа и Раднотија, затим руских стихова Јесењина, као и француских стихова у трагедији Пјера Корнеја. Када је 1967. године у Кишовом преводу изашла књига изабраних љубавних песама Жака Превера (1971. уследићe и друго издањe), преводилац је био вeћ доволно искусан у свом послу. Осим превода мађарских и руских песника, он се вeћ опробао и у превођењу поезије с француског.

Прва песма коју је Киш превео с француског био је *Briй Жака Превера* (1960).²² Те исте године Киш је нешто више пажње посветио Сен Џон Персу, у то време актуелном добитнику Нобелове награде за књижевност. У одломцима Персове поетске прозе *Вeїрови* Киш је одабраo оне фрагменте који сведоче о песниковом присуству у свету (А песник је још увек с нама, међу људима свог времена, настањен у свом злу) и о томе да је његова мисија расветлiti поруке , доћи у срж ствари , сачувати оригинал а не копију.²³ У одломцима *Похвала* (II, V, XVIII) Сен Џон Перса Киш је одабраo она места која показују евокативну моћ текстова и способност да се

²¹ Кишови преводи драмских текстова, као и његов драматуршки рад, свакако заслужују посебну пажњу проучаваоца драмске књижевности и наше позоришне сцене. За почетак би било доволно макар да се ти текстови објаве и учине доступним заинтересованим читаоцима.

²² *Сtуденїй*, год. XXIV, бр. 17, 17. мај 1960, стр. 6.

²³ Види, Сен Џон Перс: *Вeїрови* (III, 6), у: *Сусреїй*, год. VIII, бр. 11–12, 1960, стр. 1060–1061.

неке слике детињства и разноврсни чулни доживљаји утисну у речи, а све то прожима приснота лирског субјекта са свим постојећим бићима и стварима (Изађи ћу јер имам посла: један ме инсект очекује да са мном разговара).²⁴ Можда треба напоменути да је српска књижевна јавност већ показала интересовање за овога песника, с обзиром да је те исте 1960. године, у преводу Николе Трајковића, изашла књига *Две љоеме*, прва збирка овог песника којег ће касније, осим Трајковића, преводити и Борислав Радовић, Иван В. Лалић, Слободан Јовалекић, Дени Ст. Добросављевић и други.

Жаку Преверу се Данило Киш вратио пет-шест година касније када је припремао књигу његових љубавних песама. Реч је, заправо, о танушној књижици спремљеној за специјализовану едицију *Љубав и љоезија* (уредник је био Борислав Радовић); та књижица, сачињена од свега двадесет и једне песме и од кратке белешке о песнику, намењена је одиста широким читалачким круговима. Зашто се Киш одлучио баш за Превера? У то доба Превер је већ био веома популаран код нас, још увек без целовите књиге за српског читаоца, али се, још од почетка педесетих година, по часописима појавио читав низ преведених његових песама. Томе су као преводиоци допринели Иван В. Лалић, Никола Трајковић, Саша Чичин-Шаин, Божо Кукоља, Тодор Манојловић, Александар Ристовић и други.²⁵ Слутимо, међутим, да је Кишу овај посао био понуђен, али остаје отворено питање због чега је њему Превер био доволно занимљив да би у такав приређивачки и преводилачки подухват уопште ушао?

У кратком предговору овој књижици сам Киш даје извесне одговоре. Указујући на Преверову везу са надреализмом, као и близост шансонјерској традицији, он песника уврштава у круг демократских и револуционарних пројеката блиских по извесним елементима Рејмону

²⁴ Види, Сен Џон Перс: *Похвале. За свећковину једног детињства*, у: *Видиши*, год. VIII, бр. 56, децембар 1960, стр. 5. Уз фрагменте поеме штампан је и есеј Албера Бегена *Сен Џон Перс. Једна љоезија ритма*, у преводу Пере Мужијевића.

²⁵ О томе види *Библиографију*, у: Жак Превер: *Неке ствари и остало*, превео и приредио Мирослав Каракулац, БИГЗ, Београд 1981, стр. 213B232.

Кеноу. С друге стране, предговор открива и један личан, сасвим личан детаљ из преводиочеве младости у којем је Превер, очигледно, заузимао веома занимљиво место. Да господин Превер има неку тајну – записује Киш – то сам одавно осећао. Још негде 1954. и 1955. када сам у Југословенској кинотеци гледао Карнеове и Реноарове филмове: *Дан се рађа*, *Обала у маљи*, *Поноћни посетиоци*, *Деца раја*, *Атлантида* (где и сам игра), *Вратна ноћи*. Био сам бруцош и, наравно, заљубљен до ушију, а Кинотека је била стециште радозналих и заљубљених, чаробна кутија, Аладинова лампа, где су долазиле једнако девојке са дугим црним косама као Жилијет Греко и егзистенцијалисти – запуштени и брадати момци – и где смо ми, седећи у тами биоскопске дворане, ужасно сами, или се додирујући рукама, омађивани, слушали дијалоге тих чудесних филмова чије су нам речи допирале до срца и уверавале нас, бар за тренутак, да је свет саздан од љубави, да ће љубав као нови Месија да спасе свет од пропasti. А недавно сам, ето, дознао ту тајну. Један мој пријатељ, који је станововао у његовом суседству, негде одмах иза Мулен Ружа, у једном од боемских квартова Париза, испричао ми је о Преверу следеће: господин Превер устаје сваког јутра рано, са првим сунцем Париза (дакле не сувише рано) и излази на своју терасу одакле осмотрити небо и париске кровове, задимљене. *Ox, quel beau jour!* (Ох, како леп дан!) узвикује тада господин Превер и хита да се отисне у град у сусрет дану. Он узвикује сваког јутра *Oh, quel beau jour!*, сваког јутра, у пролеће, лети, у јесен, зими, увек, и увек са подједнаким усхићењем, јер он поздравља дан и све што дан носи, била киша или сунце, снег или олуја.²⁶ Преверова тајна је, дакле, тајна љубави према животу и свету, умеће слављења свега постојећег, а његова поезија је, очигледно, привукла Киша не само због наглашених, чисто поетских вредности колико због животодавне енергије коју исијава.

Превер је, међутим, одговарао преводиоцу и по нечем другом. Слободни стих и бујан реторски замах, те неоптерећеност метричким оквирима везаног стиха, дозвољавали су му да потпуно испољи своје језичке моћи и

²⁶ Жак Превер, избор и превод Данило Киш, Младо поколење, Београд 1967, стр. 7–8.

свој стилски рафинман. Превер, дакако, не припада нарочито сложеним и за превођење тешким песницима, али су стилске финесе веома важне за укупни учинак његове поезије. Довољно је, тако, осмотрити српске и хрватске верзије оних песама које су биле превођене пре Кишовог издања (на пример, популарну *Барбару*), па уочити од каквог су утицаја и значаја стилске нијансе и језички детаљи. У том је погледу Киш, несумњиво, унапредио Преверово дело на српском језику, како ефектијим преводима већ познатих песама тако и превођењем неких песама које пре њега српском читаоцу нису биле доступне. Обавивши тај подухват, Киш се Преверу вишне неће враћати.

Шарл Бодлер је, међутим, трајно побуђивао пажњу Данила Киша. Он се овим песником нарочито позабавио приређујући књигу *Поезија* („*Fleurs du mal*“, „*Spleen de Paris*“) (1968),²⁷ а то се забило у време када је тај песник не само већ добрано био присутан, познат и радо читан код нас него је и, с разлогом, око његовог имена начињен прави модернистички култ. Почев од првих хрватских превода у периодици 80-их година XIX века, преко првог избора из збирке *Цвеће зла* (1918) што га је начинио Јован Палавестра, те књиге *Мале јесме у прози* (1920) коју је сачинио Иво Шрепел, Бодлер је код Срба и Хрвата присутан многобројним преводима различитих преводилаца. Самосталне збирке начинили су Мита (Димитрије П.) Јовановић (1937), Владислав Кушан (1952), Анте Јуревић и Дуња Робић (1952), Борислав Радовић (1964), а након појаве Кишовог избора још и Никола Бертолино (1970), Бранимир Живојиновић (1975), Кола Мићевић (1979), Милован Данојлић (2005) и други, уз низ занимљивих појединачних превода по часописима, антологијама и разноврсно сачињеним збиркама песама.²⁸ Киш се подухватио приређивачког посла у тренутку кад

²⁷ Шарл Бодлер: *Поезија. Fleurs de mal. Spleen de Paris*, избор и предговор Данило Киш, Просвета, Београд 1968.

²⁸ Види библиографију *Шарл Бодлер на српскохрватском* коју је приредио Јован Јанићијевић; у: Шарл Бодлер: *Сабрана дела*, књ. 5, приредио Радивоје Константиновић, Народна књига, Београд 1979, стр. 397–470.

је превода Бодлерове поезије било толико да се могао направити избор по релативно строгим естетским начелима, па је он управо то и прогнан да учини.

Истина, није Киш био први који је одлучио да у вези с Бодлеровим опусом тако нешто учини. Изуземо ли наше антологичаре француске, па и светске поезије, који су по природи свог посла бирали међу постојећим преводима оне најбоље, било је и приређивача Бодлеровог песништва који се нису опредељивали само за једног преводиоца. Такву књигу, под насловом *Цвеће зла*, приредио је 1964. године Борислав Радовић, а у њој се нашао читав низ преводилаца као што су Димитрије Јовановић, Владимира Герић, Божидар Ковачевић, Борислав Радовић, Боривоје Грашић, Мирослав Грујићић, Антон Фарчић, Драгутин Домјанић, Владимира Назор, Лела Матић, Момир Николић, Зоран Мишић, Моша Пијаде, Владислав Кушан, Живојин Петровић, Иван В. Лалић, Дуња Робић, Милован Данојлић и Анте Јуревић. Реч је, дакле, о малој антологији превода Бодлерове поезије, а у каснијим издањима ове књиге (1969, 1973, 1977, 1982, 1985) тај је круг употпуњен и именима Данила Киша и Коле Мићевића. Отуда је Радовић, поштујући посредничку улогу преводиоца и естетски је валоризујући, свој избор и назвао избором препева а не просто избором Бодлерових песама. Тада избор препева приказује се и као мали, свакако непотпун (обухвата свега педесет и четири песме), али драгоцен прилог историји превођења Бодлерових песама код нас. Упркос свему томе, састављач скромно напомиње да овај избор није могао представљати антологију Бодлерове поезије, а још мање антологију најуспешнијих превода, већ га треба схватити као панораму којом се хтеше да обухвати што већи број преводилаца, заступљених њиховим најбољим остварењима, уколико се ова нису односила на исте песме оригиналала.²⁹

Само је донекле сличан подухват Данила Киша. По броју песама доста слична (педесет и осам наслова), ова збирка се од своје претходнице разликује одлучнијим сужавањем круга преводилаца, опредељујући се за само њих пет (Милован Данојлић, Данило Киш, Иван В.

²⁹ Шарл Бодлер: *Цвеће зла. Избор претпева*, приредио Борислав Радовић, Рад, Београд 1964, стр. 84.

Лалић, Кола Мићевић, Борислав Радовић), а при том не бира само из већ готовог материјала већ и наручује нове преводе. Отуда у Напомени приређивача стоји да многи преводи Бодлера овде се појављују први пут, а бројни, већ објављени, за ову су прилику дотерани и исправљени.³⁰ Очигледан је, dakле, напор да се досије превода Бодлерових дела употпуни и побољша, а то се могло само подизањем преводилачког стандарда. Само тако можемо разумети то што неке вредне песме нису у овој књизи представљене (поменуте су, на пример, *Балкон*, *Позив на јутовање*, *Мачке* итд): мада преводи ових песама постоје, не постоје – по Кишовој оцени – довољно добри њихови преводи. У збирци су песме, иначе, објављене двојезично, па знаци француског језика могу непосредно да провере ваљаност појединачних преводилачких решења.

Сам Киш је првео осамнаест наслова, Мићевић четрнаест, Данојлић тринаест, Лалић девет, Радовић четири, а из оваквог односа слутимо да није баш антологијски принцип одлучивао о подели послова унутар овог преводилачког пројекта. Радовићеви и Лалићеви преводи, сви до једног, већ су били објављени по часописима или у књизи; више од половине Данојлићевих превода нашло се у периодици неколико година раније, углавном од 1962. до 1964. године; док су се Мићевићеви и Кишови преводи појавили непосредно пре или управо у години изласка књиге. На основу стеченог увида можемо реконструисати начин настанка збирке: Киш је, вероватно имајући утврђен круг одабраних оригинала, преузeo већ спремне, тј. објављене Радовићеве, Лалићеве и Данојлићеве преводе, а додатан посао, укључујући и поделу материјала преузели су Данојлић, Мићевић и он лично. За песме које су изостале из жељеног избора, за оне чијим преводима Киш није био задовољан можемо основано претпоставити да су ушле у поделу посла, али да, вероватно, резултати покушаја нису били на нивоу жељеног стандарда.

Од осамнаест Кишових превода осам представљају поетске прозе; управо, све такве текстове, преузете из књиге *Париски сјлин*, првео је приређивач, док су се остали преводиоци позабавили искључиво стихом. Кишо-

³⁰ Шарл Бодлер: *Поезија*, стр. 199.

ви препеви тих десет стихованих целина, преведени су сасвим тачно, симетричним дванаестерцем, уз пуно поштовање правила изосилабичности. Превод Бодлерових песама очигледан је пример како Киш уме да поштује структуру везаног стиха и да буде доследан тамо где је и сам оригинал такав. Овде, дакле, нема немотивисаног одступања од основног метричког обрасца, па се и због тога – мада не само због тога – Кишови преводи чине изузетно успешим, чак незаобилазним прилогом корпусу Бодлерових дела на нашем језику.

Сјајна преводилачка постигнућа остварио је Данило Киш и превођењем Пола Верлена. Пре његовог избора под насловом *Песме* (1969),³¹ танушне збирке сачињене од четрдесет и два наслова, ми нисмо имали ниједну књигу Верленове поезије. То је податак који мора да изненади, с обзиром да је овај француски песник и те како оставио дубоког трага на песништву нашег језика, као и с обзиром да је код Срба и Хрвата – додуше, не баш обилато – непрекидно превођен још од почетка XX века (да поменемо само неке ране преводиоце: Рикард Каталинић Јеретов, Риста Одавић, Богдан Поповић, Михаило Д. Милинковић, Димитрије Јовановић, Александар Арнautовић, Драгутин Домјанић, Милан Павелић и други). Сам Киш је, неколико лета пре изласка збирке, у часопису *Баѓала*, године 1964, објавио прегрђит Верленових песама од укупно десет наслова.³² Ако те часописне верзије песама, које у ствари представљају основно језгро будуће књиге, упоредимо са књижним, утврдићемо да је Киш доста тога мењао. Штавише, све песме објављене у часопису он, чак, није ни уврстио у књигу: изоставио је, примера ради, наслов *Зайаг сунца*. Неке преводе је, пак, толико изменио да можемо рећи да су у питању сасвим нове преводилачке творевине (песме *Сан мој свакидашињи*, *Јесења ћесма* и песма која је у часопису насловљена са *Оѓњиштиће, светлосћ ламећа љаве* а у књизи *Свој дом, и круг ламеће кроз ћаму дубоку*), неке је знатно (*Сенити-менћални разговор* и песма под часописним насловом *Месец од сребра* а књижним *Гле, месец ћрану*) а неке тек

³¹ Пол Верлен: *Песме*, избор, превод и поговор Данило Киш, Рад, Београд 1969.

³² *Баѓала*, год. VI, бр. 66, септембар 1964, стр. 8–9.

незнатно кориговао (*Пасјорални сујон* који је у књизи постао само *Сујон*, затим *Жена и мачка*, *У трапи* и *Мандолина*). Да је тачна оцена о овој часописној презентацији као језгру будуће књиге потврђује нам и чињеница да се тада појавио и кратак Кишов есеј о Верлену, есеј који се у великој мери поклапа са поговором збирке из 1969. године.

Кишове измене су углавном смерале ка избегавању непосредног означавања и истицању полисемије, ка наглашеној поетизацији и стилској углађености. У другој верзији, дакле, представљен је нешто префињењији, тананијији песник који поређењима, метафорама и симболима шири значењски простор песме. Осмотримо, на пример, катрене у сонету *Сан мој свакидашињи* и упоредимо их са текстом оригинала (*Mon rêve familier*):

Сањам о тој жени: незнана, далека,
Ал њена је љубав, ко и моја, чиста,
А та жена није увек сасвим иста,
А ни сасвим друга, ал воли ме, чека.

Јер она ме схвата, муга срца јека
Једино њој није загонетка! Блиста
Пот на моме челу ко патина биста:
Оsvежит га може њена суза мека.
(1964)

Често сањам тај сан: као из далека,
непозната жена у том сну ми блиста.
Ал она није увек сасвим иста,
А ни сасвим друга; воли ме и чека.

Она ме разуме; провидна ко река,
моје срце за њу није тајна чиста,
а ни пот мог чела, као роса с листа:
освежи га сузом и нађе му лека.
(1969)

„Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant
D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime,
Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait le même
Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend.

Car elle me comprend, et mon cœur, transparent
Pour elle seule, hélas! cesse d'être un problème
Pour elle seule, et les moiteurs de mon front blême,
Elle seule les sait rafraîchir, en pleurant.^{“³³}
(1866)

Изосилабичка структура александринца, односно симетричног дванаестерца очувана је у оба случаја. У другој верзији избегнуто је опкорачење, риме су правилне али не и чисте, па нам овај пример (а и низ других) показује како Киш и те како вешто уме да се поиграва унутар схеме везаног стиха; дакако, када он то хоће. Отуда Кишов превод Верленове поезије представља један од оних тренутака пуне преводиочеве концентрације и сјајних песничких постигнућа.³⁴

Изванредан преводилачки подухват и својеврсно откриће за српског читаоца понудио је Данило Киш књиgom *Бордел музга* (1972).³⁵ Реч је о антологији француске еротске поезије, књизи која је својом појавом побудила код нас даљи интерес за ово тематско и дискурсно подручје, па и за одговарајући сегмент наше књижевне и фолклорне традиције. Ослонивши се на француске зборнике те врсте и непосредно указавши на њих, Киш је својим избором и препевом нашем читаоцу откrio ону затамњену, скривену страну у опусима таквих песника

³³ Paul Verlaine: *Poèmes saturniens. Confessions*, пр. Jean Gaudon, GF Flammarion, Paris 1977, стр. 50. Песма *Сан мој свакидашњи* (*Mon rêve familier*) појавила се у деветој свесци зборника *Савремени парнас* (*Parnasse contemporain*) 1866. године, а исте године и у Верленовој књизи *Сајурнијске љесме* (*Poèmes saturniens*). Види, *нав. дело*, стр. 8.

³⁴ Нажалост, и у издању из 1969. године било је извесних грешака од којих су бар две врло озбиљне: у песми *Сентиментијални разговор* изостао је читав дистих, док наслов уместо *Гаспар Хаузер љева* гласи *Гаспар Хозе љева*. Обе грешке Радивоје Константиновић, приређивач одељка француских превода у Кишовој књизи *Песме и йрељеви* (приредио Предраг Чудић, изабрали: Ото Толнаи, Предраг Чудић, Радивоје Константиновић, Просвета, Београд 1992), правовремено је уочио и отклонио.

³⁵ *Бордел музга: антологија француске еротске љоезије*, одабрао и препевао Данило Киш, Либер, Загреб 1972.

као што су Жан Молине, Клеман Маро, Пјер де Ронкар, Реми Бело, Етјен Жодел, Франсоа де Малерб, Франсоа де Менар, Матирен Рењије, Пјер Мотен, Госпар Бертело, Теофил де Вио, Жан де Лафонтен, Клод ле Пети, Каноник Мокроа, Волтер, Шарл Коле, Сенак де Мелан, Теофил Готје, Алфред Делво, Шарл Бодлер, Албер Глатињи, Пол Верлен, Стефан Маларме, Пјер Луис и Гијом Аполинер. Укупно је, дакле, представљено двадесет и пет аутора са четрдесет и два наслова, од којих тринаест има форму сонета. Учесталост употребе сонетне форме вала, с једне стране, схватити и као продолжетак, проширење тематског оквира који је себи постављала главнина традиције љубавног песништва, од ренесансе и петракистичког покрета па до касног романтизма и симболизма, песништва у којем је сонет један од најважнијих облика. С друге стране, овај гест означава и својеврстан пародијски однос према достојанственом, чедном певању и поступак оспоравања тврдог моралног кодекса који се опира свакој промени.

Кишово опредељење за овакву једну антологију није, без сумње, било проста последица читања француских изворника, већ и укупног стања духа у то време обележеног, између осталог, и сексуалном револуцијом, феминистичким покретом, променом односа према човековој телесности и крутом моралном кодексу, укључујући и одговарајућу педагошку праксу, а све то у вези са крупним ломовима унутар савременог европског друштва спремног да преиспита темељне претпоставке и идеологеме на којима и само почива. Отуда је откриће овог сегмента француског песништва имало далекосежније импликације, јер је кореспондирало са открићем читаве једне чулне и моралне стварности која је углавном из свести потискивана у пределе несвесног, али је сам језик, као и књижевна форма успела да очува чар именовања стварности и пунину сведочења о њој. Отуда се у Кишовим препевима непрестано указује радост открића једног света и њему припадног језика, а тај свет и његов језик су у европској цивилизацији дуго држани на маргиналној позицији и у простору социјалних забрана најразличитијих врста. Овим антологичарским подухватом Киш се упустио у изазован књижевни и морални прекршај, а огроман успех код публике, уз више издања (1972, 1985) и

велике тираже, може се објаснити само њеном психолошком припремљеношћу за такве прекршаје. Експлозија еротске литературе код нас у другој половини 70-их година довољно говори колико је јавни дискурс у том погледу припремљен, у чemu је веома снажно учествовала и пуни допринос дала управо Кишова антологија *Бордел муз*, која се појавила у правом тренутку.³⁶

Данило Киш је, у преводима са француског много више него у преводима са руског или мађарског језика, био видно усредређен на потрагу за књижевним појавама које краси изразита свежина и чар открића. Занимљив дах поетске свежине запахнуо је нашег читаоца и из руковести песама неколицине песника (Рејмон Кено, Робер Деснос, Клод Роа, Морис Карем, Малcolm Де Шазал, Габријела Мистрал) што их је, под насловом *Десеј дечјих ћесника*, Киш представио својим препевима. Реч је о тзв. лакој и дечјој поезији, о поезији која одступа од конвенција високе уметности намењене образованим и пртенциозним читаоцима. Овим специфичним избором,

³⁶ О томе на свој начин говоре и тиражи ове књиге: прво, луксузно издање загребачког Либера изашло је 1972. у 6000, а друго издање београдске Просвете 1985. године у чак 20000 примерака. Кључни догађаји у рецепцији еротског дискурса у назначеном периоду било је откриће домаће фолклорне традиције тога типа и њеног утицаја на скривене, маргинализоване токове писане књижевности (*Српске народне ћесме из необјављених рукописа Вука Ст. Каракића*, пр. Живомир Младеновић и Владан Недић, 1973–1974; *Црвен бан*, пр. Благоје Јастребић, 1979; *Мрсне приче: Еротска, содомијска и скапшољашка народна ћроза*, пр. Душан Иванић, 1984; *Чудно чудо: еротске народне ћесме*, пр. Милен М. Павловић, 1984; *Граждански еротикон*, пр. Сава Дамјанов, 1987; *А гиња ћукла*, пр. Миливој Ненин, 1987. и др.), као и откриће богате традиције страних књижевности, од којих је нарочито упечатљив траг оставило превођење прозе Маркиза де Сада (*Јустинијана или негаће крейосији*, 1971; *Филозофија у будоару*, 1980; *120 дана Содоме*, 1981; Изабрана дела изашла су у београдском Раду 1989). У том погледу посебно је значајна појава специјализоване едиције београдске Просвете Еротикон ; њу је зналачки водио Милан Комненић, који је као песник, збирком *Мамуза за њене саји* (1980), платио пуни обол оваквом интересовању.

изашли у једном броју *Књижевне речи* (1985),³⁷ преводилац је потврдио своју наклоност ка погледима искоса и ка откривању заметнутих, мање уочљивих аспеката традиције. Популарност, па и известан утицај који је дух инфанилизма оставио у српској књижевности (Душко Радовић, Бора Ђосић, Матија Бећковић, Бранислав Петровић, Мирољуб Тодоровић, Вујица Решин Туцић, Војислав Деспотов и други), несумњиво су давали за право оваквом Кишовом преводилачком улогу.

Као преводилац Киш је своју пажњу посветио још тројици француских песника чије преведене песме су остале на страницама часописа. Занимао га је Гијом Аполинер, а осим двеју песама у *Борделу муга* (*Пекарка, Јулија или ружа*), првео је заједно са Милованом Данојлићем песму *Хоїели* (1973),³⁸ као и посмртно објављен циклус *Песме о животињама или Орфејева свитића*³⁹ сачињена од осам кратких, готово епиграмски срочених текстова. Киш је преводио и Анри Мишоа: прво је под насловом *Природојис* (1971)⁴⁰ објавио веома занимљив низ песничких опажања о птицама и летећим створењима (слепи миш, крешталица, нетопир, голуб, гавран, крагуј, бели црвенокљунац, несит и сл.), а потом је, заједно са Јездимиром Раденовићем, првео песму под насловом *Одмор у несрећи* (1983).⁴¹ Постхумно је објављен и Кишов превод песме *Ноћ* Антонена Артоа у којој се, поступком јукстапонирања, излаже слика урбаног амбијента, обликује се зачудни свет у коме су гола жена и песник само пукни делићи хаотичне стварности лишене смисла и значаја. Можемо, дакако, само нагађати за које би све француске песнике Киш могао имати интересовања и симпатија упркос томе што их није доволно или није уопште преводио. Али већ оно што је као преводилац стварно учинио, омогућујући да се вредности француског

³⁷ *Књижевна реч*, год. XIV, бр. 250, 10. фебруар 1985, стр. 13.

³⁸ *Књижевност*, год. XXVIII, књ. LVI, св. 3, март 1973, стр. 316.

³⁹ Данило Киш: *Песме и претпесме*, приредио Предраг Чудић, Просвета, Београд 1992, стр. 338–340.

⁴⁰ *Одјек*, год. XXIV, бр. 1, 1–15. јануара 1971, стр. 29.

⁴¹ *Књижевна реч*, год. XII, бр. 217, 25. септембар 1983, стр. 11.

песништва (пре свега Бодлер, Верлен и Лотреамон, а онда и читава традиција еротског песништва, међу којима налазимо и истинске песничке великане, какви су Пјер Ронсар, Стефан Маларме и други) потпуније представе на српском језику, више је него довољно да се његов подухват трајно утисне у меморију српског читаоца и у пробрану антологију српских песничких превода.

4.

Најмање преводилачког интересовања показао је Данило Киш за есејистику и сродне мешовите жанрове. То је утолико чудније кад се зна да је превођење с француског он започео управо преводима поетолошких и наратолошких расправа чији су аутори, Пол Азар (превод објављен 1956), Пјер де Боадефр (1957) и Жан Пол Сартр (1959), поставили проблеме песничког чина и приповедне темпоралности који ће Киша мучити током читавог његовог стваралачког века. Пре ових француских есеја Киш је првео само песме Ендре Адија (1955), али су и први огледи за које се као преводилац определио – поменути Азаров текст, као и *Есіеїчкі фрагменти* Ђерђа Лукача (преведени с мађарског 1957) – везани баш за Кишовог омиљеног мађарског песника. Киш је под насловом *Enдре Agu* (1956) првео фрагменте Азаровог огледа *Enдре Agu, песник мађарски и европски*, а уз то и две Адијеве песме *Сећање на једну леђињу ноћ* и *Да стишћемо на јуž*.⁴² Описујући Адијев живот, песничку каријеру и природу његове поезије, Азар је за младога песника рекао да је провинцијалац који лепрша крилима да одбегне, да у њему живи један геније који га мучи, да ће он окренути леђа прошлости и поћи у сусрет одважним идејама, смелим и новим литерарним формама које долазе из иностранства, а све то указује на личне разлоге због којих је Киш у Адију препознао нешто за себе веома важно.⁴³

Азар је указао и на неколико других карактеристика као што су апатридски дух (изгледа нам да Ади мрзи своју отаџбину), везаност за атмосферу и дух Париза (град у коме су се окупљала богатства западне

⁴² Пол Азар: *Enдре Agu*, у: *Видии*, год. IV, бр. 21, 1956, стр. 18-19.

⁴³ *Нас. дело*, стр. 18.

цивилизације, као опозиција на немоћни Исток), слобода као вредност изнад свих вредности (јединствен дар који Париз даје не само својим пролазним гостима, него и онима које вечно гледа), посвећеност женама, свест о смрти, а нарочито његова искреност (дивим се његовом карактеру грешног анђела који није заборавио небо).⁴⁴ У Азаровом приступу млади Киш је, очигледно, пронашао ставове који су у великој мери изражавали и његов властити однос према сјајном мађарском песнику, али и према неким животним чињеницама на којима се градио његов песнички поглед на свет. Истовремено, Адијев случај је представљао непосредан доказ о томе да песник једног малог језика и малог народа може бити прихваћен не само у једној великој култури, каква је, без сумње, француска, него и на читавом Западу.

Киш је на својим књижевним почецима превео с француског још један есеј посвећен проблемима модерног песништва – текст Клода Вижеа *Порекло модерног югоистичког сензибилитета* (1962).⁴⁵ Идући трагом Хегела, Ничеа, Жака Маритена и других, Виже је у подужој расправи настојао да опише духовноисторијску ситуацију која је омогућила настанак модерне поезије разгранате у мноштво разноврсних поетичких исходишта. Но, свим тим исходиштима, сматра Виже, заједничка је ситуација постхришћанске епохе одређене Хегеловом идејом о смрти уметности и Ничеовом поставком о смрти бога, па модерна поезија, dakле, одгонета небиће.⁴⁶ У том смислу Виже закључује да модерни је симболизам нераздвојан од модерног нихилизма. Он означава прогрес постхришћанског човека ка саморазарању и безнађу. Историја модерне поезије то је историја овог прогреса. Она чини очигледним она средства која је поетска сензибилност сучелавала током разних епоха ситуацији проузрокованој прогресом нихилизма у општем домену говора.⁴⁷ Вижеов текст је младоме Кишу, као и читавој нашој култури, у то време недовољно суоченој са изазовима

⁴⁴ *Нав. дело*, стр. 18. и 19.

⁴⁵ Клод Виже: *Порекло модерног югоистичког сензибилитета*, у: *Сусрећа*, год. X, бр. 6, јун 1962, стр. 496-520.

⁴⁶ *Нав. дело*, стр. 505.

⁴⁷ *Нав. дело*, стр. 520.

модерног европског нихилизма, могао послужити као сјајан прилог познавању духовноисторијског основа модерне уметности и културе.

Веома рано Киш се заинтересовао и за проблем организације времена у приповедним творевинама, па је с француског превео два важна критичко-теоријска прилога. У тексту *Прустова техника темпоралности* (1957), који представља неколико одломака студије *Судбина Марсела Пруста*, Пјер де Боадефр, у време објаве Кишовог превода сасвим млад критичар који није навршио ни трећу деценију, расправља о особеностима Прустовог приповедања и указује да он је први међу француским писцима заменио поновним оживљавањем (рекреацијом) представљање (репрезентацију) света, те да он линеарну концепцију времена замењује органском концепцијом трајања.⁴⁸ Указујући на Прустова страшна истраживања и на комплексну функцију сећања, Боадефр вели да се овај писац завија типином, да не чује ништа осим потмулог брујања своје сопствене пути у том царству полусна, где свест, ослобођена својих екстеријерних обавеза, може да се преда валу који је уљуљкује. У Прустовој приповедној техници, отуда, веома је важно органско сећање (за разлику од интелектуалног сећања), затим феномен препознавања, као и стање болести које удесетостручава моћи чула.⁴⁹ Марсел Пруст је, дакле, од ране Кишове младости постао за њега релевантна појава, а књига Пјера де Боадефра сигурно је помогла младоме писцу да ту релеванцију потпуније критички експлицира.

Данило Киш је, у оквиру сличног проблемског круга, превео и оглед *Темпоралности код Фокнера* (1959) жана Пола Сартра, а у њему је француски књижевник и философ указао на то да је Фокнерова метафизика метафизика времена, темпоралности и да он сугерира нам да приђемо времену без часовника.⁵⁰ У таквој приповедној визији уопште не постоји будућност, садашњост је

⁴⁸ Пјер де Боадефр: *Прустова техника темпоралности*, у: *Видиши*, год. V, бр. 32, децембар 1957, стр. 1.

⁴⁹ Оба цитата, настава, стр. 2.

⁵⁰ Жан Пол Сартр: *Темпоралности код Фокнера. Поводом Крика и беса*, у: *Видиши*, год. VII, бр. 44-45, мај-јун 1959, стр. 1.

катастрофална и не носи ништа, а једино прошлост може да се именује и прича и једино она допушта – у извесној мери – да се фиксира по идејама или да се интуитивно схвати. Отуда Сартр сматра да би се Фокнерова визија света могла упоредити са визијом неког човека који седи у отвореном аутомобилу и гледа уназад, док Фокнеров монолог подсећа на путовање у авиону који често запада у безвоздушки простор, а при свакој таквој вакуумској пукотини свест јунака пада у прошлост, затим се подиже, да би поново пала.⁵¹ Фокнеров свет указује на безнађе у коме је будућност запречена, али Сартр истиче подвојеност сопственог доживљаја: Ја волим његову уметност, али не верујем у његову метафизику: запречена будућност, то је још увек будућност.⁵² Оваква разматрања су и за младога Киша, очигледно, била изузетно важна и упечатљива, откривајући проблеме који ће га задуго опседати и које ће решавати у дијалогу са најбољим писцима и најбољим есејистима који су имали развијену свест о феномену времена у приповедној прози.

Трећи круг проблема који се може препознати у Кишовом избору есејистичких текстова за превођење тиче се односа писца и традиције. У том погледу, као и у погледу поетичког утемељења завршне фазе Кишовог стваралачког опуса изузетно је важна појава превода есеја *Писац и трагедија* (1970) Хорхеа Луиса Борхеса, писца са којим је Киш од почетка седамдесетих година започео веома интензиван дијалог. Разматрајући проблем односа аргентинског писца према традицији и посебно његов однос према поезији гауча и гауческој поезији (то,

⁵¹ Сви цитати, *нав. дело*, стр. 1.

⁵² Сви цитати, *нав. дело*, стр. 2. Сартров есеј је, стицајем околности, изашао и у још једном часопису, у сарајевском *Изразу* који је тада уређивао Мидхат Бегић. О томе како је дошло до овог необичног удвајања речено је штошта у Напомени уредништва часописа *Израз*: Данило Киш је понудио превод горњег Сартровог рада *Изразу* и уредништво је у том циљу предузело кораке код Жан Пол Сартра за ауторизацију превода за наш часопис. Међутим, кад је текст већ био у слогу, преводилац је исти текст објавио у београдским *Видицима* бр. 44-45. За такав поступак уредништво скида са себе сваку одговорност и пред нашом публиком и пред Жан Пол Сартром. (*Израз*, год. VI, бр. 7-8, јул-август 1959, стр. 140)

за њега, нису идентични појмови), Борхес се заложио за пишчево право да се у потпуности одмакне од националне традиције. Зато ће он, веома изричито рећи како идеја да аргентинска поезија треба да обилује особеним аргентинским цртама и аргентинском локалном бојом, чини нам се да је погрешна.⁵³

Дистанцирајући се и од сопствене књижевне прошлости, нарочито у односу на период када је неговао амбиције да опише предграђа Буенос Аиреса, те помињући случајеве Курана, Расина, Шекспира, Берклија, Свифта, Шoa, Киплинга, Гуиралдеса и других, Борхес је истакао да је наша традиција цела западна култура, и верујем да имамо вишe права на њу него што може имати на њу право нека друга западна нација, те да ми можемо да захватимо све европске теме, да их захватимо без сујеверја, са дрскошћу која може имати, која већ има, срећне последице. Држећи да све што будемо добро урадили, ми, аргентински писци, све ће то припасти аргентинској традицији, на исти начин на који обрађивати италијанске теме припада енглеској традицији, захваљујући Чосеру и Шекспиру, Борхес ће охрабривати космополитску оријентацију савремене књижевности, што је Кишовом погледу на свет изузетно погодовало: Стога опет велим да не треба да страхујемо, него треба да мислимо да је свет наша отаџбина и да окушамо све теме. Не можемо се у том погледу ограничiti само на аргентинско e да бисмо били Аргентинци: заиста, бити Аргентинац или је фаталност, а онда ћемо то бити на сваки начин, или бити Аргентинац јесте чиста афектација, маска.⁵⁴ Борхесова поставка по којој свест о националној традицији јесте или гола фаталност или чиста афектација, поставка о којој би се могло веома много и плодно расправљати, јесте облик личног уверења које је како њему тако и самом Кишу испоставило веома важне стваралачке подстицаје и мотивације. Тешко би се могла показати и доказати начелна исправност, па и истинитост таквог уверења, али оно је у случају двојице великих писаца имала несумњиво изузетно значајне ефекте.

⁵³ Хорхе Луис Борхес: *Писац и традиција*, у: *Књижевне новине*, год. XXII, бр. 377, 7. новембра 1970, стр. 7.

⁵⁴ Сви цитати, *нав. дело*, стр. 10.

Четврти круг проблема који је провоцирао Киш-преводиоца тиче се места и улоге интелектуалца у друштвеном контексту. У том склопу Киш је одабрао и превео текст Мишела Битора *Треба све рећи* (1970) који је настао као облик подршке онима који су, поводом Алжирског рата, 1960. године јавно исказивали право на грађанску непослушност. Битор, наиме, држи да у извесним тренуцима није више могућно наставити свој посао професора или писца, све док се неки неспоразуми не реше или док се не укаже на њих. Штавише, уколико то не учини, онај који ужива огромну привилегију да може доста мирно да ради у некој соби или лабораторији на развитку људског знања, на побољшању наше околине и нашег живота постаје издајник и према свему ономе што чини, према самом себи, према свима онима који га следе и који га збила слушају, био он математичар, композитор или архитекта, уколико не баши у том часу на тас оно мало моралног и духовног ауторитета што га тада има.⁵⁵ Став по коме треба све рећи суштински је

⁵⁵ Мишел Битор: *Треба све рећи*, у: *Књижевне новине*, год. XXII, бр. 376, 24. октобар 1970, стр. 1. Сам превод у листу није потписан, али је у следећем броју *Књижевних новина* ауторство сасвим разјашњено, а при том је дошло до занимљивог сучељавања Данила Киша и уредника Драгана М. Јеремића. Киш је, у свом допису *Право на йогийс*, истакао како Биторов текст није превео по нареџбини, него из жеље да се тај текст веже на неки начин уз моје име ; истиче, потом, да је он изабрао, превео и уреднику понудио Биторов текст као израз личног уверења и потребе за ангажманом (у смислу извесног, ма колико ефемерног и можда беззначајног, геста, дакле и ангажовања), па је стога уклњање потписа сматрао неприхватљивим. Јеремић је одговорио доста нехајно, неубедљиво се позивајући на одбијање других преводилаца да се потпишу испод својих превода, а уз то благо иронишући Кишов емфатични став поводом потребе за личним ангажманом посредством преводилачких услуга. Познавалац прилика у српском књижевном животу приметиће, не без основе, да су два будућа супарника вероватно уписала један другом по благу резу и црту коју неће лако заборавити. Пола деценије касније, ова двојица писаца ће, дакако, ступити у љути полемички окршај који ће омогућити изрицања најважнијих поетичких недоумица и уверења која ће обележити наступајућу епоху. Полемика поводом Кишове књиге *Гробница за Бориса Давидовича* (1976) и наста-

потврђиван у читавој француској култури, а Битор непосредно помиње Босијеа, Фенелона, Волтера, Игоа, Золу и друге. Тако је поново изречено уверење о неопходности ангажмана који је у француском јавном животу имао одиста дугу и плодну традицију.

Киш је првео и за живота објавио само једну једину есејистичку књигу, а она се управо односи на проблем интелектуалног ангажмана: реч је о расправи Бернара Анри Левија *Похвала интелектуалаца* (1988). Тај преводилачки подухват Киш је обавио заједно са Надом Бојић, а преводиоци, судећи по одсуству њихових напомена, нису поделили деонице књиге него су одиста заједно преводили. Проблем интелектуалца, његово место у друштву и у временским токовима је нешто што је Киша мучило током читавог живота. Упркос томе што се у Француској, тачније у Паризу, осећао некако најпримереније самом себи и интелектуалном начину живота, Киш је изрекао многе примедбе француској интелигенцији. Код њих он је препознао невероватну француску лаковерност, склоност да се утопе у дечји наивни сан о новом бољем свету, као и поражавајући начин на који она брбља о тим илузијама, са упорношћу и лакоћом која запрепашћује.⁵⁶ Киш је, наиме, замерао француским интелектуалцима слепо левичарско определење, при чему су они одбијали да се отворено суоче са проблемом тоталитаризма у социјалистичком друштву.

Тек су, по његовом мишљењу, нови филозофи, а пре свих Андре Гликсман и Бенар Анри Леви, подигли тонус критичког расуђивања и допринели да се идеалистички левичарски модел мишљења из облака спусти на земљу.⁵⁷ Они су, наиме, одиграли улогу, да је тако назовем, преводилаца или интерпрета; они су направили, за просечног читаоца, неку врсту дајџеста Солжењицина,

нак полемичких трактата *Час аналитомије* (1978) Данила Киша и *Нарис без лица* (1981) Драгана М. Јеремића обележиће кулминацијоне тачке тих поетичких размирица, али ће, нажалост, стајати глава обојице кључних учесника ове толико важне и плодне расправе.

⁵⁶ Наведене исказе Киш је изрекао у интервјуу који је, под насловом *O злу и искусству*, дат за часопис *Kenzen literer*; види, *Горки талог искусства*, стр. 89–93.

⁵⁷ *Нав. дело*, стр. 90.

Арона, Кестлера и Попера, и француској публици пружили нека нова сазнања (нова за њих) и тиме убацили сeme сумње у једну стамену и компактну идеолошку конструкцију.⁵⁸

Превод Левијевог огледа *Похвала интелектуалаца* настао је, дакле, као последица Киповог интересовања за проблем интелектуалаца у савременом друштву, као и открића особеног Левијевог доприноса појашњењу начелног схватања улоге интелектуалаца, али и сасвим практичне учинке нових филозофа у погледу разбијања левичарских илузија.⁵⁹ На корицама књиге Киш је, у краткој рецензије навео разлоге због којих Левијеву расправу сматра изузетно важном. Након распада левичарске идеологије, француски интелектуалац је зађутао, а његово су место заузели јунаци нових медија, поп-певачи и глумци, који делују по налогу дана, конкретно и ефикасно.⁵⁹ У Левијевој расправи Киш препознаје пледоаје за повратак интелектуалаца у полис, што се мора сматрати важним друштвеним догађајем. Леви је у том погледу веома изричит: Интелектуалац, то је инстанца без које би ствари ишли још горе. Интелектуалац, то је у демократској култури, исто толико битна, ако не и битнија, институција колико и принцип одвојености цркве од државе, слобода манифестовања или право на побуну.⁶⁰ Интелектуалац је нешто без чега друштво које претендује на демократичност никако не може, па је Киш, преводећи Левијеву књигу, имао потребу да помогне да се такво уверење укорени у земљи која је суновратом стремила ка сопственом распаду и ка мучници транзиције.

⁵⁸ Нав. дело, стр. 112. Реч је о интервјуу *Тражим местом ђог сунцем за сумњу* (1985) дат Лели Зечковић за амстердамски часопис *De Revisor*.

⁵⁹ Било би веома занимљиво видети како би Киш реаговао на појаву конформизације мишљења која се код нових филозофа, а посебно код Левија, јавила уред процеса глобализације и њеног неизбалансираног испољавања на простору Балкана. Пред таквим питањима мртви Киш нам не може помоћи, па је утолико боље у овој прилици уздржати се од било каквог коментара.

⁵⁹ Бернар Анри Леви: *Похвала интелектуалаца*, задње корице.

⁶⁰ Nav. delo, стр. 61.

Француском есејистиком Данило Киш се позабавио на почетку и на самом крају своје списатељске каријере. На почетку га је, очигледно, заокупљало питање природе поезије и приповедне књижевности, потом питање традиције и индивидуалног талента, а на крају је уследило питање како интелектуалац може утиснути трагове сопствених уверења на укупну јавну сцену чији је савременик. Ако су ова питања, на први поглед, била веома удаљена, пажљивим разматрањем можемо само закључити да су не само блиска него и да представљају управо различите стране истог феномена. У њиховом средишту јесте једно дубље и коренитије питање о томе шта значи постојање ствараоца у времену, каква је пишчева егзистенција и какви су облици стваралачке праксе коју он обликује.

5.

Посвећујући се специфичној преводилачкој мисији, Данило Киш је начинио заиста импресиван корпус француских књижевних текстова на српском језику. Уз то он је често, много чешће него у слушајевима других националних књижевности, још и писао о разним француским писцима и њиховим делима. Поводи су, дакако, сами текстови које је преводио, а његови коментари се крећу у више различитих праваца. Понекад ће се позабавити особеностима структуре књижевног дела или описивати укупност ауторског опуса, али ће још чешће коментарисати поетички, идејни или друштвени контекст у оквиру кога ће указати на мноштво веза са другим писцима или мислиоцима.

Коментаришући Солеров роман, он се, примера ради, присећа Реймона Радигеа и његовог раног уласка у књижевност, а уз то је истицао сасвим личан однос према француском новом роману, који у то време није био нарочито позитиван.⁶¹ У поговору Корнејевом *Cugy* Киш ће указати на везу ове драме са Декартовом *Racīправом о меīбоду* (изашле су исти, 1637. године), па и *Racīправе о стīрастīма*, затим на разлике у односу према античкој

⁶¹ Види, *Филий Солер*, у: Филип Солер: *Чудноватыа усамљености*, Титоград 1963, стр. 147–150.

драми и аристотеловској поетици, на приврженост херојским вредностима, на политичку димензију пишчеве поруке, природу његовог александринца и сл.⁶²

Бодлер за Киша представља особен случај, с обзиром да читајући Бодлеров невелик опус, у чијој се жижи налази *Цвеће зла*, не једном се има утисак да је Бодлерова слава у несразмери са значајем његовог дела.⁶³ Луцидно указујући на бројне песникove слабости у форми, упозоравајући на његову личну недоследност на плану друштвених збивања, на егзистенцијалну неоствареност, па чак и одсуство богомданог талента, он констатује да Бодлер није желео и није могао да пева као романтични канарицац, него је, судбински песник, песник по нужности, мученик версификације и страсни истраживач, морао да трага за смислом уметности, за смислом поезије, морао је пре свега самом себи да докаже неке законе, да створи за себе једну естетику и једну поетику која ће га, са скоро математичком сигурношћу, тако рећи готовим формулама и доказима, рационалним и прецизним као код једног Спинозе или Декарта, довести до смисла, до суштине.⁶⁴ Тајна Бодлеровог успеха и његовог дејства на друге, сматра Киш, јесте у истраживању и открићу: јер он је био тај који је први осетио дух новог времена и нове поезије, он је био тај који је почeo да руши старе вредности а у име нових, тек слуђених, он је био тај који је први наслутио и изразио распад свих вредности, друштвених и духовних, у њиховој дијалектикој повезаности, оних вредности дакле на којима је почивала и чији је дух изражавала поезија романтизма. Бодлер није дакле пао као жртва алкохола и сифилиса, није дакле постао прогледни песник по опредељењу, него су његов живот и његов пад били нужност, неминовна последица једне страсне и доследне борбе. Гледани из овог аспекта, Бодлеров живот и његово дело, његова етика и његова естетика, показују потпуну доследност.⁶⁵

⁶² Види, *Поховор*, у: Корнеј: *Cig*, Нолит, Београд 1965, стр. 109–118.

⁶³ Види, *Предховор*, у: Шарл Бодлер: *Поезија. Fleur de mal. Spleen de Paris*, Просвета, Београд 1968, стр. 5, као и стр. 5–13.

⁶⁴ *Нав. дело*, стр. 9.

⁶⁵ *Нав. дело*, стр. 10.

Поводом Верленове збирке песама Киш ће истичати особеност песниковог односа према њему савременим актуелним уметничким збивањима, према парнасу, импресионизму, симболизму, декаденцији; затим ће пратити његов поетски развој, утицаје које је примио и које је на друге вршио, односе са својим савременицима, поготово са Бодлером, Рембоом и др.⁶⁶ Уводећи читаоце у француску еротску поезију, он ће указати на њену везу са античким наслеђем, а поготово са жанром епиталамиона, затим на специфичну условност настанка конвенције куртоазне љубави, те њену опозицију у виду наопаког петракизма, еротичног натурализма и сл, као и на читав низ значајних песника оваквог опредељења, почев од Жана Молинеа, преко великих песника ренесансне, класицизма, романтизма, модерне поезије, па до шансонјера Жака Брела, Ги Беара и Жоржа Брасанса.⁶⁷ Пишући о *Стилским вежбама* Рејмона Кеноа, он је истиче као круну кеноовске уметности комбинаторике, упозорава затим на везу ове књиге са музиком и математиком, као и на њен пародијски смисао у односу на читаву француску књижевност, утврђује и то да је она претеча компјутерске поезије и компјутерских превода, и упозорава на Кеноов пројекат реформе француског језика.⁶⁸

У свим својим текстовима, а поготово оним бОљим (о Бодлеру, Верлену, Корнеју, еротској поезији, Кеноу) Киш је веома обавештен, тачан у квалификацијама и језгровит у излагању. Осим тога, он није склон било каквим симплификацијама, па стога редовно упућује на сложеност проблема и на разноврсност могућности критичког расуђивања. Због свега тога, због успешности самих превода, систематичности у избору и презентацији појединих опуса, као и због корисних и луцидних критичких коментара, преводилачки опус Данила Киша је управо у одељку француске књижевности знатно убед-

⁶⁶ Види, *Верлен*, у: Пол Верлен: *Песме*, Рад, Београд 1969, стр. 79–81.

⁶⁷ Види, *О француској еротској поезији, као и Белешке о џесницима*, у: *Бордел Муза*, Просвета, Београд 1985, стр. 9–17, 113–125.

⁶⁸ Види, *Својеврсна пародија француске књижевности*, у: Рејмон Кено: *Стилске вежбе*, Рад, Београд 1977, стр. 123–129.

љивији него у мађарском или руском одељку. Будући да презентује највећи број преведених дела, као и најснажније узлете језичке имагинације, па и истинске преводилачке ингениозности, будући да највише од онога што преводилаштво може да понуди налазимо управо у том одељку, онда никакве сумње нема да ће Киш као преводилац са француског језика најдуже трајати и најдуже обављати специфичну мисију подстицања на нове креативне узлете. Његово име, улазећи у узак круг најзначајнијих и најзаслужнијих преводилаца какви су Станислав Винавер, Борислав Радовић, Милован Данојлић, Кола Мићевић и још понеки, обележава један од најсветлијих тренутака у континуираним напорима презентовања француске књижевности српском читалаштву.

Мирко Демић

ВЛАДАН ДЕСНИЦА КАО ЛИТЕРАРНИ ПРЕДАК ДАНИЛА КИША

Данило Киш је у неким својим интервјуима за своје литерарне претке наводио Крлежу, Андрића и Црњанског. Владана Десницу – који му је, чини ми се, ипак најближи – никад није помињао, осим, тек се однедавно зна, узгред, у једном приватном писму¹ упућеном Сретену Перовићу, тадашњем уреднику књижевног часописа *Сусрећи* из Подгорице.

Поред низа фрапирајуће сличних околности из њихове биографије и мотива из њиховог дела које сам изнео у тексту *Владан Десница и Данило Киш*,² овом приликом желим да истакнем још неколико, за мене, важних чињеница поводом исте теме.

¹ 11. VI 1960.

Драги Сретене,

Ево тији један тексти о Владану Десници. Мислим да би се могао објавити. Овај момак је штампао неколико својих ствари у „Видицима“. С обзиром да ми не излазимо преко лета, то сам га прејоручио теби. Добио сам твоју картицу. Захваљујем се на тажњу и на поздраву. Захвали се и Олги Перовић и поздрави је. За неко време вероватно нећу мочи ништа да пошаљем за „Побједу“, и поред најбоље воље, јер сам јако заузет. И зајубљен – зна се. Такође поздрави Мила Цара и Краља по милостим божјој и воли народној и нека ме извини што му нисам послао обећовану таччу. Послаћу је већда ускоро.

Још једном много поздрава Киши

П. С. Буди љубазан ућутки ми хонорар за есеј (наравно, ако ми још следи) на Посет Ресану, Београд

(Перовић, Сретен: *Кишиов ојрошићај са Црном Гором: уз тешкаест погодишињију смрти*. „Црногорски књижевни лист“, бр. 105 (2005).

² (Поља, бр. 437., Нови Сад, 2006., стр. 35–42).

Како за живота, тако и после смрти, оба писца били су и остали предмет „деобног биланса“ посвађаних, закрвљених и подељених југословенских народа. Никад потпуно „наши“ ни до краја „њихови“, опиру се и истражавају, нудећи само своја дела која превазилазе поделе и уске националне и ине торове.

И један и други су осетили опасност упадања у замку уколико прихвате да постану писци мањина; Десница као српски писац из Хрватске, а Киш као јеврејски писац. Још 1954. године, Владан Десница демонстрира своју осетљивост на ту врсту партикулизма поводом „својатања“ Матавуља.

Он пише: „За писца заиста нема веће части од те да се о ’њу отимљу пуци и народи, земље и градови... Та је част уистину резервирана само оним највећима... Али, наспрам таквом својатању, постоји и једно друкчије својатање, које значи не ширину и братство већ тјесногрудност и одвајање, скученост видика и шовинизам...“

Тачно тридесет година касније (1984), Киш као да се одазива на наведени Десничин исказ: „Ужасавају ме књиге о мањинама, јер оне често у себи носе успех секташтва, алиби мањина, што таквим књигама прибавља изванлитерарни квалитет, и пријем, од стране публике. Узгред буди речено, у оквиру наше јуословенске, српске и хрватске књижевности, репутација извесних писаца заснивана је управо на секташтву; код тих писаца пријев односи превагу над именицом: они су пре свега српски, хрватски (по свом програму) па тек онда писци... Ето, желео бих да избегнем ту погубну привлачност адјектива.“

На упорно инсистирање да се определи којој од књижевности припада: хрватској или српској, Десница је још упорније одговарао да припада и једној и другој. Другом приликом се, кажу, на питање да ли је он српски или хрватски писац, определио за оно „или“. С друге стране, Киш је себе сматрао посљедњим југословенским писцем.

Обојица су били жртве организованих хајки. Хајка на Десницу, педесетих, у много тежим приликама, и Киша, осамдесетих, имале су (иако различите мотивације) сличне стратегије; покушали су да обојицу писаца дисквалификују на њиховом, књижевном терену, настојећи тако да прикрију стварне разлоге и мотиве оспоравања.

Десницу су настојали да етикетирају као декадента, реакционара и, у крајњој линији, српског националиста. Кишу није опроштено јер се његовим опонентима (знатим и незнаним) учинило да је његов антисталањизам раван антисоцијализму. У Десничином језику видели су подривање хрватског стандарда, усput му спочитавајући увођење екавизама на мала врата. Упоредију се и броји како и колико се пута у његовој прози појављују четници и партизани. Однедавно се и у Кишовом делу проналазе кроатизми, а у његовој светској слави виде одрицање припадности српској књижевности.

Владану Десници није омогућено елементарно право да се брани од напада и оспоравања. Није му, дакле, допуштено да штампа своје одговоре; штавише, ти текстови су чамили у фасцикли названој „Прогутане полемике“, оставши јавности непознати све до 2001. године (три и по деценије након пишчеве смрти), када се коначно штампају.

Десничини *Записи о умјетности* (који су у првим годинама шесте деценије XX века издавале бурне реакције), уз Крлежин *Мој обрачун са њима*, представља претечу и узор Кишовом *Часу анафомије* и *Саветима младом писцу*. Нико у нашој књижевности није иза себе оставио толико аутопоетичких записа и поетичких расправа од њих двојице.

И један и други су читавог свог књижевног века спорадично писали песме, сматрајући то својом споредном делатношћу. Десница је објавио књигу песама, а Кишу су песме штампане постхумно. То је за последицу имало поетичност њихове прозе. Десница је чак неке своје песме у целини унесо у свој најпознатији роман и чудио се како су многи запазили њихову поетичност у роману, а исто то нису приметили у самим песмама. У чувеном интервјуу датом Влатку Павлетићу, Десница је експлицитан: „Свако дјело вриједи онолико колико поетског садржи у себи“.

Вишак свог поетичног набоја трошили су на превођење поезије и не само поезије; Киш је преводио са руског, француског и мађарског, а Десница са италијанског и француског и руског. Киш у једном интервјуу каже: „Превод је утеша: то је начин да једну песму која ми се свиђа до краја – учиним својом. И због тога ја настављам да преводим. Може то, такође, бити нека форма цинизма...“

Киша заокупља „вечни проблем Форме... која би могла можда да да нов садржај нашој таштини...“, а Десницу „савршена,... адекватна форма“...

У више наврата Десница признаје (Миодрагу Булатовићу, Влатку Павлостићу...) да има скоро готов рукопис од 150 страница назван *Парабола о добром човеку*. (До данас остаје непознато шта се десило са тим рукописом.) Десница каже: „То је проза... ни роман ни драма, ни сценарио; а опет, све то скупа у један мах. Некакав експерименат, као што видите. Таква је форма нужно проистекла из саме материје. А има својих великих предности; на примјер, што нам омогућава да се у великој мјери ослободимо мучног и невољног труда на оним мртвим а облигатним мјестима која у класичним формама представљају једно нужно зло. Назвао сам је параболом – ако то може да Вам нешто каже. Каткад се око те њене форме препирем сам са собом: 'Па то ти није никаква форма; није роман, није драма, није драма, није сценарио! нешто аморфно, наказа!'“ Ту је реч о истој оној Форми која би, по Кишу, „могла да учини немогуће: да изнесе Дело изван домаћаја мрака и тиштине, да га пребаци преко Лете“. Потрага за параболама налик је оној потоњој Кишовој фази која се најјасније препознаје у *Досијеу Енциклопедије мртвих*.

На крају, није згорег још једном побројати додирне тачке двојице писаца: „узнемирујућа различитост“ порекла и иронијски однос према њему; посебна склоност према музici; аверзија према измишљању; начин на који бирају литерарне теме; наглашена осетљивост на интернационалност у свакој уметности; склоност према експерименту, али само до границе до које је он уметнички оправдан и аргументован; сажимање; „смена ставова“; „промена тоналитета“; сумња као једини компас; ангажована (Киш) или примјењена (Десница) књижевност им је једнако страна и одбојна; спој лиризма и „интелектуализма“; заједничке страсти (Муза пушења цигарета често прати писање, пише Ричард Клајн и подсећа: „Qui fume prie!“ – Пушење је молитва!) и болести (обојица у свом делу третирају рак и обојица од њега умиру)...

Неке реченице у *Пролећима Ивана Галеба* и *Башти*, његелу као да су писане у четири руке (не треба заборавити њихов афинитет према музичи), свиране на истом инструменту, истој жици?!

Пролећа Ивана Галеба: „...Свemu сам дао себе. Примио сам у срце глас сваке ствари. Осјетио сам миљење сока у сваком тананом влакну и срж у студеном срцу камена. Разумио сам нијеми говор ствари и тугу у оку звијера. Отворио сам душу свакој појави живота и очи сваком његовом виду. У сваком додиру остала је по једна честица мене...“

Пешчаник: „...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...“

Да ли су ове редове могли да напишу други до никотинизирани прсти *боје стварог ћилибара*, прсти „какве имају само лењивци и опсенари“ (Киш) или изговоре „занатски горка уста окорјелих пушача“ (Десница)?

ЧИТАЈУЋИ КЊИГУ О КИШУ МИХАЈЛА ПАНТИЋА

Данило Киш припада кругу најчитанијих српских писаца. Међу безброј читалаца налазе се Мирослав Егерић, Павле Зорић, Радован Вучковић, Љубиша Јеремић, Чедомир Мирковић, Богдан А. Поповић, Александар Јерков, Петар Пијановић, Марко Недић, Јован Делић, Васа Павковић... Међутим, више се не може мислiti о Кишу без књиге Михајла Пантића са насловом који упућује на „распон сажетости“: *Кии*. Пантићева књига је ненадокнадива не само за читаоце и проучаваоце Киповог дела него и за читање нове српске прозе и прозе уопште.

Пантићев *Кии* има три издања и два поговора као прилог „сазнајном еманципаторском интересу“ при сваком новом читању. Неће бити на одмет ако се сетим, индикације ради, приче Душана Матића који је, у временским одстојањима, три пута читao Толстојев *Рай и мир* и тако наново откривао великог писца. На основу својих читања Матић је закључио да је „Толстојево време прошло... али не и време Толстоја“ и то управо зато да се не би поново писало као што је писао Толстој.

Исто се тако може рећи: Кипово време је прошло, али не и време Киша, или у Пантићевој одлучној формулатији: „Писац свог времена постао је писац за сва времена.“ У распршивању овог исказа стоји, од Увода до Поговора, у низу сјајних мисаono-критичких варијација, да Киш „не пише локалну, већ европску, кључну историјску причу овога столећа“ пуног идеолошке заслепљености и логорских патњи, вечну причу „о човеку који је у историји, макар сам и не чинио зло, предодређен на патњу“.

Киш је велики и непоновљив, као Толстој, као Цојс...

Читање Киша тек предстоји, аналитички је уверљив Михајло Пантић. Не постоји, дакле, само једно једино могуће читање дела. Кипово дело, које је органска

целина, са сваким читањем проширује поље и игру значења, односно, по Дериди, у одсуству трансценденталног субјекта указује на значењске вишкове.

У својој полемичкој књизи *Час анафомије* (1978) децидан је у ставу да се „приповетка, тачније приповедачка уметност дели на ону до Борхеса и на ону после Борхеса“. Пре Борхеса Мопасан, Чехов, О' Хенри, мајстори детаља и индукције, мајстори реалистичке приче; Борхес је окренут дедукцији, приповедачком симболизму, чије су консеквенце равне оним које је извршио симболизам са појавом Бодлера. Данило Киш, посебно у *Пешчанику, Гробници за Бориса Давидовича и Енциклопедији мртвих*, осетно помера свест читалаца ка схваташњу приповедања које даје замах теми човековог положаја у свету. У овом смислу писци осамдесетих и деведесетих година имали су узоре у промени приповедне парадигме у српској књижевности – у Кишу, Бориславу Пекићу и Милораду Павићу (Филип Давид, Драган Великић, Давид Албахари, Светислав Басара...) Међутим, Михајло Пантић је изричан: Данило Киш је међаш. „Опус Данила Киша је у српској књижевности“, један је од критичаревих темељних аналитичких закључака, „поставио ону границу коју је он сам, у контексту светске књижевности, одредио за Борхеса. Писање до Киша и писање после Киша: то је разделница, демаркациона линија српске књижевности друге половине XX века.“

Четири књиге есеја и критика Михајла Пантића носе исти наслов: *Александријски синдром*, а диференциране су бројевима. „Говор о уметности у самој уметности, што је Александријска особина првога реда, данас је важан колико је важна и сама уметност“ – истиче Пантић бит Александријског приповедања. Време измишљања је прошло, по Кишу, писање претпоставља библиотеку, фантастика претпоставља ерудицију, читалац више не верује у измишљотине. Киш је Александријски писац, дакле писац који истовремено постаје и свој тумач и критичар. Аутопоетички коментар је интегрални део Кишовог приповедања. Уместо анегдотске, миметичке прозе, Киш пише прозу која брише границу између уметничког текста и теоријског текста, оба се садрже у самој чињеници писања. Михајло Пантић не занемарује писце миметичке прозе, што је видно у *Александријским*

синдромима и у *Свакодневнику читанја*, али упркос ставу да аутентично место у књижевној историји припада свакој уметничкој вредности, Пантић предност даје писцима који су у „пројекту Александријског поимања литературе“, писцима постмодернистичке оријентације. Наша проза осамдесетих и деведесетих година у кључу је Данила Киша, не као епигонски већ као „творачки принцип којим се патња историје претвара у сушту поезију“.

Историја као понављање зла, страдања и патње тема је доброг дела српске прозе. Номотетска склоност историчара није и склоност приповедача, те је код Киша реч, луцидно открива Пантић, „о историји света као историји појединачних људских пораза“, „о идеолошки деформисаној историји“, о веку логора и масовних стратишта, о дугом каталогу смрти као у роману *Пешчаник*. Али зато, укрштајући тумачења, наш критичар констатује да Кишова доминантна мисао о смрти претпоставља окренутост животу. Историја мрви појединце, нарочито оне који се издвајају „из непрегледне масе једнакомишљеника“, којима је „сумња основни компас, ако сумња још може да буде компас“ (*Час аналимије*). Историја мрви појединце свеједно да ли се један према историјским збивањима опходи као јоги (побуна Едуарда Сами на метафизичком плану) или као комесар, тј. побуна Бориса Давидовича Новског, homo politikus-a. Зато је Пантић подвукao да Кишова проза открива „демонски лик историје“ и ужаса зла, које се, како пише Жан Бодријар у огледу „Прозирност зла“, „обнавља властитим трошењем“.

Михајло Пантић суверено улази у Кишову поетику, односно поетику (сапостојање естетског и етичког). Киш „обликује сопствени живот кроз сопствену литературу“, dakле полазећи од свог искуства. А искуство није ствар само личне доживљајности, већ и искуство библиотеке, имагинативности, стратегије стила и моћи у изналажењу и обликовању уметничке форме. Такозвано негативно искуство је вероватно и учинило да Киш каже: „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“ (*По-етика I*, 115).

Михајло Пантић је своју књигу почeo лепотом Кишових горких књига: „Данило Киш је у свом делу сажео трагичну горчину нашег века. На страницама његових књига остали су уметнички обликовани трагови суморног времена, трагови у којима ће будући читаоци пронаћи стварну историју једне личне, усамљене, али и колективне људске патње.“ Дедукујући ову сажету оцену новим, Александријским читањем све до последње странице Пантић је крај књиге сјајно римовао са почетком: „Киш је осећао себе и своје дело као део универзалног идентитета или се није одрекао припадности народу и језику у којем живи, напротив, унапредио је тај језик и мишљење у њему подигао на поетички виси ниво...“

Милејна Аћимовић Ивков

ЗАМКЕ ЧИТАЊА

*О књигама Небојше Васовића, Викторије Радич
и Драгана Бошковића*

Име и дело Данила Киша нераскидиво су везани за полемику као поступак; као могућност сазнавања и разумевања текста и света. Апелативна и ангажована димензија овога дела, укључив изразиту поетичку самосвест која је у њега уписана, у полемичком рецептивном контексту налазе своје природно исходиште.

Рецепција прозног дела Данила Киша исказивала је, кроз време, велике осцилације. Од оспоравања и негирања до безрезервног прихватања и глорификације. „Случај Киш“ постао је парадигма нововремене модернизације српске књижевности, као и њеног унутрашњег преиспитивања – тектонског померања поетичко-вредносних приоритета. Поновни увид у књигу *Треба ли сјалићи Кииа*¹ посведочиће са колико жара и којим интензитетом је, у југословенском књижевном и културном простору, вођен диспут око теме које је Кишова литература актуелизовала.

Година у којој се навршило седам деценија од рођења Данила Киша обележена је књигама чија је интенција, несумњиво, полемичка. Књига Небојше Васовића *Лажни цар Шћепан Кии*² која је изашла уочи годишњице, и обимна књига Викторије Радич *Данило Кии*³ стоје једна према другој у односу дијалектичке (полемичке) комплементарности. Док прва спори нека од најбитнијих вредносних својстава Кишове литературе, као и његово схватање одређених друштвених и културних феномена, укључив и однос према књижевном стваралаштву и књижевној уметности уопште, дотле друга,

¹ Боро Кривокапић, *Треба ли сјалићи Кииа*, „Глобус“, Загреб, 1980.

² „Народна књига“, Београд, 2004.

³ „Форум писаца“, с мађарског превео Марко Чудић, Београд, 2005.

као да настаје у покушају опорицања навода прве, према Кишовом делу исказује апсолутно дивљење и, томе примерену, високу вредносну оцену. Тако се ове две књиге, у пољу интереса, исказују као два лица исте медаље.

У књизи *Лажни цар Шћејан Кии* Небојша Васовић настојао је да, упирући поглед у књиге фикционалне прозе Данила Киша, покаже како је он мање даровит, оригиналан и убедљив приповедач и романсијер него што се мисли и пише. Потом да је он и вешт „манипулатор“, утолико што је сопствено порекло користио као велики залог у развоју каријере и светског угледа. Укратко, Васовић је Кишу, горљиво и „аргументовано“, настојао да оспори интелектуално-списатељску и људску вредност. Ако би се о литератури и личности Данила Киша судило само по наводима ове Васовићеве негаторске књиге, онда би његово име требало да нестане у ропотарници историје. Међутим, многи бескомпромисни наводи и закључци, као и очигледне, али сувише директно, а и симплификовано дозначене чињенице и „истине“, као део далекосежних констатација, приписаће овој књизи изразиту занимљивост и провокативност. Неће она, разуме се, разорно уздрмати стабилизовану вредност литературе Данила Киша, њено истакнуто место у растућој спирали књижевности писане на српском језику, али може и хоће подстакти другачије, непосредније (без митског ореола) гледање на његово стваралаштво.

Књига Викторије Радич *Данило Кии* представља покушај да се монографски, узимајући у обзир целину ауторовог опуса, представи развој једне неупоредиве књижевне каријере. Монолитна једноставност њеног наслова употребљена је поднасловним обележјем: *Живоӣ & дело и бревијар*. Оно указује на амбициозну обухватност истраживачког приступа, као и на перспективу из које се Кишово дело сагледава и самерава. *Живоӣ, литература* (како гласи наслов једне приређене књиге Кишових поетичких текстова)⁴, тај сложени однос који је амблематично изграђен у Кишовим прозним књигама, Викторији Радич служи као одређено, колико идејно толико и

⁴ Приредила Мирјана Миочиновић, „Свјетлост“, Сарајево, 1990.

методолошко, истраживачко полазиште. Отуда се Кишов стваралачки развој, у овој монографији, описује од самих почетака. Намери да се дело Данила Киша представи целовито, подразумевајући и његов извантекстовни контекст, тако одговара и *бревијар* – селективни избор текстова самог Киша, као и текстова из рецепције његовог дела. У двodelно графички устројеној, опсежној, књизи, ти текстови су отиснути на левим страницама, а на десним су ауторски записи и коментари. Покушају потпуније изградње ауторске слике о „случају“ Данило Киш, уподобљене су фотографије и ликовни прилози који су, на левим странама, распоређени целом дужином књиге. Међутим, читалац неће моћи а да не примети како је покушај Викторије Радич (који по дефиницији треба да рачуна са објективношћу приказивања), већ од првих страница (у којима је акцентовано Кишово „бекство“ из „матичне луке“ у Град светlostи, односно његово „апатридство“), срастао са мање или више консеквентно спровођеном намером да се Кишов животни и развојни пут, рецепција његовог дела у матичној средини, као и последице које је она произвела, прикажу сасвим тенденциозно.

Наиме, поред целовитости приступа, обиља реактуелизованих чињеница, подстицајних увида и, сасвим одређених, полемичких коментара, ова књига Викторије Радич, поступно и систематично, доводи у неодговарајући контекст и тенденциозно (па и погрешно) тумачи и представља бројне чињенице и односе који су директно и индиректно везани за личност и дело Данила Киша. Посебно оне чињенице које не долазе из уско текстовне сфере, већ образују аuru у којој су дејствено помешани чиниоци из области: поетике, етике, политике... Тако да се коментари и закључци Викторије Радич, без обзира на њену видну „дубоку оданост“ личности и делу Данила Киша, не могу прихватати без додатне критичке (херменеутичке) провере. Једнако колико се подстицајни увиди, описи, тумачења и коментари, као последица ауторове аналитичке усредсређености на пишчев текст, чак и када су еклектички преузети или преименовани, чине оним делом књиге који легитимише њен истраживачки профил. И око којих не треба додатно расправљати. Такви су они ауторови остврти и увиди у којима је видан напор да

се проницљивим уопштавањем истакну неке битне грађивне јединице које Кишову прозу чине особеном, непоновљивом и несводивом, естетском чињеницом. Од ауторовог указивања на Кишово рано прозно дело *Juga*, као нуклеус породичног циклуса (*Породичноћ ширкуса*), преко увиђања да „Према искуству Данила Киша, црпном из докумената и књижевно обликованом, *homo ludens* је постојао у свету Гулага и играо своје игре, које је уместо наивне животне радости и фиктивног смисла живота водила наивна мржња и жеља да се бесмисленом убијању да смишао“ (279) и увиђања метафизичког слоја приповетке „Нож са дршком од ружиног дрвета“, у којој Киш ангажовано и „визионарски“ стреми избављању „вудске смрти из безначајног бескраја пустог ништавила“ (287), до констатације да тек у *Енциклопедији мртвих* женски ликови „постају истински партнери мушких јунака“ (377). Таквих особених херменеутичких прилога има дуж целе ове књиге.

Међутим, широко постављена и, изгледа, унапред подешена једнообразна оптика кроз коју се посматра Кишово дело, у овом тексту Викторије Радич, имала је за последицу редукционистичко, чак искључиво представљање одређених, селективно издвојених, чињеница. А то појединачно „представљање“ или је сувише тенденциозно, или није сасвим примерено и тачно. У сваком случају није у сагласности са чињеницама, са истином. Пођимо у летимичном навођењу, од ироничног истицања податка, којим започиње књига, да је Данила Киш „сахранио један од најрадикалнијих српских православних попова уз помпезни црквени ритуал“ (5), (на другом месту (427) тај „ритуал“ именован је, потпуно погрешно, као „старословенски“), до констатације у завршници књиге да је, „узгред буди речено“ (425) Киш 1989. године примљен за дописног члана САНУ, која је, по сазнању и тумачењу Викторије Радич, „не заборавимо, заиста преузела улогу иницијатора у потоњим догађајима, који су убрзо прерасли у историјске геноциде и масовна убиства“ (429). Јасна је ауторова намера да се проблематизује па, унеколико, и оспори припадност Данила Киша српској историји и култури. „Данила Киш сматрају перјаницом српске књижевности, иако је он за самог себе говорио да је югословенски писац“ (14).

Данило Киш је, наведимо његове речи, на српском језику „писао и сањао“ и он је, дакле, писац српскога језика. То му је матична култура, њој трајно припада. Распадом велике државе, као некада средњоевропске монархије, писци нису остали југословенски или аустроугарски, него су остали оно што јесу: писци материјег језика. Уопште, схватања и тумачења „идентитета“ Данила Киша, како их је у назнакама изложила Викторија Радич у својој књизи, на известан начин релативизују познате чињенице, замагљују их. „Идентитет Данила Киша“, каже Викторија Радич, „не може се изразити једном једином речју“ (18), док се „једном једином речју“ могу именовати, дефинисати, стикетирати многе друге чињенице и појаве, како оне које чине Кишову биографију, тако и оне које су везане за његово књижевно и јавно деловање. Ту аутор ове монографије нема двојбе. Киша је повредио српски и београдски културни и политички миље (а кога није?) те је он морао да „бежи“ (исто аутор тврди и за Мирка Ковача), због тога српска култура и држава не заслужују Данила Киша. То зна Викторија Радич, али то не зна Данило Киш. Због тога она за Кишова „размишљања из 1959. године о повратку кући и налажењу дома“, арбитрарно тврди „да је жив данас сигурно не би написао“. А потом пацке дели и мртвоме писцу: „Залуд му почасни гроб у Београду (...)“ (15).

Да је, и колико је, Викторија Радич добар, а непотребан, адвокат Данила Киша сведоче и редови са 229. странице. Додатно појачавајући једну Кишову тврђњу: „Не усуђујем се да измишљам, рекао је Киш у једном интервјуу 1973. године“, и то тако интонирано као да је писац жив, па му предстоји будућност: „и одиста измишљање никада није било, нити ће му бити близко“, Или: „Киш је имао способност одушевљавања добним делима“ (245). Мало је вероватно да је овде само посреди стилско исклизнуће, каквих иначе у књизи има, или преводилачки пропуст. Сувише је таквих „проблематичних“ места да би се и ово сматрало случајном, успутном стилско-синтаксичком омашком.

Нејасних дефиниција има посвуда. Тумачећи приповетку *Гробница за Бориса Давидовича* аутор апострофира њено „Тематско и атмосферско јединство“ (359) – ми читамо како је написано. Док у *Енциклопеђији мртвих*

вих аутор „осећа“ „тај невиђени естетски квалитет“ (351). Заборављајући да се у тумачењу књижевног дела мало шта „осећа“, а да се „квалитет“ прецизно именује, као и да никада није „невиђен“. Контрадикторности такође иду од руке писцу ове монографије. Пишући о *Енциклопедији мртвих* аутор објашњава и изриче тврђњу: „Није тајна да је М., којој је ова новела посвећена, заправо Мирјана Миочиновић, која је неких десет година била супруга Данила Киша, а то је заправо остала и после развода.“ Познато је колико је година Мирјана Миочиновић била у браку са Данилом Кишом. А како је после „развода“ она „остала“ његова супруга, аутор није дао објашњење. Као што је пренебрегла наводе из Кишовог тестамента и јетко иронисала о Кишовој сахрани, тако је Викторија Радич, пишући и Кишову биографију, пропустила да прецизно наведе чињенице везане за његов законити однос са Мирјаном Миочиновић. Како се поиграла са биографским чињеницама, тако је учинила и са онима које долазе из сфере *licentia poetica*.

Описујући настанак стварносне, „мрачне“ прозе крајем шесте и почетком седме деценије прошлог века као последицу политичких ломова (211), уз помињање Драгослава Михаиловића као најистакнутијег представника и, на другом месту у књизи, као представника естетике коју аутор не прихвата и не одобрава, Викторија Радич Кишову разлику „у односу на стварносне књижевнике“ види у његовој „опчињености питањем форме“. То га, закључује она, разликује не само од писаца стварносне прозе, већ и од писаца сопствене генерације и чини га „усамљеним у књижевном животу“ (215). А управо је питање форме (треба читати текстове Љубише Јеремића) оно што диференцира писце стварносне прозе у времену њеног зачињања и развоја. Дозначавајући колико су искуствени постици (живот) били важни Данилу Кишу за обликовање властитог фикционалног света (литература), Викторија Радич каже: „Онаме што није прошло кроз њега, као оловна прашина кроз плућа рудара“, писац није придавао велики значај. Везаност, срасlost живота и књижевности тако је постала „темељ његове поетике“ (415). То је, једнако, и темељ поетике Драгослава Михаиловића, писца, по тумачењу и вредновању Викторије Радич, дијаметрално супротног Данилу Кишу.

То јединство разлике, мимо тумачења Викторије Радич, Киша заправо приближава његовим писцима савременицима. Тако његово дело постаје само диференцирана чињеница у еволутивном развоју српске књижевности и својим постојањем и вредносним статусом, заправо, подстиче и обликује њен еминентно модернистички смер. Због тога бројне недоречене и нејасне мисли, опсервације, закључци (реченице) које је у својој монографски амбициозно замишљеној књизи исписала Викторија Радич морају да доживе значењски и стилски ретуш. Да се не би десило да о личности и делу једног од најистакнутијих писаца на српском језику сведочи књига чија замисао о ретроспективном сагледавању Киповог дела, помножена покушајем исписивања његове биографије, поред бројних вредности, храмље због наглашеног моноперспективизма – сагледавања из идеолошке визуре – труд Викторије Радич мора бити оглашен као не у свему и до краја тачан, прецизан, прихватљив. Од непрецизних дефиниција и колоквијалног стила: „Па ипак, он није допуштао да му у књижевна дела уђе запах јавног живота, па је у овом и само у овом смислу оно заиста 'херметично'" (219), до неубедљивих аналогија: Киш – Атила Јожеф (73), Станислав Винавер – Фриђеш Каренти (327), поготово оних у које су уведени моменти новије политичке историје. Тако, пишући о Киповом роману *Мансарда* Викторија Радич са плана описивања јунаковог говора, немотивисано прелази на план аналогије са савременим дешавањима: „Протокол мајстор говори врло разумљиво и јасно, говори народњачким тоном којег се народњачки политичари никада нису стидели, и којим ће ускоро Милошевић, Шешель и други освојити народне масе“ (417). Јасно је да је овде Кипово дело само повод за пасквил о нечemu што нема нарочите везе са њим. То ову књигу, једним делом, чини памфлетском. И тако се постиже супротно од „жељеног“. Жеља за реактуелизацијом и поновном, некритичком, афирмацијом Киповог дела и његових поетичких схватања и налога, у несpretној интерпретацији Викторије Радич, много више од једног пута, прераста у своју супротност. Ево примера: „Киш, поред осталог, гадећи се масног (и помало разметљивог) народњаштва и примитивизма српског 'писца мудоње' и не жељећи да подилази читалачком хоризонту очекивања

што га је захтевао сирови реализам, остао веран идеалу префињене литературе“ (423) – као да „префињена литература“ није, и не може бити, настањена у делима реалистичке провенијенције.

Утисак о непостојању или недоследном спровођењу иницијалног (*живот & дело*) методолошког обрасца у овој књизи може да завара. Њена „методичност“ налази се, једним делом, и у делимичној, а консеквентно спровођеној, замени теза и идеолошком наглашавању ванкњижевних чињеница. То је довело до умањења вредности (компетентности, поузданости) евентуалне намере да ово буде популарно написана сума Кишовог животног и стваралачког пута. Прва и најважнија књига о Данилу Кишу за почетнике. Пошто је „кишологи“ већ не могу у потпуности прихватити, уза сву феноменолошку занимљивост и провокативност – остају читања из угla другог језичког и културног контекста, као и читања из „женског“ угла. Угао је само „угао“. Он може да се промени, а чињенице не могу. Драг ми је, дакле, Платон, али ми је истина дражка – штоно рече, мудри Стагиранин. Она не сме да се затаји. А у овој књизи истина је, небригом, незнањем, или недобром намером, једним делом, ипак, изневерена.

*

Уочивши да се дело Данила Киша „отвара као поетички, приповедно и идејно хетерогено, дело сложене структуре и умножених дискурса“ Драган Бошковић (1970), у студији *Иследник, сведок, прича*, у центар свог аналитичког бављења поставио је „истражни процес“ као једну од главних конституенти Кишове прозе. Опредељен да протумачи дело једног од најистакнутијих прозних писаца српске књижевности у другој половини двадесетог века, Бошковић је изабрао да га сагледа из сасвим посебне перспективе.

Упућујући се у „херменеутичку истрагу Кишових текстова“ он је, на почетку, нагласио како су се истраживања Кишовог дела до сада бавила проблемима форме и поетике; оним чињеницама које су, често, биле у фокусу пажње пишчевих аутопоетичких исказа и текстова. Док се он у свом аналитичком приступу усредсредио на приповедне технике, поетичке налоге и идејне слојеве који,

по његовом разумевању и тумачењу, образују аутономну област *истирађе* – чиме легитимишу посебност и научно-методолошку основаност свог приступа. Његово описивање Кишових приповедних поступака изведенено је на више различитих планова и то: на плану романескног света, референцијалном плану, плану приповедања, мета-приповедног испитивања и на поетичком плану.

Пратећи генезу истражног дијалога и посебно истичући његово радикално просветитељско преобликовање, тако што је учесник/противник у разговору постајао „предмет“ на кога се ваља устремити и, у том поступку, инверзију садржаја хуманистета, Драган Бошковић је назнаке истражног поступка, најпре, описао у Кишовим раним радовима: *Мансарда, Рани Јаги, Псалам 44*. Да би своју аналитичку оптику и компетенцију изоштрио/демонстрирао на примерима Кишових романа: *Пешчаник и Гробница за Бориса Давидовича*.

Да је његово тумачење не само теоријско-методолошки основано већ и бројним сегментима ново и иновативно, показује и минуциозност у аналитичком описивању Кишовог романа *Пешчаник*. Демонстрирајући у свом приступу наслеђе деридијанске стратегије, Драган Бошковић уочио је како је и за тај Кишов роман: „пресудна непостојаност, игра, померање значења, док се тематска, симболичка и хронолошка целовитост и конституент досежу кроз дисконтинуирано и фрагментарно“. Такав приступ посебно се показао плодотворним у откривању и описивању ешеровско-борхесовске поетике огледања у *Пешчанику*. Откривајући тако једну битну поетичку димензију овог романа, Бошковић је закључно констатовао да је: „*Пешчаник* роман умножених планова, инверзних перспектива, вртоглавих наративних окрета, контраста и понављања“, због чега је, заправо, његова поетика ешеровска.

Поузданост и усредсређеност његовог тумачења посебно је уочљива у делу студије у коме Бошковић прецизно указује на „хронолошки парадокс“ у писму јунака Едуарда Сами својој сестри Олги. Осланајујући се на овакво прецизно тумачење Кишовог романа, његов читалац може лако да уочи како се све у том роману не „збива“ само за цигло једну ноћ. Већ да на временском плану овог мозаично устројеног, атрадиционалног романа

постоје извесна померања/одступања. Овакви одсечци Бошковићеве студије поуздано указују на његову ванредну аналитичку усредсређеност и амбицију да се рецепцији Кишовог дела његово тумачење прикључи као једно од поузданијих – усредоточено на битне, а недовољно аналитички осветљене чињенице његовог стваралачког поступка.

Као и у *Пешчанику* и у *Гробници за Бориса Давидовича*, делу око кога, за овог тумача, нема жанровских недоумица – реч је о роману, Бошковић уочава известан парадокс. Он уочава чињеницу да је у *Гробници*, у неколико наврата, Киш приступио употреби позитивистичке перспективе. Међутим, репрезентативни део анализе овог Кишовог остварења чини Бошковићево тумачење његових „приповедних маски“. Уз њихову припомоћ приповедач постаје интерпретатор, историограф, архивар, биограф, истражник. Тако Бошковић долази до сазнања да је ово Кишово дело обележено митском парадигмом. Установивши да је исплећивање, заправо, ритуал и да је он „онтолошка и идеолошка метафора овог романа“, до које се, у суженом идеолошко-политичком простору, дошло инверзијом његове религиозне димензије, Драган Бошковић закључио је да је „дeterminizam“ релација која је иманентна свету *Гробнице*, због чега тај роман нема издиференциране ликове, него јунаке који делују по унапред познатој матрици. Тако, у Бошковићевој егзегези овог дела Данила Киша, идеолошки ритуали обликују „театарску структуру стварности“. Томе треба додати и анализовање педагошке интенције овог романа, као и Бошковићево аргументовано указивање на чињеницу да појединачни делови књиге (приче) имају преобликовану структуру, због чега се оне, у њеном наративном комплексу, конституишу као алегорије и параболе. И у томе се налази један од Бошковићевих одличних увида. А он се односи на симболички кодиране приче у којима повлашћен статус, у Кишовој прози, стичу: пси, боје, наочари...

Такав поступак уредовао је оно „вртоглаво крећање симбола, значења, смисла“ у појединим прозним деловима Данила Киша – поредак који је, нема сумње, определио и овог тумача да у неколико изванредних опажања демонстрира своје компетентно, амбициозно и херменеутички издвојено читање. Тако да вредност ове студије,

чији предмет истраживања, истина, није еминентно књижевно-научни, происходи из посебности приступа, методичности излагања и извесног, што није недостатак, ме-стимично слободнијег (есејистичког) обликовања исказа. То, свакако, може допринети употребљивости ове занимљиве и провокативне књиге и ван оних рецепцијских кругова које убичајено зовемо академским.

Ова студија Драгана Бошковића јесте потребан, методичан и усредсрећен, аналитички допринос тумачењу дела једног од најбољих нововремених прозних писаца на српском језику. Тако се преиспитује и превреднује традиција и, сходно хоризонту доба, прилаже властити издвојени читалачко-аналитички допринос.

НАПОМЕНА

Пре објављивања у овом зборнику објављени су текстови:

- Милета Аћимовић-Ивков, *Замке читанја, „Повеља“* Краљево, бр. 3/2005.
- Милош Петровић, *Читајући књигу о Книну М. Панићића, „Повеља“* Краљево, бр. 3/2004.
- Текст Миодрага Радовића „Подмукло дејство Пеничника“ преузет је из књиге: Миодраг Радовић, *Лијеђо ли ова књига читати, „Змај“*, Нови Сад, 2001.

**САВРЕМЕНА СРПСКА ПРОЗА
ТРСТЕНИК 1984–2004.**

1984.

КЊИЖЕВНО ВЕЧЕ

САВРЕМЕНА СРПСКА ПРОЗА

Милисав Савић, Радослав Братић, Јанко Вујиновић,
Славен Радовановић, Бранко Летић, Саша Хаџи Танчић,
Милосав Ђалић, Љиљана Шоп, Милош Петровић.

1985.

КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ

МИОДРАГА БУЛАТОВИЋА

Миодраг Булатовић, Мирко Ђорђевић, Милан Комненић.

**УНИВЕРЗАЛНО И РЕГИОНАЛНО
У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ПРОЗИ**

Мирко Ђорђевић, Ђорђе Јанић,
Миодраг Рацковић, Џевад Сабљаковић.

КЊИЖЕВНО ВЕЧЕ

САВРЕМЕНА СРПСКА ПРОЗА

Миодраг Рацковић, Мома Димић, Славко Лебедински,
Јанко Вујиновић, Џевад Сабљаковић, Саша Хаџи Танчић,
Драгомир Лазић, Босилька Пушкић, Милосав Ђалић.

1986.

КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ

ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА

Драгослав Михаиловић, Љубиша Јеремић,
Милутин Срећковић.

ПРИБЛИЖАВАЊЕ ЖАНРОВА

У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ПРОЗИ

Љубиша Јеремић, Света Лукић, Вук Крњевић,
Милосав Мирковић, Марко Недић, Радивоје Микић,
Михајло Пантић, Александар Јовановић,
Милутин Срећковић, Милош Петровић.

КЊИЖЕВНО ВЕЧЕ

САВРЕМЕНА СРПСКА ПРОЗА

Ратко Адамовић, Жика Лазић, Света Лукић,
Миладин Мичета, Светислав Басара,
Антоније Маринковић, Саша Хаџи Танчић.

1987.

КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ

ВИДОСАВА СТЕВАНОВИЋА

Видосав Стевановић, Петар Џаџић,
Милосав Мирковић.

НОВИ ТОКОВИ У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ПРОЗИ

Петар Џаџић, Милосав Мирковић,
Славко Лебедински, Живан Живковић,
Никола Цветковић, Милош Петровић.

КЊИЖЕВНО ВЕЧЕ

САВРЕМЕНА СРПСКА ПРОЗА

Петар Сарић, Миленко Јефтовић,
Радослав Стојановић, Милорад Грујић,
Драгомир Попноваков, Богдан Шеклер,
Исмет Реброња, Данило Марић, Милосав Ђалић.

1988.

КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ

СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА

Слободан Селенић, Мирослав Егерић,
Љубиша Јеремић.

КРЕТАЊЕ ИДЕЈА У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ПРОЗИ

Предраг Палавестра, Мирослав Егерић, Славко Гордић,
Љубиша Јеремић, Даница Андрејевић, Радомир Батуран,
Никола Цветковић, Радослав Златановић,
Милош Петровић.

1989.

КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ

АНТОНИЈА ИСАКОВИЋА

Антоније Исаковић, Предраг Палавестра,
Петар Џаџић, Мирослав Егерић.

**БЕКСТВО ИЗ ТЕСКОБЕ
У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ПРОЗИ**

Предраг Палавестра, Мирослав Егерић, Петар Џацић,
Љубиша Јеремић, Милош Петровић, Марко Недић,
Јован Стриковић, Владета Вуковић.

1990.

**КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ
ЈОВАНА РАДУЛОВИЋА**

Јован Радуловић, Љубиша Јеремић, Радивоје Микић,
Станко Кораћ, Душан Иванић.

КЊИЖЕВНОСТ СРБА У ХРВАТСКОЈ

Станко Кораћ, Душан Иванић, Славица Гароња,
Анђелко Анушић, Небојша Деветак, Драго Кекановић,
Славко Лебедински, Љубиша Јеремић, Јован Радуловић.

1991.

**КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ
МИЛИСАВА САВИЋА**

Милисав Савић, Мирослав Егерић,
Вук Крњевић, Милутин Срећковић.

**САВРЕМЕНА СРПСКА ПРИПОВЕТКА:
НОВЕ ТЕНДЕНЦИЈЕ**

Срба Игњатовић, Милутин Срећковић,
Мирослав Егерић, Михајло Пантић,
Васа Павковић, Милисав Савић, Јанко Вујиновић,
Милош Петровић, Ратко Адамовић, Милосав Мирковић,
Вук Крњевић, Славко Лебедински.

1992.

**КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ
МИЛОРАДА ПАВИЋА**

Милорад Павић, Миодраг Радовић,
Зоран Глупчевић, Јасмина Михајловић.

ПАВИЋ И ПОСТМОДЕРНА

Никола Милошевић, Михајло Пантић,
Јасмина Лукић, Сава Дамјанов, Душница Потић,
Милентије Ђорђевић, Зоран Глупчевић.

1993.

**КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ
МИРОСЛАВА ЈОСИЋА ВИШЊИЋА**

Мирослав Јосић Вишњић, Љубиша Јеремић,
Марко Недић, Радивоје Микић, Бранимир Живојиновић.

ПУТОПИСНА ПРОЗА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Милош Петровић, Марко Недић, Љубиша Јеремић,
Мирослав Јосић Вишњић, Ђорђије Вуковић,
Радивоје Микић, Мирослав Егерић,
Бранимир Живојиновић, Зоран Аврамовић.

1994.

**КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ
БОШКА ПЕТРОВИЋА**

Бошко Петровић, Чедомир Мирковић,
Славко Гордић, Мирослав Егерић.

КЊИЖЕВНИ КРИТИЧАРИ КАО ПРИПОВЕДАЧИ

Михајло Пантић, Мирослав Егерић,
Марко Недић, Чедомир Мирковић,
Даница Андрејевић, Милош Петровић,
Ђорђе Писарев.

1995.

**КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ
РАДОСЛАВА БРАТИЋА**

Радослав Братић, Љубиша Јеремић,
Милош Петровић, Гојко Божовић, Јован Делић.

ЗНАКОВЉЕ ИВЕ АНДРИЋА

Радован Вучковић, Никола Милошевић,
Мирослав Егерић, Љубиша Јеремић,
Радослав Братић, Гојко Божовић, Јован Делић,
Владета Вуковић, Михајло Пантић,
Милосав Ђалић.

1996.

**КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ
АЛЕКСАНДРА ТИШМЕ**

Александар Тишма, Милосав Ђалић,
Васа Павковић.

САВРЕМЕНА СРПСКА ПРОЗА И ИСТОРИЈА

Марко Недић, Чедомир Мирковић, Милицав Савић,
Даница Андрејевић, Мирослав Егерић,
Милош Петровић, Предраг Марковић,
Ђорђе Писарев, Горан Петровић.

1997.

КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ ЖИВОЈИНА ПАВЛОВИЋА

Живојин Павловић, Гојко Божовић, Михајло Пантић,
Иван Растегорац.

КЊИЖЕВНОСТ И МЕДИЈИ

Чедомир Мирковић, Милош Петровић, Гојко Божовић,
Слободан Стојановић, Мирослав Егерић, Милан Орлић,
Михајло Пантић, Иван Растегорац, Славен Радовановић,
Милета Аћимовић Ивков.

1998.

КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ СВЕТЛАНЕ ВЕЛМАР ЈАНКОВИЋ

Светлана Велмар Јанковић, Радивоје Микић,
Александар Јовановић, Милош Петровић.

ЕСЕЈИСТИЧКО У САВРЕМЕНОЈ ПРОЗИ

Љубиша Јеремић, Мирослав Егерић, Жарко Рошуль,
Чедомир Мирковић, Радивоје Микић, Љиљана Шоп,
Александар Јовановић, Милош Петровић,
Милицав Савић, Ратко Адамовић,
Горан Станковић, Фрања Петриновић,
Милосав Ђалић.

1999.

КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ ДАНИЛА НИКОЛИЋА

Данило Николић, Марко Недић,
Радивоје Микић, Радован Бели Марковић.

ТЕМА РАТА У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ПРОЗИ

Марко Недић, Јован Делић, Радивоје Микић,
Михајло Пантић, Милош Петровић,
Мирослав Егерић, Милета Аћимовић Ивков.

2000.

**КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ
ПАВЛА УГРИНОВА**

Павле Угринов, Радивоје Микић,
Михајло Пантић, Васа Павковић.

**КРИТИЧКА ДИМЕНЗИЈА
У ДЕЛУ БОРИСЛАВА ПЕКИЋА**

Милош Петровић, Михајло Пантић,
Мирослав Егерић, Радивоје Микић, Милан Орлић,
Милена Стојановић, Бојан Ђорђевић, Јован Делић,
Лидија Бошковић.

2001.

**КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ
ДОБРИЛА НЕНАДИЋА**

Добрило Ненадић, Милош Петровић,
Михајло Пантић, Чедомир Мирковић.

**ПРИПОВЕДАЧКИ ТОКОВИ
У СРПСКОЈ ПРОЗИ XX ВЕКА**

Михајло Пантић, Даница Андрејевић,
Александар Јерков, Радивоје Микић,
Јован Делић, Гојко Тешић, Љиљана Шоп,
Милош Петровић, Чедомир Мирковић,
Мирослав Егерић, Васа Павковић,
Миливоје Р. Јовановић.

2002.

**КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ
РАДОВАНА БЕЛИ МАРКОВИЋА**

Радован Бели Марковић, Радивоје Микић,
Михајло Пантић, Остоја Продановић,
Данило Николић.

**ЈЕЗИК КАО ТЕМА
САВРЕМЕНЕ СРПСКЕ ПРОЗЕ**

Марко Недић, Михајло Пантић,
Снежана Баук, Горан Петровић,
Александар Милановић, Мирослав Егерић,
Милош Петровић, Драган Хамовић,
Слађана Илић.

2003.

**КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ
МЛАДЕНА МАРКОВА**

Милосав Ђалић, Петар Пијановић,
Васа Павковић, Младен Марков.

СЕЛО У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ПРОЗИ

Милош Петровић, Младен Марков,
Радован Бели Марковић, Мићо Цвијетић,
Мирољуб Јакшић, Даница Андрејевић,
Славен Радовановић.

2004.

**КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ
ГОРАНА ПЕТРОВИЋА**

Михајло Пантић, Васа Павковић,
Александар Јерков, Горан Петровић.

СРПСКИ ПЕСНИЦИ КАО ПРИПОВЕДАЧИ

Марко Недић, Чедомир Мирковић, Михајло Пантић,
Александар Јерков, Петар Пајић, Милентије Ђорђевић,
Мирољуб Јакшић, Милош Петровић, Милосав Ђалић,
Гојко Божовић, Милета Аћимовић-Ивков,
Бранко Брђанин.



CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09 Чолановић В. (082)
012 Чолановић В.
016 :929 Чолановић В.
821.163.41.09 Киш Д. (082)
821.163.41.09 - 3 (082)

**КЊИЖЕВНИ сусрети „Савремена српска проза“
(22 ; 2005 ; Трстеник)**

Зборник Двадесет других књижевних сусрета
Савремена српска проза, 18-19 новембар 2005.,
Трстеник : / [главни и одговорни уредник
Верољуб Вукашиновић] . - Трстеник : Народна
библиотека „Јефимија“ 2006
(Трстеник : Графика „Нешић“).
- 230 стр. ; 24 см. - (Савремена српска проза
; зборник бр. 18)

Тираж 500 . Напомене и библиографске
референце уз текст. Садржај са кор. :
Књижевни портрет Воје Чолановића ; Нова
читања Данила Киша.

ISBN 86-83191-24-9

- 1 . Вукашиновић, Верољуб
 - а) Чолановић , Воја (1922 -) - Зборници
 - б) Чолановић , Воја (1922 -) - Библиографије
 - ц) Киш, Данило (1935-1989) - Зборници
 - д) Српска проза - 20в - Зборници
- COBISS . SR-ID 135232780

ПОКРОВИТЕЉИ
САВРЕМЕНЕ СРПСКЕ ПРОЗЕ

МИНИСТАРСТВО КУЛТУРЕ РЕПУБЛИКЕ СРБИЈЕ
ОПШТИНА ТРСТЕНИК
ЈКП ЕНЕРГЕТИКА ТРСТЕНИК
ЕЛЕКТРОДИСТРИБУЦИЈА ТРСТЕНИК
ЕТЕРИКА ТРСТЕНИК
ХОЛДИНГ КОМПАНИЈА ПРВА ПЕТОЛЕТКА ТРСТЕНИК
М-ГРАФ ТРСТЕНИК
МЕСНА ЗАЈЕДНИЦА ТРСТЕНИК
КОМСТАНТ ТРСТЕНИК
ОПШТИНСКО ВЕЋЕ САВЕЗА СИНДИКАТА ТРСТЕНИК
НОВА СЛОГА ТРСТЕНИК
ДИРЕКЦИЈА ЗА ПЛАНИРАЊЕ И ИЗГРАДЊУ ТРСТЕНИК
НАРОДНИ УНИВЕРЗИТЕТ ТРСТЕНИК
ДУНАВ ОСИГУРАЊЕ ТРСТЕНИК
ГРАФИКА НЕШИЋ ТРСТЕНИК
ШТЕРН ГОРЊИ ДУБИЧ



САВРЕМЕНА
СРПСКА ПРОЗА
18

ВОЈА ЧОЛАНОВИЋ
МАРКО НЕДИЋ
ВАСА ПАВКОВИЋ
ДЕЈАН ВУКИЋЕВИЋ
ЈОВАН ДЕЛИЋ
ТАТЈАНА РОСИЋ
МИХАЈЛО ПАНТИЋ
АЛЕКСАНДАР ЈЕРКОВ
ЈАСМИНА АХМЕТАГИЋ
ДРАГАН БОШКОВИЋ
МИОДРАГ РАДОВИЋ
МЛАДЕН ШУКАЛО
ИВАН НЕГРИШОРАЦ
МИРКО ДЕМИЋ
МИЛОШ ПЕТРОВИЋ
МИЛЕТА АЋИМОВИЋ ИВКОВ

ISBN 86-83191-24-9



9 788683 191246