



БИБЛИОТЕКА ХОРИЗОНТИ

КЊИГА ДВАНАЕСТА

Уредник
Срђан Станишић

Небојша Васовић

ЗАР ОПЕТ О КИШУ?

КОНРАС
Београд, 2013.



*Да би сазнао где је центар моћи, само се расипијај:
која не смеш кришковајти.*





У СРБИЈИ НИШТА НОВО

Историјски тренутак, идеологија, владајуће установе, мода времена, увек су наметали и одређене стандарде књижевног вредновања који су се често претварали у табуе. Испод наизглед објективног суда о једном аутору често се крије читав сплет књижевних и некњижевних разлога који учествују у његовом формирању. Канонизован аутор промовише се у национално благо, у недодириви ауторитет о коме је дозвољено писати само позитивно и слављенички. Један од таквих прецењених аутора на српском језику (никако и једини), по моме мишљењу, јесте Данило Киш о коме сам пре неколико година написао књигу *Лажни цар Шћейан Киш* која је изазвала не само бурне реакције већ и довела до отвореног позива на линч њеног аутора. Већ и сам обим и природа реакција указивали су јасно да су представници многих институција, под привидом одбране Данила Киша, заправо бранили своју нечисту савест. У немоћи да оспоре књигу *Лажни цар*, многобројни критичари и хушкачи су се служили читавом лепезом аргумената од којих ниједан нема књижевно критичку тежину. Најчешћи приговори били су следећи:

„Књиџа је одраз љаланачкої љојулизма и љаланачкої начина мишљења“. Погледајмо логичке последице оваквог тврђења. Ако већина Срба мисли о Кишу негативно

попут аутора *Лажној цара*, онда се намеће питање: ко је овог писца наметнуо као националну величину, ко је канонизовао његово дело? Не би ли то био доказ да једна невидљива шачица „стручњака“ намеће вредности и стандарде у нашој култури у складу са својим скривеним интересом? Ако пак већина Срба никако не дели моје мишљење о Кишу, већ о овом писцу мисли све најбоље, на који начин моја књига може бити популистичка, изражавати и подржавати мишљење већине кад је оно супротно моме суду о овом писцу?

„Књиџа је националистичка, шћавише, наручена од сћране српских националиста.“ Остаје да се наведу имена националиста како бих најзад могао да им се обратим за хонорар јер га до дан-данас нисам добио. Моји критичари очито верују да се новцем може све купити. Не видим шта их спречава да ми и сами понуде новац како бих се јавно одрекао свог мишљења о Кишу. Само тако бисмо могли да проверимо да ли је све у новцу.

„Књиџа је антисемитска јер аутор Лажног цара тврди да је Киш злоупотредио слику јеврејској идентитету зарад њасмана свој дела.“ Како може критика злоупотребе нечега бити оспоравање тог нечег што је злоупотребљено до сада још нико није објаснио. У *Лажном цару* указао сам да је Киш ништа мање манипулисао и са имицом дисидента, Борхесовца, православаца, већ према потреби. Ако би критика Кишовог флертовања са сликом јеврејског писца била напад на јеврејство, по истој логици би и моја критика Кишовог флертовања са дисидентством била напад на идеју дисидентства, а критика Кишовог флертовања са Борхесовом поетиком ни мање ни више него напад на Борхеса, што за дивно чудо нико не тврди.

„Књиџа је антисемитска и зашто јер њомиње улоу јеврејских интелектуалаца у руској револуцији.“ Пошто моји критичари не верују да нисам баш ја измислио оно за

шта ме оптужују, не преостаје ми друго него да наведем јединог космичког ауторитета коме они верују, Господина Киша: „Познајћа је чињеница да су јеврејска интелекцијација и интелектуалци Средње Европе ијрали кључну улогу у Руској револуцији. У томе видим њихову велику јрешку.“¹ У *Лажном цару* сам већ навео истоветно мишљење из пера јеврејског писца Исака Башевиса Сингера. На стотине историчара потврдили су ове чињенице, а недавно и јеврејски историчар Ј. Слезкин у својој књизи *The Jewish Century*, која је објављена код великог издавача и прихваћена у академским круговима као озбиљна студија.² Ако ниједан од аутора на које се у својој књизи позивам до сада није прозиван за антисемитизам, зашто бих онда ја морао да носим ту етикету? Не видим зашто ми се приписује ауторство у нечему што никада нисам сматрао својим открићем.

У жељи да сакрије политичку позадину напада на моју књигу, професор факултета, Александар Јерков, тврди да је *Лажни цар Шћејан Киш* „најгора књића српске књижевне кријшике“. Зашто се наши највећи духови попут Јеркова не баве најбољим књигама већ оним најгорим, засад остаје енигма. Јерков у исто време тврди да сам својом књигом „извршио самоубиство“, али и да сам на овој књизи профитирао; да се књига појавила сасвим неочекивано, али и да је била наручена од стране српских националиста – што значи да је итекако била планирана. Очито, мали курс из логике много би користио овом професору у писању његових критика. Није незанимљиво да је истоветне аргументе поновила и Соња Бисерко у свом извештају Хелсиншком комитету у којем се осврће на *Лажној цара* као на велики проблем српског друштва. Остаје да се

1 Danilo Kis, *Homo Poeticus, Essays and Interviews*, Farrar. Straus. Giroux. New York, 1995, стр. 275.

2 Yuri Slezkine, *The Jewish Century*, Princeton University Press, 2004.

утврди да ли је Александар Јерков писао своју критику по директивама Соње Бисерко, или је Соња Бисерко безочно преписала критику А. Јеркова и представила је Хелсиншком комитету као своје откриће? Засад се нико није огласио поводом тога, па је очито да професору Јеркову и Соњи Бисерко нимало не смета што исто мисле, што се чак служе истоветном фразеологијом.

„Књига је крајње сумњива јер је објављена на годишњицу Кишове смрти!“ Као да сваке године није нека годишњица, као да сам ја одлучивао кад ће бити објављена, а не издавач. Могу ли се тезе једне књиге оспорити указивањем на датум њеног објављивања? То би било као кад бих ја одбацивао упућене ми критике само зато што су објављене на годишњицу мог рођења. Пребацивано ми је да сам Киша приказао у најцрњем светлу и као човека и као писца. Нажалост, после читања моје нове књиге о Кишу, биће више него јасно колико сам га у *Лажном цару* чак штеедео, износећи само овлаш многе податке не зато што нисам могао да их исцрпније документујем, већ зато што сам претпостављао да читалачка публика (а поготову критичари) морају познавати неке елементарне чињенице о Кишовом животу и делу. Испоставило се да сам преценио и српску публику и српску критику, па ми није преостало друго него да у одговору мојим критичарима у новој књизи будем још детаљнији, на Кишову штету. Али, нису ли управо то тражили они који Киша бране од мојих „неоснованих критика“?

Чињенице су, наравно, сасвим различите од онога како су режимски критичари желели да представе моју књигу. Своје мишљење о Кишу ја сам изнео у тренутку када је овај писац већ канонизован и када против њега није било никакве кампање, ни као писца ни као човека, и када сам далеко од статуса канонизованог писца који би ми у дијалогу са Кишом давао било какву моћ. Никада

нисам био, а нисам то ни сада, члан било које политичке странке, установе или групе, која би могла да некњижевним средствима угрози Кишово књижевно дело. Идеја да сам књигу писао „из мржње“ према аутору кога нисам познавао и који је мртав већ двадесет и три године представља један од најбаналнијих производа чаршијске имагинације. Остаје да моји критичари докажу: где ми се то и када Киш замерио кад сам одлучио да му се осветим писањем једне полемичке књиге? Ако се пак реч мржња односи на мој негативни суд о Кишовом делу, онда би свака негативна критика морала бити проглашена мржњом, па и критике упућене на моју адресу.

Кичерске жалопојке да сам Киша хтео да избацам из српске књижевности и слично, несумњиво указују на глумачке потенцијале наших кишолога који се час залажу за укидање свега националног, а час се препоручују као чувари националне списатељске лозе. До сада још нико није објаснио како се један писац може одстранити из националне књижевности само зато што је о његовом делу написана једна полемичка књига. Зашто би само критика Кишовог дела значила одстрањивање из националне књижевности, а критика осталих српских писаца била прихватљива – остаје нејасно. А поготову кад је у питању писац чије су дело канонизовале наше највише институције, аутор који је сахрањен у Алеји великана и проглашен националним благом? Коначно, кад би и било тако како тврде моји критичари, зашто би се изгон из националне књижевности уопште сматрао трагедијом, будући да је укинуће националног проглашено највишим идеалом нашег модерног друштва? Ако сви Срби треба да се денационализују, зашто је онда важно да Киш и даље задржи статус великог *српског* писца? Можемо ли веровати људима који се боре за укидање нације, а истовремено наступају као чувари националног блага?

Кампању против књиге *Лажни цар Шћейан Киш* и њеног аутора је водило више људи из нашег политичког и културног живота, а многи су махом из идеолошких разлога исказали негативан суд о књизи: Соња Бисерко, Филип Давид, Александар Јерков, Теофил Панчић, Саша Илић, Вуле Журић, Татјана Чанак, Горан Бабић, Слободан Владушић, Миодраг Радовић, Владета Јанковић (Београд); Сава Дамјанов, Жужана Серенчеш, Јован Зивлак, Светислав Јованов (Нови Сад); Миљенко Јерговић (Хрватска); Александар Хемон (САД); Викторија Радич (Мађарска); Ала Татаренко (Украјина). Овај списак сасвим извесно није потпун и само би неки истраживач могао да понуди детаљан увид у рецепцију књиге. Владета Јанковић је у телевизијској емисији „Утисак недеље“ изнео негативно мишљење о књизи, иако је у истом разговору признао да је није целу ни прочитао већ само прелистао! Када овако говори дојучерашњи професор факултета, шта онда очекивати од људи који иначе не читају али увек имају своје мишљење о свему? Овде треба рећи да су многи учесници полемике у више наврата нападали моју књигу јер су им врата медија била широм отворена (Филип Давид, Александар Јерков, Јован Зивлак, Теофил Панчић, Саша Илић). Тако је *Нин* најпре објавио негативан приказ *Лажног цара* из пера Александра Јеркова. Истог дана по објављивању овог текста, Мило Ломпар је понудио да изнесе другачије мишљење о књизи, али је *Нин* то одбио. Иако је Ломпар професор факултета баш као и Јерков, иако је био сарадник овог листа у пројекту „Десет *Нин*ових романа“, није му било дозвољено да изнесе своје мишљење. Било је јасно да се о књизи могло писати само негативно. Захваљујући закону о штампи, мени је било омогућено да на критике одговорим. Али, није ми било дато онолико простора колико мојим нападачима, штавише – *Нин* је одбио да објави мој текст

„Потказивачка метода Доктора Јеркова“, како би полемику окончао још једним нападом на моју књигу. Нека буде речено и то да уредник који је овако лепо режирао прогањање моје књиге на страницама *Нина* није нико други до дојучерашњи комуниста, Сава Даутовић, иначе познат по прогањању политички неподобних писаца још у Титовом режиму. Далеко је отворенија и праведнија у свом праћењу полемике била *Европа*, али ни у њој ми није било дозвољено да објавим мој последњи прилог, и ту је последњу реч имао неко други.

Хрватски писац Миљенко Јерговић, у свом иначе негативном приказу моје књиге, каже да полемика изазвана њоме није дала победника јер се и није односила на важна питања?! Ако је моја књига тако лоша, и ако су моји критичари били убеђени да су у праву, зашто ми онда уопште нуде „реми“? Откуда ова изненадна дарежљивост која је у потпуном нескладу са вредносним судом о самој књизи? Такође, ако се књига бавила неважним питањима како то тврди Јерговић, зашто је против њеног аутора вођена једна од највећих хајки у последњих неколико деценија? Ако је књига пуна недостатака и ако су ти недостаци толико очигледни, зашто је онда било потребно дисквалификовати аутора као политички неподобну фигуру? За потребе дисквалификације моје књиге чак су се и професори факултета попут Јеркова служили најнечаснијим подметањима, стварајући илузију да сам активан у политичком животу Србије (иако у њој не живим већ више од две деценије), права опасност за развој европске демократије у Србији, да објављујем код издавача који је објавио Легијин роман (као да ја могу бити одговоран за сваку књигу издавача који је у оно време објављивао 400 књига годишње), прећуткујући да је исти издавач у мору својих издања објављивао и Кишова дела, па би по истој логици Легија и Киш такође могли бити духовна браћа?!

Јерковљев потрчко у књижевној критици, Саша Илић, не само што ме проглашава антисемитом, већ ме доводи у везу са Хитлером, чијим сам се идејама – ако је веровати овом критичару – руководио пишући своју књигу о Кишу. Да ће Кишови следбеници морати да падну овако ниско, да неће моћи да пронађу ништа боље, томе се заиста нисам надао. Како схватити толику хистерију људи који су већ устоличени као значајни књижевни зналци? И шта је њихова хајка на моју личност ако не стратегија прикривања сопствених биографија које су им омогућиле статус књижевних судија?

Исти они који нису умели ништа паметно да кажу поводом моје књиге, оптуживали су ме што моја књига није изазвала паметне реакције! Они који су од моје књиге направили политички скандал и тако јој повећали популарност и продају, опуживали су ме да сам књигу писао само зато да бих се преко ноћи обогатио. Супротно ономе што су тврдили моји критичари, не само да својом полемиком нисам оштетио Киша, већ сам – што је неминовни исход сваке полемике са једним писцем – обновио интерес за његово дело, а пробудио сам и нашу успавану кишологију дајући јој шансу да на тренутак помисли да је жива, да има шта да каже. Као што никада нисам ометао ниједног фанатика да удара челом о бетон молећи се свом идолу, тако никада нисам никога спречавао да чита Киша, проучава његово дело, или да у њему види литерарну величину, Оца модерне српске прозе, а можда чак и Оца нове Србије. Неће нам то бити ни први ни последњи отац. Очеви долазе и пролазе, а пустиња остаје тамо где је и била.

Истовремено, док је полемика трајала, добијао сам похвале и приватне честитке од наших значајних писаца који су мојом књигом били одушевљени. Но, није им падало на памет да то и јавно кажу што довољно говори о терору

београдске средине, о страху који је сама основа нашег „отвореног друштва“. Наравно да ме правила дискреције обавезују да њихова имена не откривам у јавности, тако да ће потпуна слика рецепције *Лажног цара* бити ускраћена за многа значајна имена наше литерарне сцене. Истина је сасвим супротна од онога за шта су ме оптуживали моји критичари: ни у току полемике, а ни после ње, нисам ниједног тренутка добио никакву подршку од такозваних српских националиста, осим ако се Тања Росић, Мило Ломпар, Љиљана Шоп, Љиљана Ђурђић, Васа Павковић, те руски писац Иља Числов, који су о мојој књизи говорили са толеранцијом и разумевањем, не сматрају лидерима српског национализма.

У својој књизи нисам играо жмурке у погледу вредности за које се залажем: против сам „глобализма“ као изговора једне групе дојучерашњих комуниста да под окриљем нове политичке утопије намећу своје стандарде у свему, па и у вредновању књижевних дела. Али, зашто је овај мој став уопште важан у једној књижевној полемици? Зато што је књижевност данас схваћена искључиво кроз призму идеологије, као што ју је некада схватао Жданов. Но, тиме што одбијам да верујем у „нову“ идеологију дојучерашњих комуниста, ја још увек не предлажем некакву популистичку верзију национализма што би они хтели да ми подметну. Идеја да критика једног писца или српских институција неминовно представља наметање некаквог политичког модела потпуно је бесмислена. Моја књига се бави вредностима које остају у сфери личног избора, а не политичким моделом који би наметнуо те вредности и оправдао их из идеолошког угла, о чему нескривено сањају моји критичари. Већина њих верује да је нова политичка утопија толико узвишена да према њој треба кројити и слику идентитета, и историју, и културу, па чак и естетику. Они и не крију да нелитерарне стандарде само

примењују на књижевност. А ако се неке те стандарди не свиђају, они ће га прогласити Азијатом, љотићевцем, паланчанином, националистом и сличним појмовима „књижевне критике“. Окрилаћени медијима (пре свега интернетом), изблатиће га на свих седам континената како то паланка никада не би могла. А све у име борбе против „паланке“ чији су они врли просветитељи. Но, упркос технолошким новинама које користе у обрачуна са својим неистомишљеницима, они ипак не успевају да сакрију очигледну истину да су деца бољшевизма. Зато у естетици, баш као и у политици, могу да поднесу само једну истину, никако више равноправних становишта.

Политику овог „новог културног модела“, чији је главни идеолог Филип Давид, формулисао је својевремено Ј. Б. Тито: „Не могу у нашој земљи, другови и другарице, постојати два програма, већ само један“.³ По истој логици једноумља, у данашњој Србији не могу постојати два схватања о Данилу Кишу (или којој другој теми), већ само једно, оно које одговара владајућој елити. Поводом једног политички неподобног писца, Тито је својевремено рекао: „Ја не тражим да ми сад њега, шта ја знам, хапсимо, и тако даље, него – напротив – *да буге јлас јавности онај који ће њих онемоћућии да се даве њаквим јослом*.“⁴ Дакле, не забрањује књиге Партија (односно Тито као њен вођа), већ само друштво („глас јавности“) мора на себе да преузме улогу полиције која прогања и забрањује све оно што Титу није по вољи. На исти начин је Филип Давид био разочаран што је било и оних који су подржали моју књигу. По њему, морали су *сви* да устану против књиге и њеног аутора („глас јавности“). То је тај „нови“ културни модел за који се он залаже, модел једноумља.

3 Наведено према: Маринко Арсић Ивков, *Кривична естетика. Пројекат интелектуалаца у комунистичкој Србији*, Нови Сад-Београд, 2003, стр. 15.

4 Исто, стр. 209, *јодв. Н. В.*

Захваљујући том „новом моделу“, већ више година сам изложен што игнорисању, а што цензури. Већина часописа са којима сам некада сарађивао не жели да објављује моје текстове. Једва сам нашао издавача и за књигу која је пред читаоцем. Доживео сам да ми цензуришу чак и поезију, а све то само зато јер сам се огрешио о великог „мајстора слободне мисли“ – Данила Киша, и оне који су од његовог имена направили колекцију удобних јастучића на којима седе већ деценијама. Није тешко замислити како бих тек прошао да уместо у Канади живим у Србији, у близини мојих опонената којима циљ оправдава сва средства. Цензорска атмосфера којом сам окружен од када сам објавио *Лажној цара* јасно указује на суштинску непроменљивост тоталитарне природе српског друштва и његових институција. Али и на „владаре из сенке“ којима је управо такво друштво потребно. *Зар ојейи о Кишу?* доноси анализу Кишовог дела и његове поетике, као и анализу критичке рецепције тог дела, митова којима је окружено Кишово име. Коначно, анализу репресивног деловања тих митова у нашој култури. Анализом модерних утописта који су присвојили име овог писца зарад промоције свог политичког програма бавићу се у мојој следећој књизи у којој одговарам на појединачне критике *Лажној цара*, као и на многа питања која је поводом ове књиге покренула не само наша књижевна критика већ и наша јавност.





ЗАВЕРА ПРОТИВ КИША

У *Часу аналиномије* Киш је тврдио да је у српској средини постојала група људи која је конспиративно радила против његове личности и његовог књижевног дела. Штавише, да су његови „прогонитељи“ били у дослуху са самим врхом ондашњег комунистичког режима. Ова тема се провлачи од самих почетака Кишове полемичке књиге па све до поглавља „*Coup de Grace* за Драгана Јеремића“. Да бисмо проверили заснованост ове Кишове тврдње, морамо реконструисати њену хронологију и логику. Киш је тврдњу о конспирацији уобличио крајње полемички и емотивно како би она добила на уверљивости. Но, оно што одмах пада у очи јесте чињеница да Киш причу о завери не износи повезано, већ је стално изнова потезе као неку врсту лајтмотива своје књиге. Већ ту се читалац може упитати зашто једна од главних теза *Часа аналиномије* не следи никакву наративну логику, већ се увек изнова прекида да би се у следећем поглављу наставила у сасвим другом контексту који са њом нема никакве везе? Тако се у Кишовој полемичкој књизи приватне сторије и анимозности преплићу са књижевно теоријским аргументима и естетичким разматрањима. Сложеност Кишове конспиративне исповести, број актера и догађаја које она обухвата, налагала би да се она изложи у једном или неколико поглавља књиге, како би опште могла да

се прати, будући да је оптерећена детаљима који ни ондашњем, а камоли будућем читаоцу, не морају бити познати. Видећемо на основу реконструкције овог слоја *Часа анаџомије* да Кишов поступак није нимало случајан као што може да изгледа. Односно, да није последица пишчеве полемичке страсти већ пишчеве немоћи да своју тезу докаже логиком и чињеницама. Иако прво поглавље *Часа анаџомије* има наслов „О једној скандалозној (књижевној) афери, крајње субјективно“, видећемо да није само реч о некаквим субјективним импресијама, како то сугерише Киш, већ о тврдњама које би требало да имају тежину проверљивих чињеница. Како је почела полемика са Данилом Кишом коју овај писац проглашава хајком? Пођимо редом, следећи Кишову причу. Сви наводи из *Часа анаџомије* који следе су према београдском издању: Нолит, 1981. Наводе из ове књиге почињемо бројем странице како бисмо и на тај начин указали на расутоост и неповезаност Кишове приче о завери.

стр. 18: Прво је тзв. „tout Belgrade“, забрујао, зазврндао и ахнуо као шћепановићевски варошани, а вест да сам своју књигу преписао прошла је брзином кошаве [...] све постоји црно на бело, Булатовић је лично видео ствар, те фамозне фотокопије које доказују да сам ја своју књигу преписао, а тај новинар (Pigeon) путовао је, тобоже о трошку редакције, на линији Париз-Бордо-Поатје, све ауторовим трагом, као какав полицијски пас, и донео је, дакле, све потребне доказне материјале.

Како је „tout Belgrade“ зазврндао први, кад полемика око Кишове књиге није ни почела у Београду већ у загребачком *Оку*? Дакле, неко је направио опипљиве доказе о Кишовим позајмицама, а потом још и фотокопије како би „tout Belgrade“ у то поверовао. Засад не знамо ко је дири-

гент целе ујдурме, знамо само то да је новинар Драгољуб Голубовић (звани Pigeon) путовао возом чак у Француску да донесе „доказне материјале“. А путовао је у сва три града у којима је Киш живео („ауторовим трагом“), што значи да их није било лако сакупити. Све ово личи на почетак неке занимљиве криминалистичке приче.

Нажалост, већ на самом почетку своје књиге, Киш посеже за лажима које дискредитују његову причу о завери. Он најпре тврди да је Pigeon путовао у Француску „тобоже о трошку редакције“ листа *Дуџа*. Зашто тобоже? Зато што је иза листа *Дуџа* стајао ни мање ни више него државни врх. То је сасвим јасно, иначе Киш не би тврдио да је „у *џај њоухваџи* уложено *џруда* и (*државној*) *новица*“ (стр. 21 – *џодв. Н. В.*) Авај, ако је иза свега стајала држава, зашто се онда Киш не обрачуна са њом, већ се обрачунава са неважним слугама режима? Вероватно зато што је храбри дисидент? Видећемо из даљег увида у *Час анайџомије* да ће почетна оптужба против југословенског државног врха бити потпуно повучена, како би се у улози главних прогонитеља јавили „српски националисти“ и „српска чаршија“. Шта је ово ако не посредна тврдња да су управо српски националисти били тај државни врх, да су управо они, а не Тито, владали Југославијом и њеном културном сценом?!

Друга подједнако бесмислена тврдња јесте да је разоткривање Кишове политичке неподобности и његове списатељске неоригиналности требало да буде обављено преко часописа *Дуџа*. Најпре, *Дуџа* није била никакво државно гласило већ, напротив, лист који је више пута имао проблема са цензуром у комунистичкој Југославији. Ако је *Дуџа* била нека врста државног листа којем је поверено да поведе хајку против Киша, па јој је у том циљу чак био додељен и новац из државних фондова што је тврдио Киш, како онда објаснити да је *Дуџа* одбила да објави

тај наводно наручени текст свог новинара Pigeona? И не само да Pigeon свој текст није могао да објави у листу у којем је радио, већ ни у другим српским листовима, због чега ће га коначно и објавити у загребачком Оку. Занимљиво је да, поводом покретања полемике у Загребу, Киш не помиње ни државни новац ни нечасне мотиве загребачког листа или хрватске средине спрам његове личности и дела?! На чињеницу да је Киш био далеко више заштићен у српској него у хрватској средини – што данас многи не знају – осврнућемо се у тексту „Кобајаги дисидент“.

стр. 20: [...] Jean Descat, од миља звани Јоца Даска, мој преводаца, има поуздане доказе да је, бар што се тиче ове последње књиге, скоро све преписано са француског, па се Ж. Деска наљутио, богами, што је замало доведен у заблуду да преводи на француски оно што је већ преведено са француског, и он, то јест, Nach Jotsa [...] има доказе црно на бело да је све то код мене, или бар највећим делом, однекуд преписано, он је спреман да све то уступи неком новинару како би се ствар обелоданила и скинула љага са српске литературе [...].

Најпре, Жан Деска није био у Београду познат као Јоца Даска, како то тврди Киш, нити су га тако „звали од миља“, па Кишово „од миља звани“ није друго до подметачина којом Киш сопствену некултуру проглашава „општим добром“. Кад се чаршијским штосевима и надимцима може произвести ефекат, Кишу не смета чаршија нимало. Напротив, он јој се радосно обраћа њеним језиком и ослања се на њен сентимент. И шта сад ради „Јоца Даска“ који је шокиран Кишовим књижевним поступком? Спреман је да доказе уступи првом новинару који наиђе, а то ће учинити из племенитих намера – како

би се због Кишове нечасне работе „скинула љага са српске литературе“. Али, како се покретањем афере против Киша може скинути љага са српске књижевности кад се не ради о српској књижевности – већ о Кишовој књижи? Но, да видимо како је Жан Деска обелоданио своје откриће. Конспиративна акција против Киша почела је – како каже Киш – „простом поделом посла“:

стр. 21: Nach Jotsa је доставио, тачније оставио у наслеђе Шћепановићу инкриминисани „доказни материјал“, а Nach Sceranovitz је пак тај материјал доставио у прави час свом послодавцу из Дуге – Pigeonu...

Док се на страни 18. *Часа анатомије* помињу „фамозне фотокопије“ у множини, на страни 21. исте књиге помиње се „доказни материјал“ као некакав уникат који треба проследити поверљиво од човека до човека, као у шпијунажи. Дакле, Наш Јоца, угледни француски професор славистике и преводилац, оставља доказни материјал против Киша свом конфиденту Шћепановићу, који га потом прослеђује свом „послодавцу“ из Дуге – Pigeonu (читај новинару Драгољубу Голубовићу). Проблем је само у томе што је Киш заборавио да је на страни 18. своје књиге написао да је Pigeon путовао возом у Француску да прикупи „доказне материјале“? Сада, као што видимо, слушамо другу причу: да је Деска дотичне папире предао Шћепановићу, а овај их дао Голубовићу, свом „послодавцу“. Киш ређа читаву лепезу конспиративних могућности јер ни сам није сигуран која би од њих била најверљивија.

стр. 22: ... појављује се са неког од својих путовања Pigeon, и у Клубу књижевника, уз асистенцију нашег самозваног „гонкур-овца“ (Булатовића), чита своју оп-

тужницу, а „гонкуровац“ му при том окреће странице једва гледајући у партитуру, јер он је зна напамет, он је на изванредан начин њен коаутор, фотокопије иду од руке до руке [...].

Као у неком криминалистичком роману, обрта у *Часу аналитике* има на претек, само нема логике и опипљивих доказа за оно што Киш тврди. Иако смо на претходној страници читали да је цела хајка на њега кренула из Француске, од Жана Деска, па преко Шћепановића и Голубовића, сада одједном сазнајемо да је Миодраг Булатовић као „гонкур-овца“, „на изванредан начин“ – како то у рукавицама каже Киш – коаутор „партитуре“ (читај фотокопије) којом се доказује Кишова неоригиналност. Али, ако су дотичне фотокопије ишле од руке до руке како то тврди Киш, па још и у Удружењу српских писаца у Француској број 7, просто је за чуђење да и он сам није дошао макар до једне од њих како би својим читаоцима понудио ишта осим пуких конспиративних голицања. И не само Киш, већ ни читава армија кишолога до дан-данас нам није дала на увид дотичне фотокопије како бисмо се најзад уверили да Кишове тврдње имају некаквог основа. Коначно, зар је могуће да нико од Кишових „непријатеља“ није дотичне копије објавио – тим пре ако су оне врхунски доказ против Киша? Но, вратимо се наведеном цитату. Ако је Булатовић коаутор и самог „доказног материјала“ против Киша, а не само мајстор за копирање, зашто је онда на претходној страници Кишове књиге Деска проглашен диригентом целе ујдурме? Ако је Булатовић коаутор дотичног документа против Киша, онда Деска није морао ништа да шаље у Београд, а још мање је Pigeon морао да путује чак у Француску како би до тог материјала дошао, а поготово да то чини попут „полициског пса“ како се сликовито изражава Киш? На

следећим страницама своје књиге Киш ће у своју конспиративну причу увести још двојицу актера: најпре Драгана Јеремића који, под утицајем гласина о Кишовој књизи, ову књигу брише са листе кандидата за Андрићеву награду, због чега добија титулу „паракуварице у свакој књижевној кухињи“. Овде је умесно упитати: где је био Киш да укаже на штетно деловање „паракуварице“ Јеремића кад је овај хвалио његове претходне књиге? Но, „паракуварица“ не би била оно што јесте кад не би имала и свог „адвоката“, а Јеремићев адвокат је – тврди Киш – нико други до познати писац и комуниста Ерих Кош. Иако су и Јеремић и Кош Кишову књигу сматрали неоригиналном, Киш је изабрао Јеремића за свог главног непријатеља. Опет занимљиво, ако се има на уму Кишово прокламовано непријатељство према људима ондашњег режима у којем је Кош, као истакнути комуниста, имао много већу улогу од Јеремића. Пошто је мање-више набројао чланове српске „cosa postre“ која му ради о глави, Киш сада прелази на тему од епохалног значаја – тему национализма.

О Кишовој интерпретацији национализма која је по обавештености, начину излагања и језику који користи, испод нивоа једног средњошколског рада, писао сам у *Лажном цару* и на њој се нећу поново задржавати. Није на одмет приметити да је управо текст о национализму постао најчешће цитирани Кишов текст, популарнији од било ког његовог уметничког дела, што довољно говори о Кишовом „модернизму“ и модернизму његових обожавалица. Но, вратимо се нашој теми: чему и зашто завера против Киша и ко су њени актери? Пошто нам је објаснио суштину национализма као духовног стања и „погледа на свет“, Киш нам даје до знања да национализам, такав какав је у Срба, тражи његову главу. Ако се сетимо да је национализам у периоду у којем Киш пише своју полемику сматран за један од највећих прекршаја и

огрешења о праксу југословенског комунизма, и да је као такав нужно подразумевао казну затвора, није тешко видети да се својим нападом на српске националисте Киш препоручује ондашњим комунистичким властима као будни члан нашег друштва, као правоверни припадник југословенске заједнице. Оваквом својом оптужбом он је индиректно позивао на правно гоњење својих опонената. Личне анимозитете и књижевне нетрпељивости са неколицином својих колега по перу Киш није успео да доведе у логичан однос са феноменом српског национализма, а спискови његових књижевних неистомишљеника и „опасних националиста“ подсећају на спискове које највећи књижевни критичар данашње Србије, Соња Бисерко, доставља хелсиншким фараонима задуженим за праћење политичке подобности.

стр. 49: [...] писати о Јеврејима, имати за јунаке својих текстова Јевреје, то се сматра неком врстом расно-верско-националног опредељења, и неки би критичари, када би могли, мене најрадије уврстили у хебрејску литературу и натерали ме да пишем ако не на хебрејском а оно на јидишу.

Дакле, неки би критичари (зашто обавештени Киш крије њихова имена остаје нејасно) „када би могли“ (а за дивно чудо то *не могу* јер су толико моћни и опасни) натерали нашег Југословена Киша да пише „ако не на хебрејском а оно на јидишу“. Али пошто му ништа не могу, осим да му пљуну под прозор, остављају га да и даље пише на српскохрватском, на радост наших читалаца, а на жалост свих оних који говоре хебрејски или јидиш. Ређајући једну инсинуацију за другом, Киш је изгубио сваки смисао за елементарни укус, за стварно и могуће.

стр. 50: [...] рећи им, дакле, да си, из тог угла гледано (у смислу традиције) југословенски писац, то се онда сматра неком врстом књижевне лажи, или бескућништва [...].(курзив у оригиналу – ирим. Н. В.).

Каква смелост: Киш који је држављанин Југославије, јавна личност и признати писац, чак представник Југославије у Француској на послу лектора за српскохрватски језик, јавно изјављује да себе сматра југословенским писцем! А то што за овакву изјаву није добио дисидентску медаљу за храброст, пропуст је државе и њених институција.

стр. 73: Текст што га је Драган М. Јеремић објавио у *Књижевним новинама* (од децембра 1976), под насловом *Ниски ударци њућом руком*, појавио се као (преураћена) новогодишња честитка београдске књижевне *cosa nostra* и као ферман у којем ме главом и брадом сам књижевнички шеф опомиње на чаршијски ред: да не покушавам да дигнем главу, јер ће ми узети скалп, да подносим с миром бојјим судбину коју ми је *cosa nostra* наменила, иначе ћу бити растргнут коњима на репове.

У Кишовим параноидно-поетичким изливима има свега осим логике, било каквог доказа за постојање организоване завере против његове личности. Кишова употреба сарказма је депласирана јер он је тај који треба да докаже постојање завере против његовог дела, а не његови „противници“; тиме што исмејава актере евентуалне завере Киш ништа не доказује, осим мржњу и нетрпељивост према једном броју својих колега. Његовим саркастичним и кобајаги духовитим запажањима недостаје само једно – конкретан доказ. А када би тог доказа било, не би било ни

потребе за сарказмом, прекрштавањем личних имена, оптужбама и разноразним фабулама. Но, чак и када би сви Кишови критичари били баш онакви каквим их он слика, тиме још увек не би била доказана *тхеорија завере* на којој он заснива своју полемику, свој имиџ жртве српске „*cosa nostre*“ као књижевно-националистичке организације.

стр. 89: [...] јер чињеница да Драган М. Јеремић подучава на универзитету, а да за њега ради као приватдоцент један Pigeon, довољно је поражавајуће већ само по себи и довољно индикативно [...].

Дакле, поред тога што ради као шеф *cosa nostre*, Драган М. Јеремић је у слободном времену још и професор на универзитету. А пошто своје послове не може да обавља сам, упустио је као „приватдоцента“ новинара Голубовића (званог Pigeon). То је исти онај Pigeon за којег је Киш тврдио да је „послодавац“ Б. Шћепановића. Дакле, „послодавац“ Б. Шћепановића, алијас Pigeon, сада је постао и приватдоцент националистичког лидера Драгана М. Јеремића. Сви Кишови критичари обављају најмање по два посла како би га гонили из што више установа. Сада следи нова акција београдске *cosa nostre*:

стр. 103: [...] и сви су изговарали са згражавањем и са неком нездравом интимношћу име несрећног Џојса, кога сам ја овако сурово „покрао“, „преписао“, „плагирао“; Булатовић је опасно промукао, Јеремић је говорио гласом патријарха да је то срамота, др Недељковић је држао кућна предавања о неправди која се чини јадном Џојсу, Шћепановић је ствари узимао са практичне стране и тражио је, преко Pigeona, одмазду и крвну освету за Џојса, спреман да плати, колико кошта да кошта, а извесни је Б. М., писац и новинар, тражио за себе

jus primae noctis, јер је он први уочио ту ствар и први је обелоданио (усмено-телефонски) то своје епохално књижевно откриће „да сам покрао Џојса“.

Коначно, *cosa nostra* је у пуном замаху са већином својих чланова. Недостаје само Жан Деска који је у Француској. Просто је невероватно шта све зна Киш који се толико смејао свезнајућим приповедачима. Булатовић је „промукао“, а Јеремић је говорио „гласом патријарха“, где је говорио није важно – вероватно на истом оном месту на којем је Булатовић промукао; др Недељковић (откуд сад он?) је држао „кућна предавања“ против Киша, па нам не преостаје друго него да претпоставимо да је и Киш био на тим предавањима, или да је о свему сазнао из позданих извора које нам не открива баш зато што су поздани. Киш би очито да забрани не само јавну критику свог дела, већ и ону приватну – по кућама. Шћепановић је (црногорски обичај?) тражио крвну освету за Џојса (а како и не би кад је у крвном сродству са славним Ирцем), „спреман да плати шта кошта да кошта“, а освету је требало да изведе Pigeon (дакле сада је Шћепановић послодавац Pigeon, а на стр. 21. *Часа аналитомике* је било обратно), а извесни Б. М. (читај Божидар Милидраговић) је своје откриће о плагијату „обелоданио усмено-телефонски“ (Киш тачно зна шта људи телефонски саопштавају једни другима, а поготову они који га мрзе и кују против њега заверу)! Па пошто је Б. М. први обелоданио своје откриће о Кишовом плагирању Џојса, он сада тражи „*jus primae noctis*“, илити у преводу – „право прве брачне ноћи“ са невиним Кишом! Авај, ако овакво Кишово полемисање није најбољи пример чаршијског рекла-казала и производ параноидне психе, шта би онда могло бити?

Већ чујем протесте неких кишолога: сметају ми Кишови сарказми, а сам се користим сарказмима. А шта

ми друго преостаје? Кад год сам читао славну Кишову полемику, очекивао сам (а очекујем још увек) да видим макар и најмањи доказ за оно што Киш тврди. Нажалост, ни после стотинак страница своје књиге, Киш није успео да нам понуди ништа конкретно. Осим ако ово не треба сматрати значајним документом:

стр. 119: И ако сам Жана Деска, као потенцијалног преводиоца моје књиге, упутио у те техничке појединости то је било само стога што сам желео да му откријем начин функционисања те прозе, да га упутим у тајне тог метода „*где су ауџенџичне и докуменџоване чињенице неџреџознаџљиво измешане са аџокриџним*“, како не би и он тражио у енциклопедијама име А. А. Дармлатова, као што је то чинио онај несрећни београдски критичар.

За дивно чудо, Жан Деска испрва није био Кишов непријатељ, већ потенцијални преводаца његове књиге. Елем, Киш је лично отишао код њега, пре него што је Деска и почео да преводи његову књигу, и *сам* му открио „начин функционисања те прозе“ (читај: коришћене изворе). А Кишова проза је – како сазнајемо из прве руке – оригинална и зато што „функционише“, а функционише тако што су у њој, баш као и код Томаса Мана, аутентичне чињенице измешане са апокрифним! Но, зашто би Деска био толико изненађен Кишовим књижевним поступком ако је он сличан поступку Томаса Мана, једног од најпознатијих европских писаца? Зашто би нешто што је познато и чак канонизовано изазвало шок? Коначно, да ли су у Кишовом делу аутентични документи „непрепознатљиво измешани“ са апокрифним како је то тврдио Киш? Наравно да нису, јер би у том случају имали искључиво литерарну вредност, али не и вредност „објективне

истине“ на којој Киш гради свој ауторитет великог хуманисте и борца против стаљинизма. Отуда Киш није могао а да већ на следећој страници своје књиге не оспори што је рекао на претходној:

стр. 120: При том сам му (потенцијалном преводиоцу – Жану Деска – *йрим. Н. В.*) навео чињеницу да нисам хтео, ни смео, да се у овој тако деликатној теми служим измишљеним злочинима ни на нивоу фабуле, него да сам за све те догађаје описане у причама имао аутентичну подлогу, па и за ону монструозну причу о убијању двојице младића у присуству Новског. А то што је Жан Деска, славистички интимус слависте Недељковића, то схватио онако како је схватио, то јест као увреду своје славистичке части, јер он као слависта сматра, заједно са Недељковићем, да су „славистичке чињенице“ њихова лична прђија и да ту мени нема приступа – то је већ ствар патологије свакидашњег (књижевног) живота!

Дакле, пошто је писао о страшним догађајима из периода стаљинизма, Киш није хтео, а није ни смео (не знамо само од кога – од покојног Стаљина?) да се у овако „деликатној теми служи измишљеним злочинима“. А када је Деска све то чуо од Киша, он се осетио увређеним као слависта! А увредио се не зато што не воли Киша, већ зато што је „славистички интимус“ професора Недељковића, који се овде појављује као кец из рукава којим Киш коначно расплиће једну крајње небулозну причу. Дакле, пошто су се Деска и Недељковић наљутили на Киша, а наљутили су се зато што су славистички интимуси, почели су да прогањају Данила на свих седам континената, а све у име славистичке науке за коју они мисле да је „њихова лична прђија“! Тако је Киш, „доказао“ да, поред

државно-стаљинистичке, националистичке, чаршијске, мафијашке, новинарске, постоји још једна завера против њега: завера међународних слависта који његово писање доживљавају као напад на своју професију! Свако ко нема докторат из кишологије видеће без по муке да је Кишова теорија завере само лоша литература, обучена у рухо једне полемике у којој се актери појављују и нестају, повезују и удружују, без икаквог разлога и логике. Коначно, ако је све било само ствар патологије свакидашњег (књижевног) живота, како то у наведеном одломку тврди Киш, чему онда полемика, чему Кишова претензија да је његово дело третирано на неки несвакидашњи, изузетан начин? Киш наставља:

стр. 130: [...] јер тада кад сам давао неки од тих интервјуа, ја нисам још био начисто с тим ко стоји иза те фантомске завере против мене и моје књиге, па нисам могао у то време још забити глогов колац у фантомску, но врло реалну појаву Председника Удружења књижевника, јер се др Јеремић у време тих фантомских обрачуна против моје књиге држао у сенци, седео је у дубоком хладу у Француској број 7[...].

У време полемике поводом *Гробнице за Бориса Давидовича*, Киш је тврдио да о хајци на њега све зна, а сада нам, после 130 страница неуведљивог фабулирања, признаје да није знао чак ни главног организатора дотичне хајке?! За дивно чудо, организатор хајке није већ толико пута прозвани Булатовић, већ Драган Јеремић, који је уједно „фантомска“ и „реална појава“, па Киш жали што у дотичног професора није на време „забио глогов колац“ у име европске културе и поетике модернизма. Ово већ постаје заморно. Киш никако да се определи: ко је прогањао његову књигу и зашто? Када Киш пребаци одго-

ворност за хајку против њега на једну личност, он нимало не умањује одговорност оних које је раније прозвао, па мноштво актера вазда остаје на сцени као у лошој драми. Тако ће се Деска, по ко зна који пут, упркос томе што сада Јеремић слови за покретача „фантомске хајке“, поново вратити на сцену. Сада опет на сцени имамо Јеремића и Ж. Деска, у драми која нема ни радње, ни логике, ни дијалога, ни икакве повезаности међу актерима.

стр. 154: [...] и Јеремић је писац, само што он нема времена да *пише*, но и он мрчи перо, бар толико – и тако – како га мрчи шеф кафане када саставља јеловник, и уседелица када пише своје дијеталне рецепте, и смушени гимназијалац када бележи у свој тајни дневник своје тајне петпарачке сањарије, и трговац када опљуне плајваз да срачуна зараду, и скрибент-дилетант када засуче руке да запише своје „кратке текстове засноване на запажању разних појава о човеку и свету“, дакле своје кратке мисли-апофтегме-гноме о браку, о љубави, о инспирацији, и *извештач* када седа за машину како би тим гестом ушао у литературу, макар на мала врата за служинчад, и Nach неки Јоца када прави белешке и фотокопије које потписује (ћирилицом) као наш „Јоца“ – све је то „литература“, све је то – зар не? *написано*, записано.

Али, ако је Јеремићево писање заиста на нивоу неког аматера, зашто му Киш посвећује малтене половину свог *Часа анајџомије*? И где је доказ да је „Наш Јоца“ прави фамозне копије које доказују Кишову неоригиналност? И има ли икакве логике у Кишовој тврдњи да се француски преводилац на копијама још и потписивао, кад се ико на фотокопијама потписивао? И каквог значаја има чињеница (по Кишу чито негативна) да се овај слависта

потписивао ћирилицом, што ће рећи да је Киш дотичне копије ипак видео, јер како би иначе тврдио да су оне потписане ћириличним писмом а не санскритским, а кад их је како тврди видео – зашто их није презентовао у својој књизи (зар је било тешко копирати копију?), па да се сви смејемо ћириличном потпису једног Француза, тим пре јер ни сами не знамо наше сопствено писмо? А ако се овде ћирилица помиње тек у смислу политичке дисквалификације (а какве друге?), са којим политичким ефектом овде рачуна православно-латинични Киш? И колики коефицијент (не)интелигенције треба да има читалац *Часа анаџомије* да би у све ове Кишове инсинуације поверовао? Колико стрпљења да би увек изнова слушао прежвакавање неуверљивих фабула које треба да светског Данила прикажу као жртву наше средине? Но, конспиративна прича наставља се већ на следећој страници књиге:

стр. 155: Одатле, дакле, тај „објективни“ поглед на ствари, привид научности, фото-копије, позивање на више принципе, на националну самосвојност, на част, на осећања, све оно чиме се служе Јеремићи-Pigeoni, користећи се за своје махинације тобожњим покрићем институција, Универзитета, Политике, Штампe, у чију се објективност верује *a priori*. Писац пак има иза себе, видели смо, само *a priori сумњиву* институцију литературе, писац „не говори објективно“, писац је, за разлику од „оног који пише“, пристрастан, индивидуалист, „неморалан“, шварцкунстлер, потенцијални рушилац који је своје рушилачке страсти за тренутак савладао кроз акт писања и тим актом писања, но он је у суштини оно што јесте: *сума неџајивийџеџа, у моралном, љрађанском значењу џе речи*. Но ту су – срећом – институционализоване „мисли“ и „мислиоци“, представ-

ници Универзитета и Штампе (Јеремићи и Pigeoni) да својом „објективном“, „хладнокрвном“ и „друштвено-корисном“ акцијом укажу на ексцесе писца, на његове опасне махинације, да „објективно“ – *фото-копијом*, *макар фалсификацијом* – и текућом политичком терминологијом, тим инструментима „објективне мисли“, спрече писца да почини веће зло од оног које је починио. (*иодв. Н. В.*).

Какве сад везе имају копије и „национална самосвојност“? И како схватити да су установе и штампа сумњиве кад штампају мишљења Кишових опонената, а нису сумњиве када се Киш њима користи да би својим опонентима одговорио? Где се и када Киш одрекао позитивних мишљења о својој књизи зато што су их писали професори универзитета, представници установе о којој он има најгоре мишљење? Напротив, он је тим мишљењима (Милошевића, Матвејевића, Висковића) махао и узимао их као доказ вредности свог дела. Како Киш може претендовати на статус „негативитета у моралном, грађанском значењу те речи“ кад је и сам био лојални грађанин који се у свом делу позива на сведочанства „поузданих сведока“, на званичну верзију историје? Чињеница да је Кишово дело невероватном брзином канонизовано на најбољи начин оспорава Кишову претензију на некакаву рушилачку, не-грађанску улогу у контексту нашег друштва и наше литературе. О каквој „сумњивој институцији литературе“ говори Киш када у својој књизи самога себе проглашава следбеником највећих и најпризнатијих светских писаца? На списку његових „духовних сродника“ нема непризнатих писаца, већ само оних канонизованих, слављених и награђиваних. Коначно, како схватити Кишову тврдњу да су његови критичари „фотокопијом, *макар фалсификацијом*“ хтели

да оспоре његово дело? Кишу је требало 157 страница да нам, најзад, открије да фамозне копије на којима је градио своју конспиративну фабулу и нису друго до најобичнија измишљотина. Сада коначно видимо и чија.

Чињеница коју не крије чак ни Киш јесте да је управо он био први који је свом несуђеном преводиоцу, Жану Деска, обелоданио коришћене изворе у својој књизи. Ако су икада и постојале некакве копије, онда су могле потицати само од Киша, сачињене са циљем да помогну француском преводиоцу у току рада на преводу *Гробнице*. А ако је те копије Деска из неког разлога некоме и показао, за шта не постоји ниједан доказ, на који начин би то уопште могло наудити Кишу као писцу? Ако се Киш није стидео свог стваралачког поступка, и ако је све коришћене изворе и документа претопио у уметнички текст како је тврдио, како би обелодањивање дотичних копија уопште могло да га угрози? Како је могуће да неколико практичних упутстава, намењених његовом преводиоцу, добију вредност врховног аргумента против његових списатељских моћи? Има ли све ово икакве логике? А када су почеле да се појављују негативне критике о *Гробници за Бориса Давидовича*, Киш је, без икаквих доказа, почео да оптужује француског слависту како управо он доставља некакве „поверљиве информације“ београдским критичарима. Нажалост, Киш никада није доказао везу између француског преводиоца и српских критичара своје књиге. Уместо да нам пружи иједан доказ да је Деска на било који начин био уплетен у полемику поводом *Гробнице*, Киш је познатог француског слависту називао најпогрднијим именима, подметао читаве теорије о његовој сарадњи са београдском „коза ностром“, а као да све то није било довољно, послао му је најпримитивнију разгледницу коју је један наш писац икада написао, фалсификујући на њој чак десет од укуп-

но тринаест потписа, послуживши се и сам истим оним стаљинистичким методама уцене и монтираних скандала које је у *Гробници за Бориса Давидовича* тобоже критиковао. Чињеница да Киш користи фалсификоване потписе наших јавних личности како би „приватним каналима“ уцењивао француског слависту неодољиво подсећа на методе стаљинистичког застрашивања којима се служио иследник Федјукин у *Гробници за Бориса Давидовича*.

стр. 211: Но не могу да не приметим с тим у вези једну с моралне и психолошке тачке гледишта врло занимљиву чињеницу, то јест да се Јеремић куне сасвим кукавно да „не зна ништа о кампањи његовом Киша“, јер макар била у питању врло акутна амнезија, ипак је то несхватљиво, то јеремићевско одсуство и пловљење по небесима, не само стога што је та „кампања поводом Киша“ трајала њуним интензивнијем неких шест-седам месеци него и зато што је у тој кампањи учествовао, не само закулисно, него и јавно, својим „полемосима“, и то врло живо, тај исти Драган М. Јеремић, главом и брадом! (одв. Н. В.)

Иако нам је обећао да се неће бавити докторима и професорима, тим представницима „институционализоване мисли“, Киш наставља да се Јеремићем бави до опсесије. Но, оно што је овде најзначајније, јесте податак, изречен сасвим узгред, да је кампања против њега трајала шест-седам месеци! Сада нам ваља веровати да су сви они који су Кишу радили о глави, дакле: српски националисти (са јеврејским писцем Ерихом Кошом као својим редовним чланом), стаљинисти, Удружење писаца из Француске 7, анонимни и злонамерни представници паланке, представници универзитета и штампе (нарочито листа *Дуја*), коначно – представници светске славистике – одједном,

као по неком договору, престали да прогањају овог писца у истом тренутку. А то су учинили зато што су немило-срдни и опасни, а Киш беспомоћан, уз то још и дисидент, кога је тако лако прогањати, мада не дуже од шест-седам месеци! Расплет Кишове конспиративне теорије подједнако је неубедљив као и њен почетак. Ако је на почетку своје књиге тврдио да га не прогања нико други него државни врх преко својих листова и новинара послушника, Киш је своју полемику свео на обрачун са много мањим моћницима него што су то лидери земље у којој је живео и имао све могуће привилегије. Зато *Час анаџиомије* и јесте у својој основи једно комично штиво, најбољи доказ Кишове неспособности да створи фабуле којима бисмо могли да верујемо. Јер и за истиниту причу потребно је имати дар имагинације, осећај за стварно и могуће.

Да је у односима неколицине српских писаца према Кишу било нетрпељивости, оспоравања, разилажења у литерарном укусу, нема никакве сумње. Све су то општа места наше књижевне свакодневице. Но, све је то јако далеко од некакве организоване завере против његове личности и дела. Напротив, Киш је имао подршку много јачих структура од оних на које се жалио, како у политичком врху, тако и у истим оним јавним установама према којима је тобоже осећао гађење. Да ли је случајност да у једној полемици која није само књижевна, већ и лична – мотивисана недобијањем једне књижевне награде – Кишу прискачу у помоћ писци, професори и критичари Љубљане, Загреба, Сарајева, Београда? Како објаснити чињеницу да се у једној полемици, која уопште није морала да добије велике размере, у кратком временском периоду на Кишову страну стављају: Предраг Матвејевић, Игор Мандић, Мирко Ковач, Велимир Висковић, Димитрије Рупел, Тарас Кермаунер, Твртко Куленовић, Никола Милошевић, Милорад Вучелић, и многи други?

Ови се аутори нису задржали на позитивним приказима Кишовог дела, већ су се обрачунавали са Кишовим опонентима у маниру адвоката бранитеља, позивајући се при том на политичку подобност (читај антистаљинизам) и бесмислену тврдњу да је Киш шампион модернизма у нашој књижевности, како би се створила слика да код нас модерне књижевности није ни било, будући да смо из хајдучких песама одједном ускочили у Кишов модернизам који нисмо исправно разумели, а нисмо јер смо до јуче били хајдуци, за разлику од Киша који је одувек био мундијално-модерни православац, а у слободном времену борхесовац.

И поред огромне подршке најистакнутијих представника ондашњих културних институција, Киш је упорно покушавао да нас убеди како је био угрожен као аутор. Истина је сасвим супротна од онога што нам Киш открива у *Часу анаџомије*: од појаве *Гробнице за Бориса Давидовича* па све до данас, Киш је био и остао недодирљив, заштићен од сваке критике, осим по цену највећих денунцијација његових критичара. Кишови опоненти губили су станове (у случају Јеремића), судске процесе (чак и кад су у јавности називани свињама – у случају Голубовића), бивали преко ноћи оспоравани као аутори иако су били превођени и цењени у иностранству (у случају Булатовића и Шћепановића), игнорисани као да не постоје (у случају Божицара Милидраговића или енглеског писца Габријела Јосиповиција). Не постоји ниједан писац или критичар који је икада критиковао Киша а да за то није кажњен, ако не правно, а оно негирањем целокупног његовог дела, блаћењем његове личности. Ако сваки негативни суд о Данилу Кишу нужно повлачи прогањање и дисквалификацију његових критичара, прогањање не само онога што су рекли о Кишу већ и о било којој другој теми, онда је очигледно да се Кишово

име јавља као средство обнове најгрубље диктатуре. Ако стаљинизам није само историјска епоха већ и стање духа, шта је онда једноумље Кишових бранитеља него обнова истог оног модела идејне нетрпељивости против којег се тобоже борио Киш и о којем нам они тако слатко певају као о нечем сахрањеном у дубинама историје, нечему што се њих нимало не тиче. Разумевање механизма моћи који Киша у нашој средини чине недодирљивом фигуром и нашим најзаштићенијим писцем, до дан-данас изостаје у анализама Кишовог дела и његовог места у српској литератури.

Конечно, Кишова теорија завере и није била друго до пишчев рекламни трик. Но, то не би било страшно да она није прихваћена као научна истина о Кишовом делу, као доказ вредности његове прозе, доказ Кишове модерности, његовог хуманизма, његових светских видика, и свих могућих квалитета којима се један хомо сапиенс може окитити. Поштовање „прогоњеног Киша“ јавља се као рецепцијска обавеза при сваком новом читању његовог дела, као херменеутичка шифра, као део „научног“ ритуала који је одавно прогутао и науку и логику. Како је текао процес канонизације овог писца, тако је све више нестајала могућност критике његовог дела да би се дошло до тога да је данас лакше критиковати људе на власти, неголи Киша који се тобоже борио против власти и њених институција.

КОБАЈАГИ ДИСИДЕНТ

Основа Кишовог мита, због које се на његово дело гледа благонаклоним и сузним очима, јесте веровање по којем је овај писац био не само несхваћен у матичној средини, већ и прогањан, што због своје генијалности која се није дала уклопити у оквире националне културе, а што због својих политичких погледа, „антистаљинистичких“. Мит дисидента није само основа Кишове биографије, већ се јавља као неизбежна предрасуда у сваком сусрету са његовим делом. Истина је, међутим, да је Киш био сама супротност дисиденту, тако да се у његовом случају срећемо са једном великом обманом јавности, најпре на нивоу његове биографије, а потом и на нивоу критичког суда о његовом делу који се најчешће заснива управо на тој биографији. Академска тумачења Кишовог дела нису друго до гротескна комбинација „модерне критике“ и биографске методе којој би се Кишови критичари итекако смејали ако би се применила на делу неког другог аутора. Истовремено, кишолози присвајају право да се само они баве Кишовом биографијом. Ако позивање на пишчеву биографију служи да би се подржао слављенички култ овога писца, онда се оно сматра усагласивим са методама модерне књижевне критике! Иако се модерна критика управо дичи одбацивањем биографске методе, у Кишовом случају се прави изузетак, па се препричавање детаља из

пишчевог живота, или тражење аутобиографских елемената у његовом делу, сматра сасвим примереним начином утврђивања његове уметничке вредности. С друге стране, свако указивање да се Кишов мит не сме изједначавати са пишчевим делом проглашава се нападом на приватност. Свако указивање на чињенице које не подржавају мит проглашава се атаком на пишчеву личност. Овде ваља истаћи и то да је аутор Кишовог мита сам Киш, његови критичари обожаваоци само су следбеници тог мита, вртлари који умишљају да су створили врт.

Истини за вољу, ваља рећи и то да се Киш митом дисидента није служио док је његов рад убирао позитивне критике и награде. Већ прва његова дела, *Мансарда* и *Псалам 44*, наша критика дочекује с похвалама. Каријера „значајног писца“ почиње да се остварује као на филму. Као млад човек, Киш је са успехом дипломирао на београдском факултету, одслужио војску, оженио се са интелектуалком која је такође била успешна у својој струци, живео полубоемским животом, објављивао шта је хтео и где је хтео, боравио годинама у Француској као званични представник Југославије у функцији лектора за српскохрватски језик, мимо ондашњег закона који је предвиђао ротацију лектора сваке године. Да му се није десило да га прескоче у добијању Андрићеве награде, и да се на рачун *Гробнице за Бориса Давидовича* није појавило неколико негативних критика, Киш вероватно не би ни знао да је још од рођења био велики мученик. Огорчен на средину због једне недобијене књижевне награде, дошао је на идеју да се прогласи царем југословенских дисидената. Но, како је било немогуће доказати да је био у неком сукобу са друштвом у којем је живео и како би накнадним кукањем на Титов комунизам ризиковао да изгуби многе привилегије које је у земљи уживао, он је изумео робу која се без икаквог ризика могла продавати како код куће

тако и у иностранству: та роба се звала, а зове се и данас, „српски национализам“. Тако је Киш преко ноћи постао жртва српских националиста који га прогањају из више разлога: смета им његов модернизам, његови светски виђици, његова генијалност. Суочени са „генијем“ каквог још нису видели у нашим крајевима, српски националисти се по први пут уједињују са једним јединим циљем: да Киша омету у његовој књижевној каријери! Гротескна слика српских националиста коју је дао у *Часу анаџомије*, Кишу ће послужити као позадина на којој ће нацртати свој аутопортрет у најсветлијим могућим бојама. Оно што је Киш у овој књизи рекао о својим умишљеним непријатељима било је толико црно да је он сам морао изгледати као реинкарнација милешевског анђела. Да хумор буде већи, Кишово самохвалисање било је протумачено у библијском коду, као пророчки глас угроженог Семите, крик генија из пустиње.

Због млађих читалаца који нису имали прилике да живе у комунистичкој Југославији (а у којој је аутор ових редова живео до марта 1988. године), овде ваља истаћи неколико чињеница. Испољаване српског национализма на групном нивоу било је у Титово време незамисливо. У цркве се одлазило готово тајно, српска Нова година славила се тајно, за националистички виц испричан у кафани одлазило се у затвор. Српска историја могла се конзумирати само на кашичице, па и то у марксистичким рукавицама. Голи оток, на којем су углавном страдали Срби, био је табу тема о којој се могло писати само по цену највећег могућег ризика. Идеја „братства и јединства“ била је наметана драстично, нарочито у Србији. Овде треба рећи и то да су највећи борци против „српског национализма“ били Титови Срби, ондашњи мондијалисти (Тито је био „свјетски човјек“) који су својим потуричким деловањем себи обезбеђивали повлашћен

статус у друштву, прецизније речено – боље услове материјалне егзистенције. Све у свему, идеја да би у комунистичком Београду група српских националиста могла да организовано прогања једног писца, Киша или неког другог, граничи се са научном фантастиком. Кад је и најмоћнији Србин Титовог режима, Александар Ранковић, страдао због национализма, стварног или подметнутог, није тешко замислити како би прошли Кишови критичари да су се само петнаестак минута играли српског национализма.

Кишов најпознатији критичар, професор естетике на Филозофском факултету, Драган Јеремић, био је особа коју нико пре афере са Кишом није сматрао националистом. Идеја да би Јеремић прогањао Киша у име некаквих националних осећања, ризикујући тиме да изгуби своју професорску катедру, па чак и да се изложи правном гоњењу, потпуно је неутемељена. Ако као књижевни критичар неке и није био по вољи, не може се доказати да је био националиста, а још мање да је полемику против Киша водио са некаквих националистичких позиција. Ништа се слично не може доказати ни за остале писце са којима Киш полемисе у *Часу анаџомије*. Булатовић је, баш као и Киш, више од свега хтео да постигне успех код страних издавача, а тамо се са неком националном причом не пролази, и он је то знао. И заиста, док је био један од наших најпревођенијих аутора, Београд је био усхићен њиме, мада би то многи данас хтели да забораве. Чак и они који не воле његову прозу неће моћи да оспоре да је галерија његових књижевних ликова далеко интернационалнија и богатија од Кишове. Још нешто, Булатовић је постигао оно о чему је Киш могао само да сања: његова књига *Херој на мајариу* била је у једном периоду забрањена. Киш, с друге стране, никада није био забрањиван као писац, што бисмо очекивали као опште место у једној

дисидентској биографији. Остало је још неколико људи које је Киш сматрао члановима националистичког клана.

Шћепановић и Милидраговић нису били активни у политици нити су икада били познати као националистички писци. Драган Недељковић је био у то време професор у Француској, у оквиру државне размене. Идеја да би ондашња Југославија слала некаквог српског националисту да је представља у Француској, незамислива је. Ако се већ поменути писцима додају новинар Голубовић, Ерих Кош, и француски слависта Жан Деска, који се није чак ни укључивао у полемику и чији је сав грех био у томе што је одбио да преведе једну од Кишових књига, добија се комплетан списак српских „националиста“ са којима је Киш одлучио да се обрачуна у *Часу анаџомије*. Да нема никаквих стварних доказа да су Јеремић, Булатовић, Шћепановић, Голубовић, Милидраговић, Кош, и Деска, били некаква синхронизована група која је прогањала Киша у име српског национализма, или неког другог политичког програма – морала је да призна чак и Викторија Радич у својој књизи, боље рећи фетишистичком омажу, под насловом *Данило Киш*. Она пише: „[...] ко је заправо од људи из високе политике (на српском треба рећи „ко је од моћних политичара“ – *џрим. Н. В.*) ту вукао конце, то, по мојим сазнањима, српска историја књижевности ни до дана данашњег није открила.“⁵ Али, ако смо до сада сазнали све о комунистичком периоду, па и ко су биле Титове тајне масерке, заиста је за чуђење да су још само Кишови прогонитељи остали неоткривени.

Киш је у *Часу анаџомије* наступио као огорчени писац који нема длаке на језику и који је спреман да се принципијелно обрачуна са свим својим критичарима. Но, колико је Киш био доследан? Ако критике стижу од

5 Викторија Радич, *Данило Киш, живој љ & дело и бревијар*, Форум писаца, Београд, 2005, стр. 333.

јеврејских писаца (Карла Штајнера или Ериха Коша), Кишу не пада на памет да на њих одговори, а камоли да њихову критику прогласи политичким прогањањем његове личности. До које мере је „бунтовник“ Киш гајио двоструки морал према својим критичарима, нека нам као пример послужи и његова реакција на писмо Ериха Коша које је овај писац послао Андрићевој фондацији:

Кишову „Гробницу“ сам прочитао. Њега сматрам најдаровитијим и најперспективнијим међу прозаистима, а уз то и најобразованијим, што није мала предност, али – оно али које и девојци срећу квари – он нажалост нема сталности и карактера, књижевног разуме се. „Пешчаник“ је био Битор, а „Гробница“ је у почетку мало Бабељ, а после до те мере Борхес да то већ више и није пристojно и боље би било онда да изменимо пропозиције па да наградим одмах изворник. Кишова књига је сигурно политички памфлет са врло много књижевних елемената, понекад и изврсних, али се мени не чини литературом, још мање приповетком, будући да је први циљ прогутао средство. Наљутиће се кад ово чује, али шта мари: ја бих му то и изравно рекао – *он је најисао књију која је „социјалистички реализам“ само у обрнутој смеру, али свакако не мање од онога који он толико мрзи.* Супротности се изгледа и у књижевности додирују.⁶

И док је српске критичаре назвао мрачњацима и националистима, Кишу не пада на памет да јеврејском писцу (уз то још и комунисти) Ериху Кошу прикачи неку сличну погрдну етикету, иако се Кошове критичке примедбе умногоме поклапају са онима које смо већ чули од неких српских писаца. Овде није на одмет сетити се још једног

6 Наведено према: Боро Кривокапић, *Треба ли сјалићи Киша*, Глобус/Загреб, 1980, стр. 447, *иоде*. Н. В.

Кишовог сукоба који открива Кишов двоструки морал. Киш је своју *Гробницу за Бориса Давидовича* нудио и загревачком издавачу „Знање“ чији је уредник био Златко Црнковић. И не само да је нудио, већ је уреднику Црнковићу из даљине поручио да би његову књигу требало објавити у едицији „Хит“. Црнковић је књигу прихватио, али је хтео да је објави у едицији „ИТД“, што је Кишову сујету толико погодило да је то прогласио посредним одбијањем књиге. Поводом овога догађаја, Киш пише Црнковићу једно од најпрепотентнијих писама које је наш писац икада написао:

И кад већ говорим целу истину, морам Вам рећи и то да је и сама едиција *Хит* за мене била избором који ми је на неки начин, интимно, сметао, да не кажем да ме вређао, управо због своје *домаће листе*, но тешио сам се помишљу да се у тој едицији могу наћи ипак и имена писаца као што су Celine, Genet, Nabokov, Böll ... па сам помислио да би се ту могла појавити, најзад, и једна књига домаћег писца која би била по својој вредности у равни са књигама писаца које сам навео.⁷

Као што видимо из овог писма, идеја да би могао бити објављен у едицији у којој има и домаћих писаца за Киша је малтене нека врста увреде. Штавише, Киш не преза да уреднику Црнковићу одређује и едицију у којој би његово дело требало да се појави; то је едиција у којој би се он нашао раме уз раме са некима од најпознатијих писаца модерне књижевности. Он чак тврди да је његова књига „по својој вредности у равни са књигама“ Селина, Женеа, Набокова, Х. Бела. Кишу нису потребни ни читаоци ни критичари, он сам зна колико његова књига вреди пре

7 Данило Киш: *Из њрејске*, приредила Мирјана Миочиновић, КОВ, Вршац, 2005, стр. 18.

него што је и објављена! Своје писмо „културни човек“ Киш завршава у крајње вулгарном тону: „Вас и Ваше комерцијалисте поздрављам, Данило Киш“. Другим речима, ко не мисли да је Киш геније – нека се носи дођавола са својим „комерцијалистима“. Неко ће сад упитати: у чему је двострукост Кишовог морала у овом случају? Она је у томе што ова епизода (баш као и она са Ерихом Кошом) није постала део Кишове „мученичке биографије“. Ни после епизоде са хрватским издавачем, као ни после епизоде са јеврејским писцем Ерихом Кошом, Кишу није пало на памет да промени причу о српским националистима као његовим јединим оспораватељима. Овде је важно подсетити се још неких чињеница: полемика поводом *Гробнице за Бориса Давидовича* не почиње у Београду, већ за дивно чудо у загребачком Оку новембра 1976, објављивањем критике Драгољуба Голубовића. Ово недвосмислено показује да је „дисидент Киш“ био заштићенији у српској него у хрватској средини. Киш је, међутим, у иностранству наставио да кука само на српску средину, стварајући тако искривљену слику рецепције свог дела у Југославији.

Да бисмо схватили све „тешкоће“ Кишовог живота у комунизму, морамо се подсетити неких чињеница његове биографије, и то не некаквих скривених чињеница, већ оних које су више пута публиковали познаваоци и обожаваоци његовог дела. У посмртно објављеним Кишовим књигама *Складшишће* у издању Мирјане Миочиновић и *Данило Киш* аутора Викторије Радич, читалац може да види фотографије овог писца у друштву значајних личности свога времена, не само наших већ и страних. Ништа мање од текстова и докумената, ове фотографије нам откривају Кишов живот у периоду комунизма. Иако никада у животу није био кажњаван, Киш из само њему знаних разлога воли да се слика иза бодљикаве жице или иза решетака; ипак – преовлађују веселе фотографије: до-

чекује и испраћа разне госте из света позоришта, музике, литературе, од Булата Окуцаве до Жилијет Греко. „Мученичком животу“ на журкама никад краја. Драган Јеремић нас у *Нарцису без лица* подсећа да се Киш није само лепо проводио, већ за то био и плаћен: „Киш је, ипак, заборавио да каже да је управо он, и то у време кад сам ја био председник, био службеник Удружења, задужен за организовање октобарских сусрета писаца, на које су позивани и страни писци, преводиоци и издавачи, личности важне за пласирање дела из наше књижевности у иностранству, и за тај посао добијао пристојан хонорар!“⁸

Супротно миту да је *Гробница за Бориса Давидовича* била на мети критичара од тренутка њеног објављивања, све је урађено да се она рекламира на велика звона. Како нас подсећа Јеремић, октобарски број *Савременика* (1976) изашао је из штампе управо кад се састајао жири за додељивање Октобарске награде града Београда!

Како су јадно изгледали други писци који су ушли у конкуренцију за ову награду у односу на Киша, који је добио специјалан број једног угледног београдског часописа *en hommage!* А кад сам ја написао шта мислим о *Часу анаџомије* и то понудио том истом часопису, у чијој редакцији сам био петнаест година и од тога пет година био главни уредник, садашњи главни уредник ми је рекао да је незгодно да објављује мој текст након онога што је о књизи *Гробница за Бориса Давидовича* објављено у броју посвећеном Кишу и тој његовој књизи октобра 1976. године.⁹

Поводом Кишових жалопојки како су га прогањали критичари и издавачи, није на одмет сетити се како је

8 Драган Јеремић, *Нарцис без лица*, Нолит, Београд, стр. 34.

9 Исто, стр. 35.

објављена његова књига *Час анатомије*. Не само да није имао проблема да објави полемичку књигу пуну личних увреда, већ је имао већу моћ у издавачкој кући од људи који су у њој радили. Иако је Драган Јеремић био члан програмског савета *Нолиџа*, иако једним јединим гласом није могао да спречи објављивање Кишове књиге чак да је то и хтео, њему није било дозвољено ни да види Кишов рукопис, а камоли да о њему изнесе мишљење савету издавачке куће чији је био члан. У *Нарцису без лица* Јеремић сведочи:

Знајући да, упркос мом статусу у предузећу, Киш има неупоредиво већу моћ, желео сам то и да докажем, па сам, уверен да у томе нећу успети, тражио да *Час анатомије* прочитам у рукопису. Још пре седнице Савета, рукопис је био на лекторисању, што значи припреман за штампу. На седници Савета на којој се управо одлучивало о штампању рукописа, поставио сам питање да ли ми треба дати рукопис на читање или не и Савет је потврдио моје право и одлучио да ми се рукопис да на читање. Киш је, међутим, захтевао да ми се рукопис не даје на читање и – поступљено је по његовој жељи.¹⁰

Овакву моћ у издавачким кућама имали су у оно време само државни писци, само су њихови рукописи ишли директно на лекторисање, па право у штампарију, не пролазећи нормалну процедуру прихватања рукописа од уредничке редакције и програмског савета. Овде није на одмет сетити се да је главни директор *Нолиџа* био Милош Стамболић, брат у оно време најмоћнијег српског политичара Ивана Стамболића, који нам у својим мемоарима даје следеће драгоцене сведочанство:

¹⁰ Исто, стр. 36.

Никада се нисам мешао у додељивање разних награда, али јесам око Седмојулске у вези са Данилом Кишом. Говорио сам Вукоју Булатовићу који је **ТО** у председништву водио, јер то јесте награда за књижевност, али је државна награда, **ДА БИ БИЛО ДОБРО ДА ЈЕ ДАНИЛО КИШ ДОБИЈЕ**. Никола Љубичић је био бесан на мене због Киша. [...] Киш је добио награду, а Никола остао љут.¹¹

Најмоћнији политичар Србије у своје време, који се по сопственом признању никада није мешао у књижевне награде, нашао је за сходно да се умеша у додељивање „Седмојулске награде“ само једном, када се међу кандидатима за њено добијање нашао Данило Киш. Штавише, да због будућег добитника Данила Киша, поквари и своје односе са ондашњим генералом југословенске армије! Заиста, када ни такав моћник попут Љубичића није успевао да науди Кишу, како су то онда могли писци и критичари на које је Киш кукао у свом *Часу анаџомије*? Овде је важно истаћи још нешто: Киш прихвата „Седмојулску награду“ упркос томе што му је додељују исти они комунисти који га тобоже прогањају. Штавише, он награду прима у тренутку када је већ познат и признањима овечан писац, како код нас тако и у иностранству, и када та награда не може ништа додати његовој репутацији. Напротив, може само бацити сенку на његов „дисидентски статус“ до којег му је толико било стало. Прихватајући „Седмојулску награду“, Киш је недвосмислено показао да његово кукање на комунисте није било друго до поза и саморекламерство. Занимљиво сведочанство о додељивању дотичне награде оставио је и Кишов пријатељ, Мирко Ковач, у тексту под насловом „Горка искуства“:

11 *Време*, 4. септембар, 1995, стр. 32, *погв. Н. В.*

Када је Данило Киш добио Седмојулску награду (1987), био сам на пријему, чак сам добитнику посудио кравату. Иван Стамболић, *шаташињи њредсједник Владе*, лично ми је рекао да сам и ја *коширао високо*, али да сам *осијављен за дојодине*, јер дати награду одједном „двојици одличних писаца и пријатеља била би права штета“ – то су дословце биле његове ријечи.¹²

Оно што је сабласно у овом сведочењу Мирка Ковача јесте што се он уопште и не пита зашто у земљи са развијеним културним установама, књижевним листовима, критиком, жиријима, књижевну награду не додељује нико други до председник владе. Зашто је Ковач веровао да је Стамболић ауторитет у стварима књижевности, зар само зато што му је обећао „догодине“ награду? Чињеница да један писац „дословце“ цитира похвалу коју му на уво саопштава један комунистички лидер, открива корумпираност и конформизам Ковача као писца. Ковачу, као ни Кишу, овај модел културе очито није сметао, барем не онда када су награде добијали или су им оне биле обећаване „за догодине“. Духовита опаска Душка Радовића, поводом његовог сусрета са Бродским, открива праву истину наших кобајаги дисидената: „Кад сам се сусрео са Јосипом Бродским у Њујорку, великим руским песником који живи тамо као емигрант, издиктирао ми је читав један списак политички угрожених писаца код нас. А то су све баш они који најбоље живе и које најпажљивије подржавамо.“¹³

2.

Овде ћемо се осврнути на још неке детаље Кишове књижевне каријере како бисмо проценили истинитост

12 Мирко Ковач, „Крај једне епохе“, „Бетон“ бр. 16, Данас, уторак 3. април, 2007.

13 Душан Радовић, *На осјтрву њисаћеї сїпола*, БИГЗ, Београд, 1995, стр. 267.

Кишове тврдње да је био систематски прогањан у српској средини. У афери коју је изазвала *Гробница за Бориса Давидовича*, Киш је с највише страсти одговарао новинару Драгољубу Голубовићу јер је веровао да се од свих учесника полемике управо он најмање разуме у књижевну проблематику, те да ће у полемици са њим успети да тријумфује на један очигледан начин. Но, уместо да се држи књижевне садржине, Киш је потпуно изгубио контролу и почео да свог саговорника вређа на начин који је недостојан писца који истински верује у своје дело. У одговору Голубовићу у загребачком *Оку*, објављеним под насловом „Ниска од ниских побуда“, Киш исписује мото: „Шта зна свиња шта је диња (Каравлашка пословица)“.¹⁴ Другим речима, Кишова *Гробница* коју Голубовић критикује због неоригиналности је нека врста рајске диње, а Голубовић је ни мање ни више него свиња која не разуме Кишов богомдани таленат. Неће ово бити последњи пут да Киш српске критичаре, у маниру ватреног расисте, назива Власима. Понесен веровањем да ће се овај израз свидети хрватској публици о чијем национализму никада није рекао ни речи и са којим је чак отворено флертовао у току дотичне полемике, Киш је наставио у истом тону па је свог саговорника у још неколико наврата назвао свињом, како овај „књижевни аргумент“ не би некоме промакао. Ево како Киш доказује оригиналност своје књиге, игравајући се са надимком свог опонента (*Pigeon*): „У један хип, у један миг/ *Pigeon* ће постати *pig*; Од *pige-a* и од *eon-a* / Ко састави *pigeona*? ; Или *eon* или *mig* – /*Pig* ће увек бити *pig*.“¹⁵ Због оваквих и сличних увреда, као и због Кишових клевета да је Голубовић плаћеник београдске мафије која га „о државном трошку“ шаље да по

14 Боро Кривокапић, Нав. дело, стр. 47.

15 Данило Киш, „Ниска од ниских побуда“, у: Боро Кривокапић, *Треба ли свињини Киша*, стр. 50. Курзив у оригиналу.

разним земљама прикупља доказе против Киша, београдски новинар је извео Киша на суд. Но, каравлашки (читај „српски“) суд у Београду је Киша ослободио Голубовићеве тужбе, „у име народа“, како то стоји у пресуди.¹⁶ Од сада па надаље, „дисидент“ Киш ће моћи да своје српске опоненте и даље назива свињама, Власима и Каравласима. Све ово је, наравно, показатељ колико се Киш мучио међу Србима. Чак и једна од највећих обожаваатељки Данила Киша, Викторија Радич, није могла а да поводом полемике са Голубовићем, не призна следеће: „*Партија није стала уз Голубовића и компанију*“. Децембра 1978. године – дакле, још док је спор увелико трајао – појављује се друго издање *Часа анализи* у 4000 примерака. Жељезара Сисак додељује Данилу Кишу своју угледну награду за најбољу књигу есеја у 1978. години.¹⁷ Дакле, кратко и јасно, и то из главног штаба Кишових бранитеља: „партија није стала уз Голубовића и компанију“, већ уз Киша. А то је учинила зато јер је Киш био „дисидент“!

Да Кишово помињање Влаха у загревачком *Оку* није било некаква узредна шала што је он доказивао на суду, већ отворено флертовање са хрватским шовинизмом у којем је Киш видео моћну подршку у дотичној полемици, јасно је свакоме ко познаје историјски контекст употребе ове речи. Како нас подсећа Стојан Новаковић у тексту „Неколика тежа питања српске историје“, реч Влах се изворно односила на пастире и пастирски живот и није била везивана за било чију народност. Када дечанска повеља прописује „Србин да се не жени у Власех...“, она под појмом Србин означава ратара, док под Влахом означава пастира. Смисао наведеног закона био је да спречи „ум-

16 Пресуда „Првог општинског суда у Београду“ пренесена у књизи Боре Кривокапића, *Треба ли сјалии Киша*, стр. 468.

17 Викторија Радич, Нав. дело, стр. 331, *погв. Н. В.*

ножавање номадског насељења на штету ратарскога¹⁸. У истом тексту, Стојан Новаковић примећује: „То нам доказује да је реч *влах* у старој Србији већ у XIII веку значила поглавито ред друштвени, а не народност.“¹⁹ Но, као што ћемо видети, Хрвати ће, у потоњим временима, оригиналном значењу ове речи дати свој шовинистички допринос.

Када је највећи хрватски националиста Анте Старчевић (рођен 23. маја 1823), познат као „хрватски Катон“ или „отац Хрватске“, пошао у гимназију имао је ту част да добије надимак „Валах“.²⁰ Иронија судбине удесиће да управо тај мали „Валах“, чија је мати била православна Српкиња, Милица Богданова, постане највећи хрватски националиста, човек који ће тврдити да су Немањићи били „прејасна хрватска династија“, да је Свети Сава „източну цркву хрватску одцепио од патријарке цариградскога“, да се на Косову боју „Милош Кобилић показа Херватом“, да у дотичном боју није ни било Срба, већ само војника из редова „Херватах“, „Булгарах“, „Румуњах“ и „Шкипетарах“ које је – тврди он – предводио Ђурађ Кастриотић (Шкипетар *par excellence* – *ѝрим. Н. В.*)! А што се тиче Цара Лазара, писао је Старчевић, да је у питању „похерваћеник, ну по свој прилици нечисте керви“.²¹ У осврту на Старчевићеву биографију из пера Керубина Шегвића, Јован Скерлић пише: „Шегвић је поп, и то нетрпљив, задрт, фанатичан. И то се исувише јасно види по његовој књизи. Њему пада тешко и да помене Србе, и када по невољи то мора, он их назива ‘православнима’, или ‘грчко-источњацима’, и даје утисак да би их тако радо

18 Стојан Новаковић, „Неколика тежа питања српске историје“, у: Стојан Новаковић, *Из српске историје*, Српска књижевност у сто књига, Нови Сад, Београд, 1972, фуснота на стр. 94.

19 Исто, стр. 95.

20 Јован Скерлић, „Анте Старчевић“, у: Јован Скерлић, *Писци и књије*, 2., стр. 107.

21 Исто, стр. 116.

назвао ‘Власима’ и ‘шизматичима’.²² Из наведених примера, може се јасно видети да је употреба надимка „Влах“ за човека српског порекла и православне вере у Хрватској имала изразито шовинистички призивок. Ако се ово има на уму, постаје више него јасно са којим је циљем Киш, у загребачком *Оку*, одговарајући на текстове једног *српској* новинара, користио појам Власи и Каравласи. Дакле, чак ни у дуелу са једним новинарем, Киш није могао да тријумфује без најбедније шовинистичке фразеологије, коју је он нашој јавности представио као књижевни аргумент. Начин на који је Киш покушао да за себе придобије читаоце *Ока* најбољи је пример паланачког духа који је он тако волео да критикује на примеру београдске средине. Називати јавно свог опонента „свињом“ и „Влахом“, па чак и тврдити да су такви надимци неопходни како би се објаснио литерарни поступак у *Гробници за Бориса Давидовича*, а притом себе сликати као угроженог писца који се бори „за част своје професије“, све то довољно говори не само о Кишу већ и о југословенском комунизму у којем је хрватски шовинизам, за разлику од српског, био више него толерисан.

Киш је увек имао иза себе читаву екипу моћних људи који су у току полемике оправдавали сваки његов гест, сваку његову реч. Коментаришући Кишово помињање Влаха и Каравлаха у контексту полемике око *Гробнице за Бориса Давидовича*, Предраг Матвејевић у тексту „Групни портрет без даме“ примећује: „Из једне проширене народне узречице – ‘Да се Власи не досјете’ – *изречене без икакве скривене намјере њрије неколико ѿодина и која уојће није ѡренесена у Час анаѿомије*, извлачити закључак како аутор те књиге хоће тиме нешто посебно рећи (играјући се при томе тенденциозно ријечима Власи, Каравласи,

22 Исто, стр. 127, *ѿодв. Н. В.*

Куце-Власи, и сл.), па онда позивати на погром против таква аутора, одавно нешто слично нисмо видјели!“²³. Овде остаје да нам Матвејевић одговори: ако помињући Влахе Киш није имао „никакве скривене намјере“, ако Кишово поигравање са Власима и Каравласима није било расистичко већ чак добронамерно према српској средини, *зашто онда био добронамерно исмејавање Влаха није укључено у деоградско издање Часа анаџомије?* Није ли то управо доказ Кишовог флертовања са хрватским шовинизмом у којем је он тражио подршку у току полемике у загребачком Оку? Зашто би иначе Киш једно писао и говорио у Загребу, а друго у Београду? Није ваљда само зато што је био „Југословен“? А шта тек рећи за Матвејевићеву тврдњу да је српска средина хтела да изврши „погром“ над Кишом. (Како брзо Матвејевић прелази на „праву ствар“!). Авај, ако Кишови опоненти нису могли да одбране чак ни право да их Киш у јавности не назива свињама, како су онда тек „могли позивати на погром“ над овим аутором? Ако чак ни генерал ЈНА, Никола Љубичић, као што смо већ видели из Стамболићевих мемоара, није могао да омете Киша у добијању једне књижевне награде, ко је онда уопште могао да над овим писцем изврши погром, како то каже Матвејевић? И откад се негативна критика нечијег дела може изједначити са чином убиства њеног аутора?

Кишова полемика са Голубовићем открива још једну занимљиву чињеницу: све до поменуте полемике, Киш није био навикао да његово дело анализира ико осим професионалних критичара који су у њему видели недодириву фигуру. Сама чињеница да неко ко није из круга „изабраних“, попут Голубовића, узима слободу да пише о његовим књигама, Кишу се није нимало свидела. Ево

23 Предраг Матвејевић, „Групис портрет без даме“, у: *Треба ли сјалии Киша*, стр. 278, *иодв. Н. В.*

како Киш закључује своју полемику са Голубовићем у поменутом тексту у *Оку*: „Корпулентан писац који вам је обећао да ћете ући у књижевност, макар на врата за служинчад, преварио вас је. Они који су вас унајмили обавили су свој део работе много успешније – усмено и анонимно. Вас су, дакле, насанкали.“²⁴ Овде се намеће питање: зашто Киш не наведе име „корпулентног писца“ који тобоже стоји иза Голубовићевих текстова? Где је Кишу, а и данашњим кишолозима, са временском дистанцом од „златних дана“ поменуте полемике, иједан доказ да је Голубовић хтео да уђе у књижевност, како то каже Киш. Па и ако то јесте хтео, ко ће га сад из те књижевности избацити: зар доктори који већ годинама преписују Кишов *Час анаџомије* јер о овом писцу не умеју да смисле ниједну оригиналну реченицу?

Овде треба рећи да је Голубовић био крајње провокативан новинар што су многи листови волели, али због чега је био и кажњаван. Због текста „Скидајмо фереце“, у којем је исмејавао „Брионски пленум“, био је избачен из *Нина*. (Да ли је „дисидент“ Киш икада написао иједан чланак против шефова КПЈ-а, као што је то учинио Голубовић?) Дакле, Голубовић се није учио полемици на Кишу, већ је и пре полемике са Кишом био познат као новинар који уме да направи скандал. Некоме то може да се не свиђа, али нико не може да оспори да је стварање афера одувек било средство новинарске професије. Ово није никакав производ наше чаршије, како је то тврдио Киш, већ важи за новинарство уопште. Киш поручује Голубовићу: „Боље је било да сте наставили да се бавите послом којим сте се и досад бавили.“²⁵ Другим речима, један новинар не би смео да пише о делима великана Киша, он може да пише о узгоју крава у Аргентини или о

24 Данило Киш, „Ниска од ниских побуда“, у: *Треба ли сипалићи Киша*, стр. 51.
25 Исто.

временским непогодама у Тајвану. О Кишу смеју да пишу само професионални кандидати за докторску титулу из кишологије, сви остали су једноставно Власи (ако не и свиње), а ако нису ниједно од овога, онда су само плаћеници неког „корпулентног писца“ којег Киш није именовао ваљда зато што је мање корпулентан од њега. Кишов савет Голубовићу да се мане књижевности и да се држи новинарства је невиђени пример нетолеранције. Када су на десетине новинара пре полемике у *Оку* исписивали шаблонске, хвалоспевне текстове о Кишу у нашој штампи, Киш им није саветовао да се не мешају у књижевност. Била је довољна само једна негативна критика из пера новинара Голубовића па да Киш јавно забрани новинарима да се уопште баве његовим књигама!

О самим почецима афере око *Гробнице за Бориса Давидовича* данас знамо много више захваљујући и сведочанствима Драгослава Михаиловића (*Црвено и џлаво*, 2001) и Бране Црнчевића (*Књија задушница*, 2006). Ова се сведочанства могу прихватити као поуздана не само због подударности неких важних детаља, већ и због тога што аутори нимало не скривају своју улогу у догађајима, а Михаиловић чак признаје да се својим учешћем у полемици није нимало прославио, да је у полемику био увучен мимо своје воље и коначно понижен од Киша, иако је био на његовој страни. У тексту „Свако умире сам“, Михаиловић се сећа да је једнога дана дошао у посету нашем познатом критичару Б. М. Михизу. Михаиловић истиче да се више не сећа да ли је ту био позван или је дошао случајно. У Михизовом стану затиче домаћина у живом разговору са својим гостима: Вељом Весовићем и Браном Црнчевићем. Главни уредник *Дује* Весовић и његов сарадник Црнчевић дошли су да се консултују са Михизом да ли да објаве текст „Ниска од туђих бисера“ новинара Драгослава Голубовића, званог Пижон. Иако сви сматрају

да је текст крајње увредљив, није лако одолети изазову новчане добити и популарности коју би *Дуја* оваквом полемиком могла да стекне. Важно је уочити да новинари *Дује* изричито истичу новчану добит као једини мотив за објављивање Пижоновог текста, а не некакву мржњу према Кишу. Усталом, да је постојала било каква завера против Киша, уредници *Дује* свакако не би ишли да се са било киме консултују. Драгослав Михаиловић сведочи да је том приликом прочитао Голубовићев текст и био против објављивања. После многих двоумљења, а на примедбу Михизове жене (!) да су се због сличних „оптужби догађала и самоубиства“, чланови *Дујине* редакције одлучују да текст не објаве. Но, у том тренутку, Михиз долази на идеју да целу ствар још више театрализује. Мимо свих правила културног понашања, и без договора са својим гостима, он телефоном позива Киша да одмах дође у његов стан и Киш се убрзо појављује главом и брадом. Киш није стигао ни да предахне, а Михиз му, у маниру најгорег цинкароша, саопштава да је новинар Голубовић против њега написао „одвратан чланак“, али да је он са осталим присутнима „*иу инџрију онемојућио*“! Ако је Михиз очекивао да ће од Киша добити коцкицу шећера – преварио се. Прочитавши необјављен Голубовићев текст, Киш пада у транс, почиње да вређа све присутне, а у једном тренутку узима телефон и зове непознату особу којој саопштава следеће: „Дођи да видиш ... шта ми ови људи раде! Мене овде убијају! Мене ови комунисти вешају! Овде су сви комунисти и они сада одлучују да ли ће ме стрељати или обесити!“²⁶ Нема сумње, сцена која превазилази и наше најбоље комедије. Кишовом хистеријом бива коначно запечаћена судбина Голубовићевог текста. Онемогућен да свој текст објави у листу у којем

26 Сусрет уредника *Дује* са Кишом у Михизовом стану описан је у књизи Драгослава Михаиловића, *Црвено и њаво*, НИИ – издавачка делатност, Београд, 2001, стр. 34-37.

је радио, као и у другим београдским листовима, Голубовић ће га објавити у загребачком *Оку*.

Истог дана када је Голубовићев текст објављен у Загребу, у погон се ставља читава група људи како би великог писца Киша одбранила од новинара који се „не разуме“ у књижевност. На вратима Михаиловићевог стана појављује се задихани Борислав Пекић:

„Драгославе“, каже узбуђено, „јеси ли видео онај напад на Данила у загребачком ‘Оку’? Шта ћемо да радимо Драгославе?“

Не могу одмах да се приберем.

„Какав напад“ кажем. Оно код Михиза готово да сам заборавио. [...]

„Али ми као Данилови пријатељи морамо да га бранимо! Ми, а не да се брани сам! То би било много убедљивије.“

„Нарочито би куме“, каже Пекић, „било важно да га ти браниш. [...] Твоја одбрана би посебно била важна.“ Схватам да хоће да каже да би одбрана књиге о гулагу била посебно убедљива ако би то урадио неки голооточанин. „Јел’ ме разумеш куме“.²⁷

Чињеница да је Пекић (несумњиво у сагласности са Кишом) проценио да би *Гродницу* најбоље могао одбранили један бивши логораш као што је Драгослав Михаиловић, уједно писац реалистичке оријентације и сасвим различитих схватања литературе, управо показује колико је тешко било оспорити приговоре Кишових критичара. Као што ћемо видети, Киш ће пристати да га брани писац који је представник управо оног опредељења у литератури којем се Киш смејао, а то је учинио како би своје дело – пре

27 Исто, стр. 38-39.

икакве естетске расправе – заогрнуо велом идеолошке неоспоривости. Као и сваки „добар кум“, Михаиловић ће поводом Голубовићевог текста написати за *Око* текст под насловом „Не рашчишћавање него загађивање“, који истовремено шаље и Кишу. Иако је Михаиловић бранио Киша од Голубовићевих критика, Кишу то није било довољно. Он шаље Михаиловићу два писма (15. и 16. XI 1976.), у којима му даје скицу како би текст „одбране“ требало да изгледа. У писму од 16. XI, Киш чак и не крије да се залаже за цензуру свих оних који су наумили да критикују његова књижевна дела. Он пише: „Да је *Око* реаговало како треба, *сѿвар* би можда пала у воду.“²⁸ Другим речима, да је *Око* одбило да објави Голубовићев текст, не би било потребе да се на било који начин бавимо проблемом Кишове оригиналности. Ако би се забранили критички текстови о Кишовом делу, „*сѿвар*“ би сама од себе пала у воду, како то поетично каже Киш. Писмо Михаиловићу Киш завршава следећим речима: „Ево ти враћам твој текст сведен на ону меру коју сматрам нужном и корисном ‘за *сѿвар*’. Ако сматраш да сам у праву, ти га пошаљи у овом виду. Наравно, то је молба.“²⁹ Схвативши да је Кишу немогуће удовољити чак ни онда када сте на његовој страни, Михаиловић шаље телеграм *Оку* у којем захтева повлачење свог текста, али у којем и даље изражава подршку Кишу. Михаиловић у свом телеграму пише да се „један потпуно недужан човек, Данило Киш, нашао на оптуженичкој клупи“ и да зато полемику „треба што пре закључити“. У Михаиловићевом осврту на дотичну полемику најважније је следеће сведочанство које открива да је Киш све конце полемике имао у својим рукама и да је једини профитер из целог скандала око *Гробрнице за Бориса Давидовича* био управо он сам. Михаиловић сведочи:

28 Исто, стр. 44.

29 Исто, стр. 45, *иога*. Н. В.

Међутим, ни у даљем развоју ове афере за Пекића и за мене нису изостајала изненађења. А највеће је, свакако, било кад смо, можда са закашњењем, сазнали да је песник Јосиф Бродски у предговору француског превода *Гробнице за Бориса Давидовича* написао да је афера око те књиге произашла – „из српског антисемитизма“. (Ту бесмислицу ће у предговору *Гробнице* на енглеском језику поновити и Сузана Зонтаг; што ће заслугом преводитељке Милице Минт и уредништва „Књижевних новина“ пре две-три године доћи и до нас.) Никад Киш нама, својим пријатељима, ништа слично није изрекао, нити је дотле, ако смем да додам, кокетовање са јеврејством уопште волео. И зато га ни ја, а мислим ни Пекић до краја његовог живота нисмо о томе питали. Али Миодраг Перишић, бивши главни уредник „Књижевних новина“, јесте:

Најпре је Јосифу Бродском, кад је овај гостовао у Београду, рекао да је његова квалификација да је напад на Кишову књигу произашао из антисемитизма, за све била велико изненађење, јер се овде сматра да је мотив за аферу била – завидљивост неких писаца. Запитао га је одакле му такво обавештење.

„Па, од Киша“, одговорио је Бродски. „Киш ми је казао“. Перишић је затим, приликом неког сусрета, испречао и Данилу шта му је Бродски на његово питање одговорио.

„Је ли то“, питао је, „било тако“?

„Ма то је речено“, одговорио је збуњени Киш, „ДА БИ СЕ КЊИГА БОЉЕ ПРОДАВАЛА...“³⁰

Дакле у циљу што боље продаје Кишове књиге, цела Србија је поглашена антисемитском. Тако су у пакету

30 Исто, стр. 40, *погв.* Н. В.

оцинкарени и Кишови многобројни пријатељи, исти они који су га бранили у поменутој афери. Па и кад је Киш постао славан на Западу и продао доста својих књига, није се сетио да се матичној средини и својим пријатељима на било који начин извини или да макар призна да потезање антисемитизма није било ни умесно ни неопходно у једној књижевној полемици. С друге стране, српским писцима и Кишовим пријатељима никада није пало на памет да упитају Киша зашто се бавио таквим средствима у пласирању својих књига. Снисходљивост Михаиловића, Пекића, и многих других према Кишу, остављам психолозима. Но, и ово што смо сазнали из Михаиловићевих сведочанстава доста говори не само о Кишу него и о нашој средини која је одавно навикла да мазохистички трпи сваку увреду, ма колико она била бесмислена и неоснована. Иако су српски писци и уредници одбили да штампају Голубовићев текст, иако су на Кишовој страни били многи – а пре свега они који су попут Михиза, Црнчевића и Михаиловића, словили као српски националисти, Киш је целокупну одговорност за полемику свалио на српску средину. И када српски кишолози данас бране дело овог писца у маниру дежурних филосемита, они само рециклирају нешто што је и сам Киш признао за лаж у функцији што боље продаје своје књиге.

Киш је у својим полемичким текстовима тврдио да његово дело оспоравају још само заостали духови са Балкана. Но, кад је на основу рекла-казала информација сазнао да чак и француски слависта Жан Деска сумња у оригиналност *Гробнице за Бориса Давидовича*, Киш је одлучио да се освети. Иако се Жан Деска није мешао у полемику, нити је ишта писао против Киша, Киш је одлучио да француском слависти и познатом преводиоцу пошаље следећу разгледницу, због које ће завршити на суду:

Адреса: *Serratore Jean Descat*, *џас Бране Шћейановића*, адреса факултета, како би садржај прочитали сви студенти и професори. На левој страни текст: „*Једи џовна и у Новој џодини као шћо си их јео и у сћарој.*“³¹

Следе потписи: Данило Киш, Есад Ђимић, Мирјана Матић, Зорица и Ранко, Беба, Лордан Зафрановић, Мирко Ковач, Матија Бећковић, Томислав Сабљак... На судској расправи, 22. марта 1978, Киш је признао да су се на разгледници заиста потписали он лично, Мирко Ковач и Лордан Зафрановић. Остали потписи били су фалсификовани! Ако неко мисли да је Киш због оваквог поступка имао некаквих непријатности, љуто се вара. И поред тога што је био склон најпростачкијим увредама, па чак и фалсификовању туђих имена, остао је и даље симбол културе и европског понашања у нашој средини. Умерен, духовит и интелектуално супериоран одговор на Кишов простаклук стигао је од Жана Деска лично, приликом његове посете Београду. На питање да ли је читао *Час аналџомије*, Деска је одговорио: „У прошлом броју Нин-а, прочитао сам многе цитате из те књиге који се односе на мене. [...] *Час аналџомије* заиста морам набавити како бих сазнао шта сам вам скривио и којим се то мрачним путем дошло до тога да сам ја између осталог авантуриста Дантес, дакле онај који је као царски плаћеник убио највећег руског песника свих времена – Александра Сергејевича Пушкина. Надам се да ћу у *Часу аналџомије* сазнати ко је ваш Пушкин. У својој доброћудности и славистичком незнању веровао сам да је то Његош.“³² Дакле, у Кишовој параноји и жељи за осветом, Деска је проглашен ни мање

31 Текст разгледнице је наведен у тексту Миодрага Булатовића „Доста ми је тог Кича“, у: *Треба ли сћалићии Киша*, стр. 255.

32 Жан Деска, „Неститка која изазива мучнину“ (интервју), у: *Треба ли сћалићии Киша*, стр. 264.

ни више него „псом Бранислава Шћепановића“ и убицом највећег талента наше књижевне сцене, а то убиство Деска је извршио тако што о Кишу није написао ни слово. Када Срби буду примљени у Европу, моћи ће коначно да посете и библиотеку Универзитета у Бордоу, у којој се као доказ Кишове културе чува и наведена Кишова разгледница.

До које мере је Киш био клановски заштићен најбоље показује текст Предрага Матвејевића „Групни портрет без даме“. У овом тексту Матвејевић је покушао да одбрани не само Кишово дело, већ и наведену разгледницу, упућену француском професору. Дакле, да брани оно што нико нормалан не би бранио: право на простаклук, на личну увреду и на уцењивање. Што год Киш урадио, макар се косило и са основним нормама цивилизованог понашања, његови заштитници су оправдавали по сваку цену, како Кишов култ не би изгубио ни за јоту. У поменутом тексту Матвејевић је најпре покушао да маловажи француског професора:

Он вјеројатно није крив што га, можда и забуном, криво представљају као *‘професора’* на Универзитету у Бордоу, а касније се каже да тек ради на докторату, па према томе може бити према стриктном француском универзитетском законодавству само *асисјент* или нешто попут *charge de cours*, али и та звања ваља поштовати. Сам наслов интервјуа *‘Ж. Д. у Београду’* (НИН, 22. X 1978.) не мислим да је посве примјерен, као кад би се рекло *‘Сартир у Београду’*, али новински наслови могу бити и такви. Можда је преиначавање титуле и преувеличавање значења било потребно ради одговарајућег ефекта.³³

³³ Предраг Матвејевић, „Групни портрет без даме“, у: *Треба ли сјалићи Киша*, стр. 280.

Дакле, ефектима није тежио Киш, већ новинари *Нин-а*. Но, ако бисмо кренули логиком коју предлаже Матвејевић, морали бисмо да приметимо да је Киш у Француској био тек лектор за српскохрватски, што је мало више од чистачице, а далеко испод *асисџенџа* или *charge de cours*. Да ли је могуће да Матвејевић не познаје и тај део француског „универзитетског законодавства“? Коначно, да ли ико има права да, без обзира на титулу коју носи, ословљава било кога оним речником који користи Киш?

Матвејевић наставља: „На највишој француској (а можда и европској) образовној школи ‘Ecole normale supérieure’ настала је и већ дуго постоји традиција својеврсних зађевица или мистификација, писмених и усмених, које се зову канулари (les canulars).“³⁴ Ако је веровати Матвејевићу, Кишово простачко писмо припада традицији академских зађевица, духовитих коментара на неку појаву или личност. Каква штета што нам Матвејевић није цитирао макар један канулар из архива поменути школе како бисмо проверили да ли и највиши француски интелектуалци чисте једни друге храном *merde superieure*, како он то тврди. Замислимо да Борхес, Рушди, Фуентес (или који други познати писац) на сличан начин пошаље свом бившем преводиоцу оно што се иначе не једе. Да ли би ико нормалан могао да такав гест оправдава позивајући се на кануларе школе „Екол Супериер“, па још из Париза? Интерне досетке које остају у оквиру једне установе Матвејевић пореди са неумесним писмом једног познатог писца његовом бившем преводиоцу, које није написано да би било духовито (што је сама суштина аутентичних канулара), већ да би било увредљиво.

Уместо да нам објасни Кишово понашање и његову полемичку методу, Матвејевић мења тему па нас оба-

34 Исто, стр. 281.

вештава да *Час анаџомије* „брани ауторов интегритет и значење једног од највриједнијих антистаљинистичких књижевних дјела која су у нас написана иза 1948“. Отуда се – наставља Матвејевић – таква књига „не може никаквим макиначијама свести на један обични канулар нити замјенити њиме.“³⁵ Ко се овде служи „макиначијама“: Кишови критичари који су на Кишову *Гробницу* реаговали текстовима о овој књизи – а не кануларима, или Матвејевић који Кишов „канулар“ оправдава антистаљинизмом као литерарним квалитетом по себи? Није Киш нападнут „кануларима“, већ је одлучио да се брани њима, и то на адресу човека који га чак није ни критиковао. Хвалећи *Гробницу* као једно од најзначајнијих антистаљинистичких дела, Матвејевић ставља у први план идеолошку поруку ове књиге, а не њене литерарне квалитете. И још каже Матвејевић да клановски духови „[...] већ двије године настоје уништити једног од најбољих југославенских писаца средње генерације. Сјетимо се што се прије двадесетак година догодило српском и југославенском пјеснику Бранку Миљковићу. Срам их било“.³⁶ Ово сиктаво, учитељско, малограђанско „Срам их било“ (как’ се дају уопће усудити, не?), Матвејевић нам нуди као некакав дубоки увид у проблеме литературе и у Кишово дело посебно. Ето каквим се подметањима бавио Матвејевић у својој одбрани не само Кишовог дела, већ и његовог простачког „канулара“. Ако је веровати Матвејевићу, срамотно није Кишово писмо, него они који га помињу, а паралела судбине Миљковића и Киша ваљда служи као упозорење Кишовим критичарима да ће они бити директно одговорни ако се Кишу – на дај Боже – нешто деси. Кичерозна патетика помоћу које Матвејевић пореди судбину једног песника самубице са судбином једног

35 Исто, стр. 281.

36 Исто, стр. 282.

већ за живота канонизованог аутора, требало би да нам буде пример како се то културно, саосећајно, мајчински, професорски, прилази делу „великога“ Киша.

3.

Захваљујући посмртно објављеним документима, као што је књига *Данило Киш: Из њрејиске*, данас можемо да пратимо Кишов развој као писца од самих почетака. За процену Кишовог односа према државним писцима, те процену Кишовог дисидентског статуса у нашој средини, најзанимљивија су писма Оскара Давича и Мирослава Крлеже упућена Кишу. Давичово писмо Кишу од 1. јуна 1960. јасно открива да је Киш, као млад и још увек неафирмисан писац, послао своје дело *Мансарда* ником другом до једном од најмоћнијих људи комунистичке Југославије, Оскару Давичу, у нади да ће га познати писац препоручити неком издавачу. У свом писму Давичо се отворено осврће на добре и лоше стране Кишовог дела. Иако истиче да је дело „духовито, оштро, бистро, свеже написано“, да у делу „има поезије“, Давичо се много више бави недостацима ове сатиричне поеме:

Прави недостатак је другде. У фабули. Мислим да она таква није кадра да донесе никакав смисао, изврши закључак. Сувише бежи од сукоба, спољних и унутрашњих. [...]

Ти се – износим свој утисак – исцрпљујеш у игрању с једним одређеним расположењем, пубертетским и бруцошким више но младићским, свеједно, али расположењем које може такво какво је да да боју, да буде оквирни звук приче, не њен садржај. Без обзира на сатиричност поеме (више новеле но поеме). [...] Али уметност занимају само крајње консеквенце. Она жуди обрнуто од твог младића који пред сваком

тешкоћом тркне (да не кажем дезертира) до Залива делфина.³⁷

Давичо се такође осврће и на књижевне јунаке ове поеме:

Њихово очајање је немотивисано. А ипак и тако постоји, уверено у себе као што било што јесте. То младост јесте и тачка. Лажно горка, лажно разочарана, лажно изгубљена, лажно претучена. Зашто? Зато што је истински несмела да загледа себе, свет, истине о себи у свету, не изван њега (*сјисак сјанара!!*).

Хоћу да кажем (извини за неспретност и директност, али ти си тражио да не увијам) да би требало још да радиш на тексту, да радиш док не истераш све могућности које ти материја *саширичне йоеме* нуди.³⁸

Но, без обзира на све недостатке овог Кишовог дела, Давичо закључује:

Овако ... Невелика и недивна она и таква може да се штампа и ако те занима, ја ћу је искрено и топло препоручити ком год хоћеш издавачком предузећу, јер и таква каква је она је боља од којечага што се штампа [...].³⁹

Дакле, иако би Киш још морао да ради на свом делу, иако је написао једно почетничко, уметнички неубедљиво дело, државни писац *par excellence*, комуниста Оскар Давичо, нуди му безрезервну подршку. Иако Кишово дело сматра „пубертетским и бруцошким“, недорађеним, лише-

37 Данило Киш: *Из йрејиске*, стр. 31-32.

38 Исто, стр. 32.

39 Исто, стр. 32-33.

ним садржине, уметнички немотивисаним, Давичо обећава младом Кишу: „ [...] ја ћу је (*Мансарду* – *џрим*. Н. В.) искрено и топло препоручити ком год хоћеш издавачком предузећу“. Да се Давичова посредничка улога у објављивању Кишове *Мансарде* није свела на празно обећање, говори нам и следеће писмо које Давичо шаље уредници Роксанди Његуш, а чију копију прослеђује Кишу.

Драга Роксо,

Ово ти шаљем поводом *Мансарде* Данила Киша. Чуо сам да вам је он предао ту своју необично занимљиву сатиричну поему. Прочитао сам је с великим задовољством пре но што сам отпутовао из Београда. Поред снажне и особене маште којом се тај *крајки роман* одликује, једна од његових великих врлина јесте и извесна истинитост дата директно кроз стања и расположења јунака лишених свега психолошки провинцијалног. То је свакако прва књига о нашој омладини после рата писана не да задовољи ласкаве представе које ми имамо о себи као васпитачима, него да нас узнемири дозираним али салутарним шоковима, да нам покаже да су наши млади *ејзиши*, наши млади *шизици* упркос свему што их чини *неразумљивим* и *нейрисџујачним*, део наше реалности и снова, део нашег сиромаштва и наше енергије. Смело замишљена и смело спроведена, та основна мисао ове књиге ниједног тренутка не бива затрпана ни *благоречивошћу*, ни *имагинативношћу* аутора. Напротив, из стране у страну она је *богаћена* новом *убедљивошћу*, новим и новим потврђујућим доказима. *Мислим да би било јако добро да се Мансарда ишћо џре џојави*. Верујем да ће имати многе читаоце, јер забавља, али и да ће бити један позив на размишљање о нама, јер открива разину реалности о којој се мало (а с пуно некомпетенције) водило рачуна. *Сиџуран сам*

да мислимо исто и да ћеш је ирејоручији за шийамју. Ово схвайи као моју најанјажованију ирејоруку. Воли те Оскар Давичо.⁴⁰

Дакле, оно што Давичо у писму Кишу назива „више новелом но поемом“, у писму Драгој Рокси названо је „кратким романом“. Оно што у писму Кишу Давичо назива пубертетским и бруцошким расположењем које може да буде оквир приче – али не и њен садржај, у писму Драгој Рокси постаје дело „снажне и особене маште“. Оно што у писму Кишу Давичо назива „немотивисаним очајањем“ његових ликова, у писму Драгој Рокси постаје Кишова способност да се у сликању својих јунака „лиши свега психолошки провинцијалног“. Оно што је у писму Кишу било бекство од стварности, у писму Драгој Рокси постаје „прва књига о нашој омладини после рата“, штавише – „позив на размишљање о нама, јер открива разину реалности о којој се мало (а с пуно некомпетенције) водило рачуна“. Оно што је у писму Кишу био савет аутору да ради на свом делу док из њега не „истеру све могућности које му материја сатиричне поеме нуди“, у писму Драгој Рокси постаће предлог да се *Мансарда* „што пре појави“. Копију свог писма уредници издавачке куће „Космос“ Давичо шаље Кишу са напоменом: „Драги Киш, ово сам послао Рокси. Надам се да је довољно. Нешто је дотераније, разуме се, него ли то што си прочитао. Али у бити – исто.“

Но, и ово недотерано писмо нам је довољно да видимо да је државни писац Оскар Давичо кумовао Кишовој *Мансарди* која се, заједно са књигом *Псалам 44* појавила у издању „Космоса“. Одмах по објављивању *Мансарде* и *Псалма 44*, Киш ће отићи у Стразбур да ради као лектор за српскохрватски језик. Нема сумње да ову позицију не

40 Исто, стр. 33-34, иодв. Н. В.

би добио да није био објављен писац, а све то му је омогућио нико други до комуниста Оскар Давичо. Многи ће се изненадити да сазнају да Кишова сарадња са режимским писцем Давичом није била само авантура Кишове младости. Давичо ће се опет појавити као Кишов покровитељ, осамнаест година касније, у јеку полемика око његовог дела *Гробница за Бориса Давидовича*. Када је чуо да Шћепановић тужи Киша суду за личну увреду, Давичо поново ступа на сцену, па „дисиденту“ Кишу шаље следеће писмо:

Уколико би ти то могло нешто да значи, позови ме као сведока (свог сведока) спремног да ти се нађе при руци. Ако немаш адвоката, могао бих ти препоручити једног бившег полицајца, човека с *везама*, спретног и не претерано алавог. Мени је он нешто помогао око Бранкиног развода, отуда га знам. Зове се Јоца (Јован?) Јовановић и станује у Његошевој 1/1 десно. Обрати му се, нећеш се покајати. Ја остајем до краја октобра у Вела Луци, али спреман сам да дотрчим кад ти затреба у Београд и на суду дам изјаву која би ти могла бити од користи.⁴¹

Овде смо већ дубоко у водама надреализма. Државни писац и комунистички моћник, Оскар Давичо, малтене моли „дисидента“ Киша да дотрчи до суда и да изјаву која му може бити од користи. У књижевној полемици препоручује му бившег полицајца са *везама*, а сада адвоката, Јоцу Јовановића, махера за бракоразводне парнице, човека „спретног и не претерано алавог“! Док у другим комунистичким земљама државни писци шаљу дисиденте у логоре, наши државни писци једва чекају да се ставе у службу наших дисидената, Давичо се чак нуди

41 Исто, стр. 43.

да дотрчи на суд и одбрани угроженог Киша од „Шћепе“ и „Пижона“! Ако се има на уму патерналистички однос Давича према Кишу, онда и није тешко схватити што се у каснијим својим полемикама Киш никада неће освртати на Давича као на носиоца комунистичке идеологије у нашој култури. У једном писму Бориславу Пекићу, писаном из Париза, 30 маја, 1974, Драгослав Михаиловић се осврће на свој сусрет са Кишом у Бордоу приликом своје посете Француској. У кафани близу факултета на којем је Киш био лектор, а у друштву ондашњег Кишовог и Михаиловићевог преводиоца Жана Деска и неколицине пријатеља, Киш је кренуо у још једну полемику, овога пута за кафанским столом.

Он је (Киш – *ѝрим. Н. В.*), каже, себи ставио у дужност и у приватни начин бављења спортом да избаци из литературе такве „примитивце“ какви су Видосав Стевановић и Милисав Савић, који „имају власт“ у нашој књижевности и „представљају праве производе комунистичког друштва“. Сада долази сцена достојна неког интелектуалног водвиља: ако је тако, питам великог борца Киша, зашто онда не нападне Давича? На то првак у француском стилу боксовања [...] дере се: „Зашто Давича? Зато што је Јеврејин?! Ти си један комуниста, националиста и антисемита!“ Французи су запрепашћени, а ја не могу да се не смејем. „Не“, кажем, „зато што је Јеврејин, него зато што је комунистички првак у књижевности, и погромаш чак у то име, а ти си, кажеш, антикомуниста. Нападни њега.“ Киша одједном напушта његов спортско-интелектуални ентузијазам, мало је чак и збуњен и треба му добар тренутак времена да се сети да каже: „Доћи ће и он на ред“.⁴²

42 Борислав Пекић, *Кореспонденција као живој, Прејиска са ѝријашељима (1965 – 1986)*, Нови Сад, Соларис, 2002, стр. 357.

Авај, као што знамо, Давичо никада није дошао на ред. Ако Киш има користи од комунистичких писаца, њему нимало не смета њихова идеологија, нити му пада на памет да се са њима упушта у полемику. Кишова сарадња са комунистичким моћницима није везана само за Давича. Из Крлежиног писма Кишу од 5. листопада 1976, објављеног у књизи *Из њрејиске*, јасно се види да је „дисидент“ Киш писао државном писцу и комунисти Мирославу Крлежи тражећи помоћ у полемици поводом своје књиге *Гробница за Бориса Давидовича*. За дивно чудо, приређивач преписке нас обавештава да је то писмо изгубљено (?), но његов садржај се ипак да наслутити на основу Крлежиног одговора. Познавајући Крлежино антисрпство, Киш се свакако надао да би се Крлежа могао и сам укључити у полемику, наравно на његовој страни. Крлежа му овако одговара:

Драги Данило,

У вези с Вашим писмом од 30.9.1976, молим Вас, прије свега, не драматизујте ствар саму по себи сасвим наравну и логичну.

Својим пером Ви дражите свијет око себе, више од тога, Ви га раздражујете намјерно, па шта се чудите томе као Поп Јоцина Фрајла?

Пустите ту олујицу (у чаши воде) нека прохуји, а да се пожурите испред руда, на врат на нос (*précipitamment*) нема смисла! Као за утјеху, довиђења, срдачно Ваш М. К.⁴³

Неколико негативних критика на Кишов рачун које је овај писац сматрао космичким догађајем, Крлежа назива „олујицом у чаши воде“. Крлежа и не сања да ће Киш од

43 *Данило Киш: Из њрејиске*, стр. 36.

те олујице успети да направи мит прогнаног писца, како за домаћу тако и за инострану употребу. Крлежа истиче још нешто: онај који својим полемичким текстовима „дражи“ и „раздражује свијет око себе“ мора бити спреман и да отрпи критику. Чудећи се што је и он постао предметом критике, Киш се понаша – како то каже Крлежа – као Поп Јоцина Фрајла. Читајући све ово, човек се неминовно пита: зашто је Киш који је себе сматрао дисидентом тражио помоћ од најмоћнијих комуниста ондашње Југославије? Како објаснити да „дисидент Киш“ тражи да га не само у његовом стваралаштву, већ и у његовим полемикама, подржавају неки од најмоћнијих људи ондашњег режима?

Ако се пажљивије погледа однос Киша према Крлежи, види се да наши кишолози нису случајно и крлежијанци. Иако је био изузетно привилегован и као писац и као човек, Крлежа је, захваљујући мало својим триковима, а мало конформизму ондашње јавности, успео да изгради мит о себи као о слободном интелектуалцу који непрекидно преиспитује природу друштва, уметности, живота уопште. Хвалећи дисидентство и дефетизам као уметничку стратегију и као најдубљу етику сваког правог ствараоца, Крлежа је индиректно самога себе препоручивао као смелог, неконформистичког интелектуалца. У књизи интервјуа са Предрагом Матвејевићем, Крлежа примећује: „Да би вршио ваљано свој занат, писац мора имати могућности да буде у неку руку *дисидент*, па чак и *дефетист*, у односу на државу и институције, на нацију и ауторитете. Он је ‘разметни син’ који се враћа свом очинском огњишту само да би могао од њег поново отићи. Негација је његов фамилијарни облик прихватања свијета.“⁴⁴ Питање које се неминовно намеће јесте: колико

44 Крлежа у разговору са Предрагом Матвејевићем, *Разговори с Мирославом Крлежом*, Напријед, Загреб, 1971, стр. 24-25.

је Крлежа живео у складу са оним у шта је тобоже веровао, колико је као стваралац био самосталан у односу на друштво у којем је живео? Одговор на ово питање даје нам један од највећих познавалаца Крлежиног живота и дела, Станко Ласић. У књизи *Крлежа – хронологија живота и рада*, он пише:

Да бих сагледао послеријатни Крлежин развој, полазим од оне хипотезе која се намеће готово сама од себе сваком истраживачу Крлежина дјела: он није био ни дисидент, а још мање дефетист. Јер, у свим кључним годинама нашег послеријатног развоја Крлежа је био на страни власти или на страни оних који су у дотичној прекретници победили: сукоб с Информбироом, Ђиласов случај, пад Ранковића, слом националистичко-либералистичко-технократске девијације. [...] Не постоји ни један његов спис којим би се свјетски догађаји коментирали на другачији или супротан начин од власти: накнадно објављени дневнички записи (на примјер о Чехословачкој 1968) долазе пост фестум. Крлежа је напокон имао и ту несрећу да се после рата о њему није писало критички, већ само аналитички или апологетски похвално. Власт је често њиме махала као неком драгоцјеном заставом. А у школама, на факултетима, по редакцијама часописа и новина о Крлежи се махом говорило као о богомданом генију који је с мрачног неба пао у ову нашу каљужу. Каква тужна судбина за писца који се до тада истицао с двије битне особине: радикалном негацијом постојећег и изразитим самосталним размишљањем. Од осамљеног јахача, постао је сапутник власти. За писца је то страشان ризик. Крлежа га је **свијесно** прихватио.⁴⁵

45 Станко Ласић: *Крлежа – хронологија живота и рада*, Графички завод Хрватске, 1982, стр. 323.

Баш као ни његов узор Крлежа, ни Киш нема ама баш ничега у свом животу и делу што би оправдало мит „самосталног интелектуалца“. Но, док је Крлежин мит у приличној мери разобличен макар у Хрватској (Срби и даље обожавају Крлежу јер их је он отворено мрзео), дотле се о Кишу – баш као некада о Крлежи – и даље говори као „о богомданом генију који је с мрачног неба пао у ову нашу каљужу“. Као што се у периоду комунизма о Крлежи говорило само у хвалоспеву, тако се данас читава кишологија заснива на апологетском бајању у којем нема ничег критичког. Но, док је Крлежа макар у младости имао своју негаторску фазу, Киш никада није ништа негирао већ је у свом делу напросто рециклирао општа места о фашизму и стаљинизму. Ми овде не приговарамо Кишу због његовог књижевног укуса, то што он дело Мирослава Крлеже сматра значајним је његов лични избор на који он, као и сваки други човек, има право. Но, овај избор открива неке битне недоследности не само Кишове личне етике, већ и његове улоге сведока историје која је суштина његове списатељске поетике. Инсистирајући на истинитом приказивању историје – што је сама основа етичке димензије његовог дела, Киш је инсистирао и на аутентичности онога који историју сведочи. Но где је аутентичност и доследност Киша као сведока? Док у својим прозним делима Киш показује сажаљење према жртвама револуције, дотле у стварном животу обожава Мирослава Крлежу, човека кога је револуција усталичила. Док у свом делу тражи одговорност пред историјом, дотле се у свом односу према Крлежи понаша као да је његов идол неокрзнут истом оном историјом коју „критикује“ у својим делима. Док је у својим делима инсистирао на „патосу жртве“, дотле се у стварном животу усхићује фигуром револуционара-победника. Нема сумње, Крлежа је највећи могући антипод оних књижевних ликова на којима је Киш градио своју

књижевну славу. Усхићујући се „литерарним квалитетима“ Крлежиног дела, Киш се прави да не зна да је то дело наметано „Одозго“ не због његових књижевних вредности већ као награда за Крлежину оданост Титу и Партији. Предајући одликовање Ј. Б. Тита Крлежи поводом 80. годишњице његовог живота и 60. годишњице његовог рада, политичар Јаков Блажевић је рекао:

Када је велика Октобарска револуција, та генијална Лењинова мисао и дјело проломила небеса старог свијета, Ви сте, друже Крлежа, њену ватру прометејски хватали и преносили на наше просторе, палили духове запрепашћујућом снагом књижевника-трибуна-револуционара. Ви сте онај у Хрвата, за којег рече велики пјесник наше револуције Иван Горан Ковачић, који из тамног облака народних маса тутње и блистају као муње.⁴⁶

Дакле, Киш као свог узора истиче човека који је и сам дизао револуцију, исту ону револуцију која је однела милионе у име „бољег сутра“. А у својим делима слика страхоте револуције и тражи од нас читалаца да се над њима згражавамо. Киш је исмејавао Добрицу Ћосића због његовог флертовања са властима, па му је посветио и ону познату песму у којој исмејава посету српског писца на Титовом броду „Галеб“. Но, не лези враже. Ево како су изгледале Танјугове вести, на дан 4. вељаче, 1962: „Предсједник Републике Јосип Броз Тито са супругом и личностима које га прате за вријеме приватног посјета Уједињеној Арапској Републици, допутовао је данас у 14 сати по локалном вријемени бродом ‘Галеб’ у Александрију. [...] Приједседник Тито са супругом и личностима које га прате – КЊИЖЕВНИК МИРОСЛАВ КРЛЕЖА СА

46 Исто, стр. 419.

СУПРУГОМ, савезни народни посланик Рато Дугоњић са супругом [...].⁴⁷ Узалуд ће неко у Кишовом опусу тражити и песмицу о Крлежиној посети Титовом ‘Талебу’, Киш је никада није написао јер је био „независни интелектуалац“. Као што данас и деца знају, и Крлежа је, баш као и Ђосић, био и идеолог револуције и један од шрафова владајуће структуре. „Независни интелектуалац“ Киш одлучио је да жигосе само Ђосића, откривајући да иза његовог политичког ангажмана не стоји никаква идејна доследност, већ најобичније каријеристичко довијање.

4.

Наравно, за постојање Кишовог дисидентског мита не можемо оптуживати само Киша. Српска средина се показала идеалном за Кишове експерименте у обмањивању јавности, па је она највише и одговорна за ширење Кишовог култа. Кад год треба одговорити на критике упућене Кишовом делу, кишолози по правилу говоре о чаршији, дајући тој речи најнегативније могуће значење. Али, ако се Јеремић и остали писци који су критиковали Киша сматрају најтипичнијим представницима српске чаршије, нема никаквог разлога да их не упоредимо са Кишовим обожаваоцима који би ваљда требало да представљају сам антипод чаршијског менталитета. Књига *Данило Киш: Из њрејиске* садржи доста докумената за анализу поданичког српског менталитета који, у одсуству већих историјских изазова, налази своју мисију у подршци „угроженог Киша“. Да видимо шта каже та друга чаршија, чаршија која обожава Киша. Вергилије Невјестић пише Кишу: „Гробница Б. Д. – је заједничка свијетлост свих слободних мислилаца – тако их је мало да свијетлост зебње рањава сваки дамар – али битно је знати да те свијетлости постоје [...].⁴⁸ Пово-

47 Станко Ласић, Исто, стр. 390.

48 *Данило Киш: Из њрејиске*, стр. 44.

дом приказивања драматизоване верзије *Гробнице за Бориса Давидовича* на телевизији, Зуко Џумхур пише Кишу: „Моја жена је грохотом плакала! Ја сам био узбуђен до суза [...].“⁴⁹ Не каже нам Зуко да ли је коначно и он плакао, или су сузе само наврле на очи, па се „грохотом“ повукле? Подршку у полемикама Кишу шаље и Софија Тривунац, која пише: „Драги друже Киш, [...] Иако сте мушкарац, пишете страшно, што је ретко. Речи су вам кржаве, влажне, а реченица увек има оргазам на крају.“⁵⁰ Адвокат Владимир М. Даниловић нуди Кишу стручну помоћ (највероватније бесплатну), а у име читавог одељења болнице у којој ради, доктор С. Вукичевић шаље Кишу занимљив поклон, хируршки скалпел. Наравно, то је само симболично, а све у нади да је и духовито: „Како су и моји колеге анатоми необично задовољни Вашим познавањем технике сецирања и постепеног препарирања, честитамо Вам на промоцији новог анатомског атласа централног нервног система и понеких унутрашњих органа, те Вам поклањамо овај ‘искусан’ скалпел. У случају нове потребе, Ви јавите, и одмах стиже и права анатомска пинцета, којом се органи придржавају да би секција била што прецизнија и спретнија.“⁵¹ Да је екипа хирурга послала Кишу скалпел као подршку поводом *Часа анаџиомије* – то још и можемо схватити као покушај да се буде духовит, али да велики критичар чаршијског менталитета и приређивач Кишове преписке, Мирјана Миочиновић, репродукује у књизи Кишове преписке не само писмо Кишових обожавалаца, већ и фотографију „искусног“ скалпела, то је нечувено! Ако постоји симбол провинције као мржње према онима који другачије мисле, онда је то овај „искусни“ скалпел који нам М. Миочиновић излаже као значајан документ љуба-

49 Исто, стр. 45.

50 Исто, стр. 50.

51 Исто, стр. 48-49.

ви нашег народа према Кишу. Управо на фону оваквог кичерског сентимента (српски народ у подршци „угроженом писцу“), а не на фону некаквих књижевних аргумената, раширен је Кишов култ међу мазохистичким Србима.

Ни српски писци нимало не заостају у послу изградње Кишовог култа. У једној изјави поводом Кишове смрти, академик Никола Милошевић истиче да би се на основу научно доказане везе психичких и соматских процеса могао поставити проблем одговорности неких људи у случају Кишове смрти. Другим речима, могло би се поставити питање: да ли је Киш умро или је био убијен? Наравно, великом логичару Милошевићу не пада на памет да би се по истој тој логици могло поставити и питање његове сопствене одговорности у случају смрти Драгана Јеремића, па и многих других људи са којима је полемисао. Као и, наравно, питање одговорности самога Киша у случају смрти Д. Јеремића или М. Булатовића. Није јасно зашто би веза између психичких и телесних функција изостала у њиховом случају, а важила само у контексту Кишове биографије? Оно што наука тврди да важи за све људе, Милошевић издваја и везује само за Кишову судбину, не увиђајући да прави карикатуру од аргумента на који се позива. У свом тексту, „1996: Завршни запис за полемику о Кишу“, Милошевић сву кривицу за аферу поводом Кишове *Гробнице* приписује Булатовићу. Милошевић текст завршава следећим речима: „[...] зла реч убија и недужно оптуженог, премда пре или после, по некој логици споре и несавршене правде земаљске, убија и оне који за таквом речју посегну.“⁵² Авај, Црњанског су много више клеветали него Киша, но зар би ико могао да тврди – како то на примеру Киша чини Милошевић – да су те клевете биле и узрок пишчеве смрти? Или да су те клевете „по некој ло-

52 Никола Милошевић, *Књижевност и метафизика*, „Филип Вишњић“, Београд, 1996, стр. 254.

гици споре а несавршене правде земаљске“ послале на онај свет и пишчеве клеветнике? Ако је веровати Милошевићу, критички текстови о Кишовом делу нису били друго до клевете. Оно што Милошевић заборавља је да Голубовић и Булатовић нису били једини, а свакако не и најбољи критичари Данила Киша. Чињеница да Милошевић овде уопште и не помиње Јеремићеву студију о Кишу, не говори у прилог интелектуалног поштења овог страсног полемичара.

На вест о смрти Данила Киша, Матија Бећковић држи беседу у Француској 7:

Овако неправедну смрт праведније је назвати погибијом. Да, то је погибија, грдна погибија Данила Киша. Кад оде писац који је окончао своје дело – губимо једино човека. Дело смрћу добија. Кад оде писац у пуном замаху – као што је случај са Данилом Кишом – нагрђени смо двоструко: сломом његове реченице и губитком човека. *Данило Киш је био један од најомиљенијих и најнеодољивијих људи. Какав је био он, ипаква је била и његова реченица. Зато саучешће поред породице треба слајти култури, посебно српској, којој се скршила суверена реч, склојило прејавицу још једно дисјиро, јорско око језика, смрсило силовито илетииво и ненадно смирило ионесено, илеменијо иовесмо.*⁵³

Док је смрт осталих људи праведна, дотле је Кишова смрт „неправедна“, а пошто је неправедна – она и није обична смрт већ нека врста јуначке „погибије“, „грдна погибија“. Последица Кишове смрти јесте да смо „нагрђени двоструко“: „сломом његове реченице“ и губитком самога писца. Кишовом смрћу, српској култури се „скршила суверена реч, склојило прејавицу још једно дисјиро, јорско

53 Матија Бећковић, *Беседе*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2006, стр. 218, *иоде*. Н. В.

око језика, смрсило силовийио йлеййиво и ненадано смирило йонесено, йлеменийио йовесмо.“ Наравно, посмртне беседе често пате од патетике и кича, но овде је важно уочити да Бећковић подгрејава исте оне митове од којих кишолози живе дан-данас.

Још већу енигму у стварању Кишовог култа представља Борислав Пекић, писац који би са много више права могао да претендује на дисидентски статус него Киш. Но, Пекић се, у самозабораву сопственог живота, препоручује као стручњак за Кишову „дисидентску судбину“. У говору одржаном на комеморативној седници Академије, Пекић поводом Киша примећује:

Отац му је убијен. То је била чињеница. Зашто би син заслуживао да се с њим друкчије поступи? Раса му је убијана. И то беше чињеница. Зашто би један од њених припадника боље прошао? Људи су, чињеница је, око њега убијани. Зашто би он то избегао? [...]

‘Гроб Бориса Давидовича’ је гробница овог нашег века и оваквог нашег живота. Зато она није појединачан, она је наш масовни гроб. У њега је Данило отишао да се придружи онима који су пре њега уморени и да сачека оне које ћемо тек убити.⁵⁴

Шта рећи о стилу којим се аутор *Злајној руна* обраћа нашим академицима? Писац који је познат по свом интелектуалном приступу античким и осталим митовима, према Кишовом миту губи сваку интелектуалну дистанцу. Да се један бивши робијаш ставља у службу „мученичке биографије“ једног бонвивана, да аутор *Злајној руна* у Академији говори језиком и логиком неког пропагандисте, све то несумњиво открива да од поданичког

54 Викторија Радич, Нав. дело, стр. 429.

менталитета и комплекса ниже вредности нису имуни ни наши најобразованији људи и значајни ствараоци као што је Пекић. Да овај Пекићев говор није само израз сентименталног излива према покојном пријатељу и колеги по перу, већ да има и своју предисторију, видећемо из једног документа који наводи Мило Ломпар у критичком приказу књиге *Лажни цар Шћејан Киш*:

У заоставштини Борислава Пекића пронађени су занимљиви коментари, настали у суботу 22. јануара 1983, поводом интервјуа НИН-у, који је дао Душко Радовић. Описујући Радовићеву духовито-горку критику Васка Попе, Пекић је потпуно одобрава, јер одсечно тврди како „Васко Попа не заслужује никакве обзире“. Када, међутим, Радовић нагласи како је Данило Киш „такође државни писац“, јер је „за његово незадовољство сазнала [...] скоро цела планета“, па „због његове ‘угрожености’ у Југославији замало да цела ствар дође пред Уједињене нације да га заштите“, Пекићева одсечност остаје истоветна, само радикално мења смер. Он каже како „има истине у томе да је самодраматизација Данилова подигла његов случај на један степен нешто већи од својих правих размера“, што значи *да је већ 1983. било сасвим јасно – Радовићу и Пекићу који су људи духа и несклони комунистичком режиму – колико је сама йолемика око Киша йосћала улој у једној невидљивој афирмацији, да би йо йако очийледно сазнање временом несћало услед насћајања једној йажљиво изираћеној мийа*. Упркос овом сазнању о истинитости Радовићевих речи, Пекић негодује на један карактеристичан начин: „Ако би ово што је Радовић казао било истина [...] Радовић ни у ком случају није смео о йоме јавно и на йај начин да йовори.“ Постоје, дакле, писци као Васко Попа који не заслужују никакве обзире, чији страх или не-

срећа не могу да добију никакво оправдање, и *иосіоје* *иисци*, као Данило Киш, о којима ни оно *иііиіиіі* не сме да буде јавно и на сваки начин речено, неіо само на *іосебан*, однекуд одобрен начин.⁵⁵

Другим речима, ако неко попут Киша може да „само-драматизацијом“ једне књижевне полемике доведе земљу у којој живи малтене на оптуженичку клупу Уједињених нација, како је то приметио Радовић, онда се морамо питати на који начин тај неко може бити назван дисидентом? Из Пекићеве дневничке белешке, коју цитира Мило Ломпар, види се да су чак и значајни ствараоци попут Пекића сматрали сасвим природним да њихов колега Киш треба да буде *заііііііен од сваке криііііке*. Пекић не оспорава истинитост Радовићевог суда о Кишу, он му оспорава право да свој суд износи јавно, без одобрења са неке више инстанце коју он не именује, али коју подразумева. Писац који је критиковао комунизам због ускраћивања интелектуалних слобода, па чак и лежао у затвору због својих уверења, сада се сам препоручује као цензор критичке мисли. Да ли се Пекић плашио оних белосветских моћника који су штитили Киша и који би могли наудити и његовом делу једнога дана? Сасвим је могуће. Као награду за овакво полтронско понашање, добио је статус непостојећег на међународној књижевној сцени, упркос томе што је и као писац и као интелектуалац далеко изнад свог љубимца Киша. Дивна опомена оним нашим писцима који верују да их на крају поданичког служења новој политичкој утопији очекује слатки колач међународне славе.

У Пекићевој књизи *Коресіонденција као живоіі* могу се наћи занимљиви подаци о односу наших књижевних моћника према Кишу. У писму датираном августа 1984,

55 Мило Ломпар, „Поетика самотништва“, *Лейіііс Маііііце сріске*, год. 181, књ. 475, св. 4 (април 2005), стр. 636, *іогв. Н. В.*

један од најмоћнијих људи наше књижевне сцене, Предраг Палавестра, академик и председник свих могућих књижевних комисија, овако пише Пекићу:

Имам, додуше, и неке друге разлоге ради којих ово пишем, а не само ради евокације Лондона (која је, узгред речено, за мене увек пуна носталгичног дивљења). Прво је: *јесће ли усјосјавили конјакт са Д. Кишом и да ли ће бити сјреман да без врајоломија и ајресивносћи, без краљевској вайромейта ташинине, иј. без скандала, йрими евенјуалну Андрићеву наїраду?* После нашег разговора на оној вечери код Симовића, последњег дана нашег боравка у Лондону, ја сам размишљао да ће Вама, можда, бити врло тешко и деликатно да с њим о томе било шта разговарате и да сам вас, можда, увалио у нешто што вас доводи у неприлику. Ако има и најмањи призивок тога, молим вас, заборавите све, заборавите одмах и занавек, *а ја ћу се на лицу месџа, кад жири буде заседао, руководити свим ваљаним разлозима да Киш буде један од главних кандидата за наїраду. Ако сје, међуштим, већ дили с њим у конјакту, 'please let me know', јер ће Цацић ускоро у сејшемдру заказати сасјанак жирија.*⁵⁶

Дакле, пре него што је жири за доделу Андрићеве награде и кренуо да заседа, Палавестра се распитује преко Пекића да ли би Господин Киш пристао да прими награду. У случају позитивног одговора, Палавестра би се лично заложиио да Киш буде „један од главних кандидата“! Авај, ако је Киш само један од главних кандидата, зашто се онда Палавестра распитује да ли би Киш примио награду, као да му је награда већ додељена? Читајући ову

56 Борислав Пекић, *Коресјонгенција као живои*, стр. 430, йодв. Н. В.

преписку, човек се пита: зашто би се Палавестра уопште залагао да Киш (или који други аутор) добије награду? Није ли посао једног критичара да у оквиру жирија изнесе своје мишљење о делима појединих аутора, а не да води кампању навијајући за једног писца а против свих осталих? Коначно, Андрићеву награду за 1984. добио је, какво изненађење – Данило Киш. Ми овде, наравно, не говоримо о Андрићевој награди, говоримо о односу наше средине према Кишу, о готово патолошком страху који су од Киша имали чак и такви моћници као академик Палавестра или Кишов пријатељ Пекић. Из наведеног одломка је чита не само снисходљивост београдских моћника према Кишу, већ и страх од његовог понашања и његових одлука. Све то никако не иде у прилог миту о Кишовој угрожености у српској средини.

Допринос ширењу Кишовог дисидентског мита дали су и страни писци и истраживачи Кишовог дела. Писац предговора за књигу Кишових есеја и интервјуа, објављених на енглеском под насловом *Homo Poeticus, Essays and Interviews*, Сузан Зонтаг, пише: „У изгнанству, у својим мислима и у свом раду, он је (Киш – *ѝрим. Н. В.*) још увек био у својој домовини, упркос томе што је био изложен процесу отуђивања од југословенске књижевне сцене. Он их се никада није одрекао, иако су га они издали“.⁵⁷ Сличну кичерозну патетику у тумачењу Кишовог дела користи и мађарски писац Ото Толнаи: „Како је чудно што је једино овај писац, који се изјашњавао као Југословен, морао да напусти Југославију. Једино Он.“⁵⁸ Толнаи је, наравно, само један у низу оних који су, поводећи се за дисидентским митом, ламентирали над Кишовом судбином, али све те

57 Susan Sontag, Introduction, XII, у: Danilo Kis, *Homo Poeticus, Essays and Interviews*, Edited with an Introduction by Susan Sontag, Farrar.Straus.Giroux, New York, 1995.

58 Викторија Радич, Нав. дело, стр. 233.

жалопојке нам ништа не откривају ни о средини у којој је Киш живео, ни о разлозима Кишовог одласка у Француску. Тражити у Кишовој судбини симбол распада Југославије, па овом писцу приписивати чак неко визионарство у том смислу – све то није друго до пуко наклапање, накнадна памет у служби нове политичке утопије која себе не уме да дефинише без појма нације, нудећи разградњу свега националног као свој једини садржај. Овде није на одмет подсетити да највећи борац против национализма у Југославији није био Киш како то тврде кишолози – него Тито – а Киш је у том смислу само следбеник основне идеологије друштва у којем је живео, а не њен критичар. Није незанимљиво ни то да су највећи Кишови пријатељи и заштитници у време његове полемике са Јеремићем, у периоду распада Југославије постали националисти најгорег кова: Ковач је оправдавао изгон Срба из Хрватске, Димитрије Рупел је постао трумпета словеначког, Матвејевић хрватског, а Филип Давид семитског трибализма. Није ли врхунац лицемерја да они који су радили на распарчавању Југославије сада хвале Киша као југословенског писца! Киш је у Француску отишао искључиво због своје књижевне каријере у чему нема ничег лошег, али је лоше овакав избор накнадно тумачити некаквим дисидентством. Уосталом, за једног писца је најважније да ли му се књиге штампају у једној земљи, а не да ли у њој живи. За време Кишовог боравка у Француској, Кишове књиге су у Србији штампане, хваљене, награђиване, студиране на факултетима и коначно канонизоване. Нико никада није користио Кишов боравак у Француској као аргумент против његовог дела. Људе је једино нервирало када је Киш потказивао и измишљао непостојеће прогонитеље. Када би знао историју комунистичке Југославије, Ото Толнаи би знао и то да су многи наши писци и интелектуалци напустили ту земљу управо из разлога који се данас приписују

Кишу, као и то да неки од наших највећих писаца, попут Црњанског, нису могли да се врате у земљу деценијама, а многи се нису никада ни вратили, попут Слободана Јовановића или Растка Петровића. Није никакво чудо да је Европа која је финансирала Титов комунизам више волела наше лажне него наше праве дисиденте. Подршка правим дисидентима обавезивала би и на преиспитивање односа према Титу, а Европа је више волела Тита него све наше дисиденте и уметнике заједно.

Још већу склоност ка фетишизацији Кишове личности показује мађарски преводилац и страсни кишолог, Викторија Радич, у својој књизи *Данило Киш*. Позивајући се на планирани и тек делом остварени интервју Киша са Глајшманом, В. Радич цитира један од Кишових одговора:

Свака биографија, а поготову биографија писца, ако није доживела милост уобличења, јесте нужно редуccionизам: јединствена и непоновљива животна прича једног јединог и непоновљивог човека у једном јединственом и непоновљивом времену, оно, дакле, што је чини различном; а идеална и занимљива би била она која би садржавала у себи биографију свих људи у свим временима. Такву илузију можете постићи, поготову када је реч о детињству, само кроз 'песничку' књижевну форму.⁵⁹

Поводом наведеног одломка, Радич примећује: „Та врста савршене биографије, биографије над биографијама, баш као и *књижевно* усавршавање, *итрансјозиција* сопствене биографије, била је Кишова (било као аутора *Бориса Давидовича* или *Енциклопедије мртвих*) манија.“⁶⁰ Овде је значајно уочити да у анализи наведеног Кишо-

⁵⁹ Исто, стр. 433.

⁶⁰ Исто.

вог цитата В. Радич мења Кишову терминологију, стварајући утисак да су идеална и савршена биографија једно те исто. Но, да ли је ово тумачење коректно? Док Киш истиче идеалну биографију као неку врсту имагинарне синтезе појединачних биографија, дотле В. Радич ово тумачи појмом „савршене биографије, биографије *над* биографијама“, дакле нечим што се издваја из општељудског у једну привилеговану, супериорну позицију. Да бисмо схватили на шта Радич циља када говори о „савршеној биографији“, ваља нам сетити се Кишове приче *Гробница за Бориса Давидовича*. Главни лик ове приче, бивши револуционар Новски, подвргнут је монтираном процесу који би требало да докаже његову кривицу. У току самог процеса, Новски се нада да ће, упркос свим лажним оптужбама, успети да сачува интегритет, ако већ мора да изгуби живот, покушаће да спасе – како то каже Киш у причи – „доследан крај (упркос свему) једне савршене биографије“.⁶¹ Сада је јасно зашто Кишова биографија у тумачењу В. Радич није превасходно питање трагалаштва и досезања естетског идеала, већ много више од тога, остваривање савршенства кроз личну жртву. Док су Кишови ликови били жртве стаљинизма, дотле је „сироти“ Киш био (а јесте то и данас по мишљењу ове ауторке) жртва српског нацизма. То је суштина биографске методе у тумачењу Кишовог дела коју заступа В. Радич, а коју финансира „све сиромашнији“ Филип Давид. А сада да погледамо историјске чињенице које би требало да овој методи дају ону неопходну уверљивост и озбиљност. У једном интервјуу за *Art/Press* (децембар 1985/јануар-фебруар 1986), Данило Киш сведочи: „Као Јеврејин или полу-Јеврејин (а у фашистичкој Мађарској то је било исто), био сам понижаван свакодневно; живео сам у страху, глади,

61 Данило Киш, *Гробница за Бориса Давидовича*, Свеучилишна наклада „Либер“ (Загреб), БИГЗ (Београд), 1976, стр. 108.

неправди.⁶² Дакле, то је та Мађарска из које Киш као дечак бежи са својом мајком у Црну Гору како би спасао живот. Сада се, са преко шездесет година закашњења од златних дана мађарског фашизма, појављују Викторија Радич и Филип Давид да тај исти мађарски фашизам подметну српској средини као њен изум!

Има ли тумачење Викторије Радич икакве везе са наведеним цитатом из Кишовог интервјуа? Док Киш и сам признаје да идеална биографија није друго до нека врста естетске „илузије“, дакле нека врста уметничког идеала, Радич жури да Кишову биографију прогласи *савршеном*, показујући при том потпуно неразумевање одломка који наводи, не увиђајући да Киш не говори о биографији као о објективној истини – већ о биографији као књижевној конструкцији. Изједначавати животе револуционара који су страдали у стаљинистичким чисткама са животом једног успешног писца који је за живота доживео славу и канонизацију, неубудљиво је и као политичка пропаганда, а камоли као модел тумачења књижевног дела. Идеја да би било који смртник могао да претендује на „савршену биографију“ није друго до фетишизам, слепо обожавање, никако културни, критички однос према делу и личности једног писца за који се тобоже залаже В. Радич.

Увођењем најгорих могућих видова биографске методе, кишолози желе да нашу књижевну мисао и књижевну критику врате бар један век уназад, а све то у име модернизма и модерног Киша. Ево неколико бисера биографске методе из пера Викторије Радич:

Данило Киш је био надахнути, или, рецимо тако, опседнути уметник, који је за *писаћу машину сегао тек када би код њега пошребом за писањем постојала неопклоњива.*

62 Danilo Kis, *Homo Poeticus, Essays and Interviews*, Edited with an Introduction by Susan Sontag, New York, Farrar.Straus.Giroux, 1995, стр. 204.

Упркос томе, он је свој оевне свесно изграђивао (стварајући – са модернистичким жаром — истовремено и свој живот, и себе самог, и своје књиге) и *стијално је брусио свој ум*. О његовом сталном мислилачком опрезу, продорном, *йаметјном сјају њејових йлавих очију расйредају се лејенде [...]*.⁶³

Дакле, док остали писци седају за своје писаће машине и кад не треба, Киш је за своју машину седао само кад би осетио „неотклоњиву потребу за писањем“; док остали писци стално затупљују свој ум, Киш је свој ум стално „брусио“; коначно – док остали писци имају црне или зелене очи, Кишове очи су биле плаве, па зар је за чуђење што се о њима „распредају легенде“! Но, то није све, биографским бисерима никад краја: „Црногорце је (Киш – *йрим. Н. В.*) одувек сматрао просто својим земљацима, и био је везан за овај дивљи предео, нарочито за приморје.“ А пошто је био везан за „дивљи предео“, није ни чудо да је и сам био диваљ. Радич наставља: „Није заборавио да се туче: ако би већ дотле дотерало да естетски аргументи нису деловали, догађало се да ухвати по којег подмуклог колегу-писца за гушу. А у књижевним полемикама био је бритац као сабља, саркастичан и врцав.“⁶⁴ На почетку Кишове биографије Викторија Радич примећује да је „кишовска *йо-ејшика* ретка као бела ворана“!⁶⁵ Такође, читамо у њеној књизи и ово: „Киш је имао способност одушевљавања добрим делима“!⁶⁶ Говорећи о причи „Енциклопедија мртвих“, Викторија Радич нам овако открива дубине Кишове уметности: „Није тајна да је М., којој је ова новела посвећена [...] заправо Мирјана Миочиновић, која је неких

63 Викторија Радич, Нав. дело, стр. 9, *йогв. Н. В.*

64 Исто, стр. 25.

65 Исто, стр. 15.

66 Исто, стр. 245.

двадесет година била супруга Данила Киша, а *ѿо је заѿра-во осѿала и ѿсле развода...*⁶⁷ Свој политички памфлет писан у форми монографије, Радич ће украсити и оваквим херменеутичким бисерима: „[...] Киш понавља оно што је већ одавно темељ његове поетике: да се не може писати о ономе што није део пишчевог живота. О ономе *ѿиѿо није ѿрошло кроз њеѿа, као оловна ѿрашина кроз ѿлућа рудара [...]*“⁶⁸ Како се из угла овакве поетике може писати о конц-логорима без икаквог искуства у њима, остаје да нагађамо. Сви ови биографски бисери уоквирени су митом Киша као великог мученика, митом који ауторка рециклира без икаквих аргумената, до неукуса: „Премда је био *homme des lettres*, који није узео учешћа у политичком животу, *никада се у својој домовини није осећао безбедно; критички се односио ѿрема ѿосѿојећем ѿорейѿку који ѿа је на крају изоѿиѿиѿио и ѿроѿнао.*“⁶⁹ Ето од таквих се лажи, митологизација и кич-сличица, састоји биографска метода *еу-ройских* кишолога коју „Форум писаца“ покушава да нам протури као свето писмо књижевне науке.

5.

Кишолози не презају ни од тога да Кишову смрт и његову сахрану такође искористе у политичко пропагандне сврхе које немају никакве везе са књижевношћу. По њима, српска средина није Кишу само загорчавала живот, него је ишла и даље па му је помпезном сахраном одузела ауру отпадника на којој је овај писац градио литерарну каријеру. Ако је веровати кишолозима, Кишова смрт је искоришћена да се избрише све оно што је стајало између средине и писца за његова живота. Но, до сада још нико није доказао да је Киш сахрањен мимо воље коју је

67 Исто, стр. 401, *ѿогв. Н. В.*

68 Исто, стр. 415, *ѿогв. Н. В.*

69 Исто, стр. 13, *ѿогв. Н. В.*

изнео у тестаменту. Киш је могао, да је хтео, да не буде сахрањен у Србији. Могао је да се сахрани, на пример, на јеврејском гробљу у Паризу, али је одлучио да буде сахрањен у Београду и то као православац. Оно што је био Кишов лични избор, сада се приписује српској средини као њена кривица, прецизније речено – као њен нацизам. Али, ако српски нацисти у Кишу виде свог хероја, где је онда Киш у свему томе? Данас се нацистима подједнако проглашавају они који су Киша критиковали, као и они који су овог писца канонизовали. Јасно је да се Киш овде користи само као изговор за мржњу према српској култури уопште. У тексту „Алеје заслужних грађана – Вечне жизни двери“, новинар Зора Латинковић пише:

Од 1965. до данас, пронађено је место за 561 заслужног грађанина: народног хероја, политичког радника, научника, књижевника, сликара, композитора, глумца, редитеља, спортисту. [...] Има, наравно, доста уклесаних имена на Гробљу заслужних грађана која нам данас ништа не значе. Има опет, на Новом гробљу, великана који нису сахрањени ни у Алеји великана, ни на Гробљу заслужних грађана, ни у Алеји народних хероја, ни у Аркадама [...] него на обичној парцели. Као Анастас Јовановић, Живојин Мишић, као Бранислав Нушић или Момчило, Живорад, Светомир и Славомир Настасијевић, или Бранко Миљковић, Ђуро Даничић, Симо Матавуљ, Стојан Новаковић, Павле Савић, Надежда и Растко Петровић.⁷⁰

Можда би кишолози, који се стално жале на третман Киша у српској средини, могли да нам објасне чиме је то овај аутор задужио нашу средину да би могао да се сма-

70 НИИ, 23. март 2006, стр. 39-40.

тра значајнијим од горе поменутих Бранислава Нушића, Момчила Настасијевића, Бранка Миљковића, Симе Матавуља, Надежде Петровић, Растка Петровића, и многих других стваралаца који су, за разлику од великана Киша, сахрањени као обични грађани?

Да бисмо стекли прави увид у Кишову сахрану као извор политичког и културолошког конфликта, да бисмо видели да ли се вредносна мерила наших кишолога уопште разликују од вредносних мерила наше паланке и њених институција, послужићемо се паралелом између Кишове судбине и судбине Исидоре Секулић. Исидора Секулић је у тестаменту изричито захтевала да се њено тело „завије у чаршав“, а потом положи у „најпростији чамов сандук, и спусти у сиротињску раку, по реду на гробљу. Без икакве аранжиране сахране, без говора и венца, без новинских чланака.“⁷¹ Није имала ништа против да јој свештеник прочита молитву Господњу, више из поштовања традиције него да би православљем окитила своју сахрану и дала јој некакав посебан значај. Исидора је хтела, како је то у интервјуу за *Исидоријану* рекао Дејан Медаковић, да њен гроб има „карактер војничког гроба“. Исидорин тестамент представљао је шамар српском снобизму и самозабораву, шамар мегаломанији и култу личности. Но, код нас се скромност и култура кажњавају као по некој неминовности. Тако се десило да је и гроб Исидоре Секулић оскрнављен на начин који ће свакако наћи места у „историји бешчашћа“. У интервјуу за *Исидоријану*, Дејан Медаковић сведочи:

[...] својевремено је негдашњи градски моћник Миладин Шакић угурао свога оца у део Исидориног гроба!
[...] Тако сад Исидора има неку врсту „сустанара“. На

71 „Моја последња воља“, у: Исидора Секулић, *Зайиси*, Матица српска, 1964, стр. 443.

тај начин је гроб Исидоре Секулић деформисан, одузет му је један део, као и део њеног сахрањеног суседа, е да би *између* био сахрањен дотични господин! [...] Тиме је Исидорин гроб изгубио и онај скромни жељени карактер војничког гроба! То је једна необично ружна ствар, као што је ружно и то да је један добар писац разорио Исидорину кућу, светилиште где је становала највећа књижевна дама коју је српски народ имао!⁷²

Да ли је могуће и замислити да неко оскрнави Кишов гроб на сличан начин а да то прође потпуно незапажено, као да се никог не тиче? Овде свакако треба поменути и Исидорин легат, највероватније опљачкан и оскрнављен, јер зашто би иначе дан-данас чамио у подруму библиотеке „Светозар Марковић“, недоступан јавности. Суочен са оваквим чињеницама, човек се неминовно пита: где су били тада, а где су и сада, философи паланке, српске институције и наши медијски попови, да заштите оно што је од препотопских времена било најсветије у свим цивилизацијама: право на неоскрнављен гроб, право на поштовање тестаментa и туђе имовине? Одговор је једноставан: били су заузети сахранама у „Алеји великана“, увођењем демократије и сличним епохалним подухватима.

Исидора је задужила нашу књижевност много више од Киша, била је модерниста и *свештски йисац* пола века пре њега, научила је скандинавске језике и путовала по Скандинавији не ради моде и књижевне славе већ да би обогатила своје искуство и проширила своје видике, она није била опседнута једним књижевним центром као Киш који је у маниру провинцијалца изјавио: „Човек треба да прође кроз Париз да би постојао“, као да других

72 *Исидоријана*, Књижевни зборник, број 3, 1997, стр. 267-268.

центара културе и других културних мерила нема осим париских. Њено познавање књижевности било је далеко изнад Кишовог – она је естетске идеје објашњавала доводећи их у везу са идејама епохе, Киш је пак естетске идеје сликао као самоникле и без познавања ширег контекста у којем су настале. Док је Исидора критички промишљала о идејама великих светских писаца, Киш нема дубљи критички однос према познатим именима из света философије и књижевности. Док је Исидора својим *Сайуи-ницима* остварила највећи могући искорак из владајуће естетике српске књижевности с почетка века, Кишова дела представљају комбинацију литерарних поступака који су већ били познати и прихваћени. Исидору је због њеног модернизма напао родољуб Јован Скерлић, али она је имала достојанства па није ишла у Париз да кука на Скерлића; Киш је, с друге стране, инсценирао политичку аферу са непостојећим и до данас неоткривеним српским националистима како би пласирао своје књиге у иностранству. Иако је била један од највећих познавалаца светске књижевности у нашој средини, Исидора се никада није позивала на сличност своје литературе са литературом неког познатог писца како би подигла цену сопственом делу, Киш је пак у центар рецепције свог дела стављао „борхесовску поетику“, приказујући Борхесов утицај као литерарни квалитет по себи. Док је Исидора откривала писце из разних култура за које се код нас није ни чуло, Киш је „откривао“ Борхеса у времену у којем је борхесовштина већ била мода. Док Исидора никада није инсистирала на дихотомијама *национално – свейско* јер је тај однос видела као поље дијалога и међусобних утицаја, Киш је у маниру неког политичара видео национално као негацију свега универзалног, откривајући да нема смисла за нијансу и дијалог, већ само за „целе“ и коначне истине. Док је Исидора избегавала политичке

истине у књижевности, Киш се хвалио тиме да је његово дело антистаљинистичко, као да је политичка коректност исто што и естетска вредност. Иако прогањана од комуниста, Исидора никада није призната као дисидент, док је миљеник српске књижевне критике и добитник комунистичке „Седмојулске награде“ коју му је доделио председник владе Србије лично, Данило Киш, промовисан у највећег дисидента наших простора. У страху да многе људе па и читаве породице не увуче у невоље, Исидора је спалила два тома својих ратних дневника, а своју књигу о Његошу је практично морала да уништи после варварског напада комунисте Милована Ђиласа, истог оног Ђиласа који ће много година потом, поводом *Гробнице за Бориса Давидовича*, писати Кишу: „А онда, *да Вам се захвалим и на садржини књије*. Да не дуљим и не разглабам: тако се пише и тако о тим ‘питањима’ треба писати.“⁷³ Како другачије схватити да се Ђилас захваљује Кишу на „*садржини књије*“ него као упутство да се не треба бавити „безначајним“ темама етике и метафизике којима се бавио Његош, већ величати револуционаре приказујући их као жртве, како то чини Киш у *Гробници за Бориса Давидовича*. Другим речима, треба писати (и мислити) као Киш а не као Исидора, осим ако не желите да вас разапну на стуб политичке неподобности. У Ђиласовом прогањању Исидоре и његовом хваљењу Киша могу се видети корени данашњег концепта политичке неподобности који се ни за јоту није променио од славних дана стаљинизма, само што би данас Исидора, да је жива, била прогањана у име либералне демократије. Њена књига о Његошу, њени *Зайиси* (о Београду, „родном крају“, и „моме народу“), њена *Кроника њаланачкој њродља*, били би данас жигосани као „националистичко

73 Данило, Киш: *Из њрејске*, стр. 35, њодв. Н.В.

смеће“ и ништа јој не би помогле ни предивне студије о европским писцима, ни њени путописи о Скандинавији, ни њен рани модернизам, ни њени светски видици, јер и данас се – као у најмрачнијим данима комунизма – од писца тражи послушност *једној и једино важећој истини*.

Док је однос српских институција према делу и имену Исидоре Секулић класични пример варварства, дотле је Киш вазношен као највеће литерарно име наших простора, штавише као велики православац, иако је хришћане у својој прози сликао у крајње негативном светлу, иако је 1989. – у години своје смрти – изјавио:

Од своје петнаесте или шеснаесте године не верујем у Бога. [...] После смрти моје мајке и после оне три или четири године њене патње ја више не верујем у Бога. Овако сам то формулисао: ако неко као што је моја мајка мора да пати толико много и толико дуго, *џо је доказ да Боја нема. Од џоја сам џошао и до данас нисам сџишао нишџа даље*.⁷⁴

Остаје нејасно зашто неко ко *јавно* изјављује да не верује у Бога одлучује да се сахрани као православни верник? Не значи ли то да је Кишу чак и у смрти било више стало до имица него до истине? На питање да ли би се сложио са једним критичарем који га је назвао „хришћанским атеистом“, Киш у једном интервјуу 1989. одговара: „Моја духовност је гностичка у оном смислу који сам описао у *Енциклопедији мрџвих*. Суштина моје духовности јесте у мом незадовољству овим светом. Ја сам нека врста побуњеника против Божје творевине“.⁷⁵ Киш очито не зна да је незадовољство видљивим светом полазна тачка сваког духовног трагања, а не само гностичког. Као што

74 Викторија Радич, Нав. дело, стр. 15, *џог Н. В.*

75 Danilo Kis, *Homo poeticus, Essays and Interviews*, стр. 274.

не зна ни то да се гностици нису на том незадовољству зауставили, већ су имали разрађен систем веровања по којем су управљали своје животе. Гностички списи су израз вере а не полемички текстови који оспоравају сми-сао „Божје творевине“, како то замишља Киш. Ако би се обичан верник у јавности играо гностицизма, како је то чинио Киш, био би најурен истог трена из православне цркве. Киш је, пак, био опојан од наших православних стараца који нам до данас нису објаснили значај Кишовог „гностицизма“ за развој православља. Наравно, сваки пубертетлија је незадовољан светом у којем живи, па зашто не би био и пунолетни уметник попут Киша. Није међутим јасно зашто неко ко себе назива „побуњеником против Божје творевине“ истовремено жели да буде и православца? У питању није никакав раскол мисли, никаква духовна дилема, већ најобичнији конформизам: с једне стране флерт са интелектуалним нихилизмом, а с друге жеља да се припада „мајчици цркви“, за сваки случај.

У *Књизи њисама 1992–1995* Филипа Давида и Мирка Ковача, налази се следеће сећање на сахрану Данила Киша из пера његовог пријатеља Мирка Ковача:

Мислим да није био верник ни једној дана. И кад нам га је већ смрт узела, онда сам прижељкивао да се покоп обави у интимном кругу, међу пријатељима и родбином, а не уз појање православно и махање кандилима и то у вријеме кад се у православце промећу ниткови и већ тада најављују свој крвави поход који ево још траје. Било би ми драже да је у својој опоручи изразио жељу да буде покопан у Паризу или барем на Цетињу гдје је засигурно тешко живјети, али бит ће да је у гробу тамо угодно лежати, а он је одлучио да ја сахране близу оних и са онима у алеји великана који су га на концу отерали у смрт. Помислио сам да се неки обрат душевни или

мистични збио у задњи час, али ми је Pascale рекла, а она му је била најближа и најоданија, да није губио присебност ни у једном тренутку, нити запао у било какав вјерски или мистични кошмар. И Станко, који је читаво вријеме био уза њ и којег је Киш бескрајно волио, покушао је благо и с опрезом, какав је већ сензибилан и одмјерен, да га упозори како би се покоп по православној обреду могао криво тумачити, па чак и злоупотриједити, на што је Данило само одмахнуо и *рекао да ће ипак сиријечити комунисте да му држе јоворе.*⁷⁶

Ни ово сведочанство Кишовог блиског пријатеља Мирка Ковача не иде у прилог аутентичности Кишовог православља. Ковач овде признаје управо оно што сам тврдио у *Лажном цару* – да је Кишу православље било тек имиџ, и ништа више од тога. Ако неко бира да се сахрани као православца само зато да би избегао говор неког комунисте, онда је јасно да таква одлука није ни најмање мотивисана његовим верским осећањем. Нема сумње да је Киш у ритуалу сахране видео пре свега политички а не верски чин, да је желео да остави утисак на људе а не на Свевишњег у кога је тобоже веровао. Да је Киш био православан као што је тврдио, знао би и то да је суштина православне сахране у опелу, а не у говорима. Уосталом, ако Киш са комунистима никада ништа није имао, откуд уопште страх да би се они могли појавити на његовој сахрани? И не само појавити, већ му и држати говоре?

За разумевање Кишове „православне духовности“ није на одмет сетити се да је Киш у години сопствене смрти, када је и сам пролазио кроз искуство болести и опраштања од света, написао песму „На вест о смрти госпође М. Т.“ (читај Мире Траиловић) у којој ликује над смрћу једне

76 Филип Давид, Мирко Ковач, *Књижа исусама 1992-1995.*, Београд, Форум пи-саца, 2003, стр. 75-76, *иога. Н. В.*

жене која му се замерила нечим о чему можемо само да нагађамо. Викторија Радич чак тврди да је ова песма написана „скоро као на вест о сопственој смрти“, као нека врста „аутонекролога“. Да није у питању аутонекролог, већ крајњи неукус, посведочиће сама песма:

Какав добро обављен посао, Смрти,
какав успех,
срушити такву тврђаву!
Пождерати толико меса,
Скрцкати толико костију
за тако кратко време.
Потрошити толику енергију,
брзо, као кад се испуши цигарета.
Какав је то био посао, Смрти,
каква демонстрација силе.
(Као да ти не бисмо
веровали на реч.)⁷⁷

Боловати од тешке болести, а певати песму о недавно преминулој особи, правећи крајње неумесне асоцијације на њен физички изглед, („толико меса“, „толико костију“, „тврђава“ од жене) – то може само неко ко је потпуно лишен духовне перцепције. Отуда и лакоћа певања о смрти, лакоћа прихватања туђег краја кроз иронију која се своди на опис најбаналнијег – физичког изгледа умрле особе. Шта ова песма може значити некоме ко не зна како је изгледала Мира Траиловић? Баш ништа, сва „духовност“ ове песме састоји се у карикирању физичког изгледа покојнице, а то карикирање зачињено је једном квази мисаоном поентом, па још и у загради, за сваки случај, ако поента не упали. Ако је и од православног Киша, много је.

77 Викторија Радич, Нав. дело, стр. 425 – 427.

У канонизацији Кишовог имена и дела нису учествовали само кишолози, страни и наши, већ и српски комунисти, српске демократе, српски националисти, српске културне установе и српска православна црква. У стварању Кишовог култа *учествовали су сви, без обзира на њобожње разлике у схваћањима и њолиничкој оријентацији*. Конфликт између кишолога и онога што они називају паланком не постоји, нити је икада постојао. И једни и други заговарају исту скалу вредности, и једни и други скрнавe оно најбоље из наше културне традиције, како би политички подобне писце попут Киша, подобне у свим режимима – јуче у лажном комунизму а данас у лажној демократији, промовисали у наше највеће културно благо. И једни и други певају слатке арије о Европи, никада се не питајући зашто су наши највећи уметници, који су били много више Европљани од Киша, у тој истој Европи остали до данас непризнати.

6.

Данас је више него јасно да Кишов дисидентски мит представља не само највулгарнији облик рекламе његовог дела, већ и средство којим се прикрива истина о стварним прогонима уметника и интелектуалаца у периоду југословенског комунизма. Прогањањем духа и интелекта у комунистичкој Југославији бавио се подробно Маринко Арсић Ивков. Овде ћемо се најпре позвати на чињенице које овај аутор износи у интервјуу за *Глас јавности*⁷⁸, као и у својој књизи *Кривична естетика*⁷⁹. Пођимо редом, како бисмо указали на разноврсност и ситематичност забрана и коначно видели Кишово место у свему томе.

78 Глас јавности, „Репресија над духом“, интернет издање, 20. 12. 2004. <http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2004/12/20/srpski/D04121901.shtml>.

79 Маринко Арсић Ивков, *Кривична естетика, Пројон интелектуалаца у комунистичкој Србији*, Библиотека Hereticus 1, Нови Сад – Београд, 2003, стр. 118-145.

Већ првих дана „ослобођења“ 1944, као непријатељи народа стрељани су познати писци Григорије Божовић и Светислав Стефановић, као и професори Милош Тривунац и Илија Пражић. У Новом Саду стрељан је књижевник и новинар Велислав Спасић. Врховни суд ФНРЈ осуђује одсутног Слободана Јовановића на затворску казну с принудним радом у периоду од двадесет година, као и на конфискацију имовине и губитак права на држављанство. Хиљаду деветсто педесете почиње прогањање Бранка Ђопића због његове „Јеретичке приче“ коју су осудили Тито и Ђилас. Праћење и сумњичење овог писца наставиће се све до његове смрти, прецизније речено – самоубиства. Партија укида *Књижевне новине* 1951, као и часописе *Сведочанства* и *Зайиси*. На захтев Леона Давича, 1952. забрањен је концерт „Улицама велеграда“ јер „шири декадентну дез музику“. Хиљаду деветсто педесет седме Милован Ђилас бива осуђен на седам година робије због књиге *Нова класа*. Комунистичкој цензури не измичу ни филмови, 1958. бункерисан је филм Душана Макавејева *Сјоменицима не треба веровати*. Следеће године бива заплешен и уништен документарни филм *Воз 4686* Живојина Павловића. Филм *Кайи воде, райници* Живојина Павловића, Ракоњца и Бапца, бункерисан је 1961. Због једног текста Михајла Михајлова, 1965. је забрањено растурање часописа *Дело* (М. Михајлов је иначе хапшен неколико пута а у затвору је провео осам година). Исте године редакција часописа *Гледишта* цензурише већ прихваћени текст Небојше Попова зато што је критички говорио о „Савезу комуниста“. *Речник савременог српскохрватског језика* Милоша Московљевића забрањен је одлуком суда 1966, а исте године бива спречено и објављивање *Књиго о Пенезићу Драгољуба Голубовића и Животе Милићевића*. Године 1968. забрањен је документарни филм о Влади Мијановићу у режији Жилника, Макавејева, Карпа Аћи-

мовића Године и Бранка Вучићевића, а са репертоара Атељеа 212 скинут позоришни комад *Каје доле* Александра Поповића. Следеће године скинут је са репертоара филм Александра Петровића *Биће скоро њој свијет*, а бункерисани су и филмови Живојина Павловића *Заседа* и филм Желимира Жилника *Липањска њања*; Југословенско драмско позориште такође не седи скрштених руку, па скида са свог репертоара драматизацију романа *Када су цвјетале њикве* Драгослава Михаиловића. Хиљаду деветсто седамдесет прве спречено је објављивање „националистичког“ стрипа о Марку Краљевићу, а због „српског национализма“ бива ухапшен професор Михаило Ђурић – исти онај који је словеначким писцима пружао у Београду уточиште када су били прогањани од словеначких комуниста. Лазар Стојановић бива осуђен на Војном суду због непријатељске пропаганде 1972, а за исти прекшај осуђени су на по две и по године затвора Милан Николић и Павлушко Имшировић. Одлуком суда забрањен је роман Ивана Ивановића *Црвени краљ*, а са ТВ Београд скинута телевизијска серија *Невидљиви* Радивоја Лоле Ђукића. Одлуком суда забрањена је књига Михаила Марковића *Преиспитивања*, а комунисти Радио Београда забрањују емитовање песама „Тамо далеко“, „Играле се делије“ и „Марш на Дрину“. Часопис *Гледати* (5-6, 1972) повучен је из продаје због једног текста Косте Чавошког.

Из продаје је 1974. повучен уџбеник *Историја филозофије* због прилога политички неподобног професора Миладина Животића. Цензура не штеди ни телевизијску серију *Грађани села Луја* Жике Лазића, а због „вулгаризације НОБ-а“ забрањен је стрип о Мирку и Славку *Никад робом*. Роман Предрага Чудића *Људске слабости* забрањен је одлуком суда 1979. Драма Матије Бећковића *Међа Вука Манићоја* бива скинута с репертоара Народног позори-

шта 1980. године. Исту судбину доживеће и драма Јована Радуловића *Вучари Горње и Доње Полаче*. Исти писац бива забрањен и у Новом Саду, у којем је драма *Голубњача* скинута с репертоара Српског народног позоришта. Године 1981. забрањена је књига Гојка Ђога *Вунена времена*, а њен аутор осуђен на две године затвора. Атеље 212 цензурише делове *Радована III* Душана Ковачевића 1983, с образложењем да је главни лик, кога је играо Зоран Радмиловић, „превише личио на Шиптара“. Забране, наравно, не престају са овом годином већ се протежу до самог краја комунистичког режима.

Овом списку Маринка Арсића Ивкова могу се додати и следећи случајеви. Са Београдског Универзитета 1945. бивају отпуштени: Веселин Чајкановић, Петар Ђорђевић, Бранко Милетић, Ђоко Слијепчевић, Радосав Грујић, Никола Поповић, Јустин Поповић.

Хиљаду деветсто четрдесет шесте комунисти стрељају већ ослепелог и од старости изнемоглог новинара Косту Цицварића зато што је био против идеје југословенства. Књижевник Бранко Лазаревић бива искључен из Савеза књижевника да би потом био ухапшен и притворен од 1948. до 1951. Највећи таленат нашег предратног филма, Мика Поповић Алас, био је после рата онемогућен да ради као режисер, морао је да се издржава радећи као сниматељ. Цензура је уништила и каријеру режисера Јована Јовановића чији је филм *Млад и здрав као ружа* био у бункеру пуних 35 година. Драма Раше Попова *Нови човек на цвешном штрџу* изведена је 1962, а потом забрањена и није играна до данас. Душан Јагликин (право презиме Кокотовић), аутор књиге *Људи јачи од времена и судбине*, малтретиран је годинама и живот је окончао у лудници. Нолит објављује књигу Драгоша Калајића *Ујоришиће – рехабилитација штруктуру иншејралној човека* 1971, али књига бива забрањена пре него што је и стигла до чита-

лаца. Хиљаду деветсто осамдесете, затворском казном бива кажњен Момчило Селић због „непријатељске пропаганде“ и „повреде угледа Председника Републике“ (Јосипа Броза) – у затвору провео две године и три месеца. Овде не треба заборавити ни вишегодишње прогањање једног од најдуховитијих писаца наше средине – Душка Радовића, који бива најпре цензуриран, а потом уклоњен са радија и најурен у пензију. Није незанимљиво да су прогањане чак и књиге о дечјој литератури. У једном интервјуу Милован Данојлић сведочи:

Године 1973, у време обрачуна са српским либералима, повукли су из продаје моју књигу огледа о дечјој књижевности *Онде њошток, онде цвейш*. Рецензента Милана Пражића натерали су да дадне оставку у Савезној скупштини, сменили су га и уцењивали, па је на крају извршио самоубиство. Онда су награду Змајевих дечијих игара, коју су ми дали за допринос дечјој књижевности, прогласили недодељеном, то јест, додељеном погрешно. [...] У јесен 1977, *свесне снаје* у магазину БИГЗ-а покушале се да спрече растурање књиге о Доброславу. [...] Кад је изашла књига *То*, ондашњи председник српске владе је рекао да би ме требало ухапсити. [...] У Сплиту, на једној јавној трибини, Шувар је предложио да ми се бар две године забрани објављивање, не слутећи да ће кроз две године и он и његова партија заувек сићи с историјске сцене. Само пре три или четири године београдски либерали, као и истакнути апостоли демократије, бејаху сурови према свему што им је личило на антикомунизам, док су за Броза, и једни и други, били спремни да умру.⁸⁰

80 Слободан Зубановић, Михајло Пантић, *Десет њесама – десет разговора*, Матица српска, Нови Сад, 1992, стр. 192-194.

Један од највећих дисидената бивше Југославије је свештеник Сава Банковић који је у затворима Југославије био ни мање ни више него двадесет година: најпре од 1943. до 1959, да би поново био осуђен 1973. и лежао у затвору до 1977, а да се нико није бавио његовом судбином, па чак ни Православна црква. Потресно сведочанство о свом логоровању објавио је у облику мемоара под насловом *У ѡредворју ѡакла*. Банковић је до дан данас остао непознат и непризнат као један од највећих српских дисидената. Због обелодањивања истине о Голем отоку, бивши логораш и познати писац Драгослав Михаиловић био је шиканиран деценијама. Ни он на Западу није признат као дисидент, иако је у времену хладног рата постојао приличан интерес за логорску литературу.

Наравно, и у другим југословенским републикама имамо примере прогањања аутора и њихових дела. Словеначки писац Витомил Зупан је провео више година на робији о чему је оставио изузетно сведочанство у својим делима. Иако је годинама робијао у затворима „културне Словеније“, иако је далеко већи писац од Киша, на Западу је непознат. У мемоарској књизи *Дон Жуан у шуми чудноватој*, Светозар Влајковић сведочи да је приликом једне посете Словенији имао прилику да посети Тараса Кермаунера и Доминика Смолеа који су дословно били у кућном притвору, и то по налогу „великана социјалистичке мисли“ – Едварда Кардеља.⁸¹ Зар је могуће и замислити да „дисидент“ Киш седи у Београду у кућном притвору по налогу неког српског комунисте?

Колико год проширивали списак забрана и прогона у периоду југословенског комунизма, *нећемо на њему наћи и име Данила Киша, наслов некој њејовој забрањеној дела, макар њо био и новински чланак*. Као што се из наведеног

⁸¹ Светозар Влајковић, *Дон Жуан београдски у шуми чудноватој*, Просвета, 2005, Београд, стр. 66.

списка забрањених аутора може видети, забрањивани су повремено чак и писци комунисти, али не и „дисидент“ Киш. Не постоји ниједан доказ да је овај писац на било који начин био спречаван у свом раду и објављивању својих дела у Србији, а у његовој „мученичкој биографији“ нема ничег осим исфабрикованог мита у функцији његове књижевне каријере, мита који је лансирао сам Киш, а наша средина га мазохистички прихватила као велику истину наше историје и наше литературе. У студији *Црна књија. Цензура у Југославији 1945 – 1991*, Марко Лопушина истиче да је у дотичном периоду цензурисано око 1.300 дела, а постоје такође многа дела која су остала недоступна: „Само у тзв. Специјалним фондовима Народне библиотеке Србије и САНУ има 2500 ‘ухапшених’ наслова. А да о судским и полицијским архивама и не говоримо.“⁸² Такође, овај аутор истиче да је у разговорима са многим културним радницима чуо за бројку од петнаестак хиљада цензурисаних дела у распону од 45 година комунистичког режима, мада се ни она не може сматрати коначном.⁸³ Није ли занимљиво то што међу хиљадама забрањених наслова у свим могућим жанровима и уметничким формама нема ниједног Кишовог дела?! Забрањиван је чак и Чика Јова Змај, али не и модерни Киш који баш није имао среће са цензорима јер није успео да их убеди да је опаснији по комунизам од једног песника из деветнаестог века који је махом писао за децу.⁸⁴

82 Наведено према: Маринко Арсић Ивков, *Кривична естетика*, стр. 119.

83 Исто.

84 Због политичке неподобности, 1945. је забрањено прештампавање Змајевих песама „Нема Срба“ и „Нови избори у Србији“. (Види Маринко Арсић Ивков, Нав. дело, стр. 120.) Колика је била снага комунистичке цензуре види се и по томе да многе потоње антологије Змајевих песама (па и она чувена у едицији „Српска књижевност у сто књига“ 1970), не укључују поменуте песме.

Истина је сасвим супротна од оне коју на силу желе да нам наметну Кишови биографи и његови професионални тумачи. Киш није некакав прогоњени аутор, већ један од најзаштићенијих писаца српске средине свих времена. У Паризу је наше комунисте сликао као стаљинисте, а због тога никада није имао проблема, напротив – од њих је био уважаван и награђиван. Никада се наш политички врх није понео тако снисходљиво као према Данилу Кишу; исти они који су се на Западу бусали да су Стаљину рекли историјско „не“ још 1948, нису смели ни да зуцну када их је Киш, деценијама после њиховог разлаза са Стаљином, поново крстио као стаљинисте. Истовремено, исти онај „културни“ Запад који је својим кредитима финансирао југословенски комунизам, одједанпут је престао да верује у своје кредите и почео да верује у Кишове дисидентске бајке. У историји југословенског комунизма овакво чудо десило се само једном – онда када је то било у интересу Данила Киша. Без мазохистички конспиративног ћутања српских политичара, прича о Кишовом „дисидентству“ свакако не би добила размере мита. Својим ћутањем српски комунисти су учинили све да Кишова прича о прогањању његове личности и његовог дела добије на уверљивости. Они је ниједном нису оспорили у иностранству, а могли су, пуким позивањем на чињенице Кишове биографије, на његов статус канонизованог писца усред те „стаљинистичке“ средине која га тобоже прогања. Тако су прећутно давали подршку свакој Кишовој лажи, свакој дезинформацији која је могла користити пласману његовог дела. Наспрам имена наведених аутора чија су дела бивала забрањивана и уништавана, наспрам имена аутора који су били чак хапшени, а у послератном периоду ни мање ни више него стрељани, стоји име Данила Киша као лажног дисидента, на поругу њему саме и свима онима који би хтели да

фалсификују историју и да докажу немогуће: да је само Киш био прогањан и оштећен као писац, а да су сви други живели конформистички и у љубави са комунистичким врхом, те да на основу ове страшне чињенице читава Србија треба да клечи пред Кишовим делом, окајавајући првобитни грех до краја времена.





КЊИЖЕВНА КРИТИКА О ДАНИЛУ КИШУ

Како би истакла пионирски значај Кишовог бављења логорским искуством у контексту југословенских књижевности, Викторија Радич у књизи *Данило Киш* примећује: „Иначе, књижевност логора, тема систематског уништавања Јевреја у то време била је потиснута из југословенске књижевности. ‘Те су теме биле у апсолутном несагласју са оним што се у југословенској литератури писало о рату, не само тематски, него и стилски’, рекао је Киш у једном интервјуу из 1984.“⁸⁵ Нажалост, иза наведене Кишове изјаве не стоје никакве чињенице. Није тешко доказати да Киш не познаје литерарну историју јеврејских писаца на југословенском тлу. У књизи *Јеврејски њисци у српској књижевности*, Предраг Палавестра истиче следеће јеврејске ауторе који су се бавили логорском тематиком. Тек што се рат завршио, Ото Бихаљи Мерин објавио је роман *Довиђења у октобру* (1947), у којем се бави својим заробљеничким искуством. Јожеф Дебрецини (изворно Brunner), јеврејски писац из Војводине, објављује роман *Хладни крематоријум* (1951) у којем је пишчево искуство из Аушвица насликано у облику дневника. Иако писан на мађарском, овај је роман био преведен на српски језик и сматра се „једним

85 Викторија Радич, Нав. дело, стр. 47.

од најзначајнијих дела у књижевности војвођанских Мађара⁸⁶. У осврту на дело преводиоца и писца Ивана Ивањија, Палавестра пише: „Већ у свом првом роману *Човека нису убили* (1954. – *ѝрим. Н. В.*) Ивањи је покушао да искористи и транспонује лично логорско искуство из логора смрти Аушвиц и Бухенвалд.“⁸⁷ Ако би Кишова тврдња о потискивању логорске тематике била тачна, онда бисмо могли очекивати да писци који се том тематиком баве буду у немилости ондашњих власти. Али, не само да нису били у немилости, већ је Иван Ивањи са положаја помоћника управника „Народног позоришта“ у Београду „отишао у дипломатску службу и ту, као *човек великој ѝверења*, неко време био лични преводилац тадашњег Председника Републике Јосипа Броза Тита“ – како то у поменутој књизи пише Предраг Палавестра.⁸⁸ Од јеврејских аутора који су се бавили логорским искуством познат је и Ђорђе Лебовић који је са Александром Обреновићем написао драму *Небески одрег* (1956) у којој се бави моралном разградњом логораша у Аушвицу. Дакле, од првих поратних година па до Тишминог романа *Ујошреба човека*, објављеног у истој години кад и *Гробница за Бориса Давидовича*, теме јеврејског страдања биле су итекако присутне и добродошле у контексту српске књижевности. Док је свако сећање на српске жртве у Јасеновцу и на Голем отоку било забрањено у нашој литератури, тематика јеврејског страдања *никада* није била забрањена, нити је на било који начин била „у несагласју“ са званичном комунистичком историјом Другог светског рата. Отуда наведену Кишову тврдњу можемо схватити или као катастрофално непознавање

86 Предраг Палавестра, *Јеврејски ѝисци у српској књижевности*, Београд, 1998, стр. 119.

87 Исто, стр. 137.

88 Исто, стр. 136, *ѝодв. Н. В.*

јеврејске литературе на српском језику, или као намерно искривљавање њене историје зарад рекламе сопственог дела, тобоже пионирског у приказивању трагике холокауста. Јеврејске писце српског језика који су о логорском искуству писали на основу личног искуства, Киш је прогласио непостојећим како би своје дело прогласио круном логорске литературе.

Киш је у *Часу анаџомије* и у интервјуима тврдио да су српски националисти имали некакав посебан интерес у негирању јеврејске историје. Но, ако је тако, где су онда реакције тих националиста на све оне књиге које су се бавиле јеврејском историјом пре *Гробнице за Бориса Давидовича*? За дивно чудо, ни књиге јеврејских писаца објављених на српском језику после Кишове смрти нису изазвале никаква оспоравања. Логорској литератури припада роман Макса Еренрајха *Последњи шабаџи* (1992), као и *Кайија ојкладе* (1995) ауторке Илди Ивањи, док се Јудита Шалго бави јеврејским сеобама у роману *Пуџи у Биробџиан* (1997). Све ове књиге баве се историјом јеврејских страдања и ниједна од њих није била оспоравана, иако су објављене у периоду који је проглашен „златним добом“ српског национализма. Иако неке од поменутих књига нису биле и значајна књижевна остварења, оне су ипак од српске критике биле прихватане с толеранцијом и разумевањем, као документ о једном времену. За разлику од већине јеврејских аутора српског језика који се нису конфронтирали са магичном средином, Киш је јеврејску тематику свог књижевног дела представио као основни разлог његовог сукоба са српском књижевном критиком и српском културом уопште. А брзина с којом су издавачи и критичари на Западу прихватили ову Кишову тврдњу као неоспорну истину више указује на постојање једног већ уходаног модела рекламе него на стварне чињенице пишчеве биографије и његове књижевне каријере.

Како би се приказао невином жртвом српске средине, Киш је у једном интервјуу из 1988, поводом *Гробнице за Бориса Давидовича*, рекао: „Наравно, писао сам у Југославији, у земљи у којој су били присутни неки видови стаљинизма. Ја сам имао прилике да их видим и искусим. Док сам писао *Гробницу за Бориса Давидовича*, знао сам да ћу имати проблема да дело уопште објавим. И био сам у праву.“⁸⁹ Већ смо документовали да нико ниједног тренутка није ни покушао да омете објављивање ове књиге. Но, оно што је Киш користио у циљу рекламе, прихваћено је као коначна истина. Тако у књизи *Cyclopedia of World Authors*, R. M. Day пише: „Када је коначно објављена 1976, *Гробница за Бориса Давидовича* изазвала је буру протеста од стране конзервативних стаљиниста и проруских, антисемитских националиста. Иако су оптужбе за плагијат биле одевене у рухо књижевног језика, њихово политичко значење било је несумњиво.“⁹⁰ Ако је веровати овом стручњаку, Киш се у свом делу бавио историјом, а историја „може да буде опасна тема у било којој земљи, а поготову у оној у којој царује једна специфична идеологија“.⁹¹ Господин R. M. Day који тобоже не воли идеологије и сам је у њима до гуше. У маниру најприземнијег политиканта који користи фразеологију из времена хладног рата, „стручњак“ за Кишово дело изједначује стаљинизам са проруским антисемитским национализмом, тврдећи да друге критике Кишовог дела, осим оне идеолошке, није ни било. R. M. Day је енциклопедијску јединицу о Кишу написао не познајући ниједан од полемичких текстова о овом писцу. Како би се прикрила ова очигледна рупа у његовој стручности, његов енциклопедијски бисер је

89 Danilo Kis, *Homo Poeticus, Essays and Interviews*, New York, Farrar.Straus.Giroux, 1995, стр. 264.

90 *Cyclopedia of World Authors*, Revised Third Edition, Edited by Frank N. Magill, Pasadena, California, Englewood Cliffs, New Jersey, Salem Press, 1997, стр. 1149.

91 Исто.

„у име славистике“ одобрио и потписао професор Васа Михајловић, по забитима Северне Каролине познат као „велики Србин“.

Да у основи вредносних судова о Кишовом делу није друго до најобичнија политичка пропаганда, може се видети и на основу предговора Јосифа Бродског и поговора Вилијема Т. Волмана у енглеском преводу *Гробнице за Бориса Давидовча, A Tomb for Boris Davidovich*.⁹² Издања уметничке прозе са предговором и поговором су веома ретка, али Киш је толико генијалан да у два текста треба објаснити и зашто, да неком не би промакло. Предговор Бродског је свакако најгори текст из пера овог аутора, јер Бродски – што за њега није типично – у овом случају не познаје тематику о којој пише. Ако се имају на уму сви они озбиљни и занимљиви есеји овог аутора, прво што нам пада на памет јесте да је овај текст однекуда наручен у циљу одбране „угроженог аутора“. Ако је веровати Бродском, чим је објављена Кишова *Гробница*, она је постала предметом хајке „стаљинистичких“ елемената, а на Кишову књигу су се окомили „српскохрватски националисти који су традиционално проруски и антисемити, јер су већина ликова у овој књизи Јевреји, као и сам аутор.“ Још тврди Бродски да су „српскохрватски националисти“ (одједном се удружили да би под заједничком фирмом гонили Киша?) овог писца довели до нервног слома. Дакле, за потребе рекламе Кишове књиге, Бродски измишља „српскохрватске“ националисте као некакаву компактну и моћну организацију у времену југословенског комунизма, а ондашњу Југославију слика као стаљинистичку земљу у којој су сви ствараоци, а пре

92 Danilo Kis, *A Tomb for Boris Davidovich*, Dalkey Archive Press, 2001.

Сви наводи Бродског који следе узети су из његовог предговора, стр. IX – XVII. Наводи из пера Вилијема Т. Волмана су из поговора исте књиге, „Afterword“, стр. 136 – 145.

свега Јевреји, били прогањани на дневној бази. Само нам не каже како су у тој истој Југославији превођена, објављивана и слављена и дела Господина Бродског, поготово ако се има на уму да је он познат и као Јеврејин и као антикомуниста?! Бродски се осврће и на критичаре који су сумњали у Кишову оригиналност, па брани Киша од оптужбе (коју никада нико није ни изрекао!) да је Киш, поред осталих аутора, плагирао и Солжењицина! Где је Бродски нашао овај податак, остаје да нагађамо. Бродски је нешто начуо о полемици, али погрешно. Већ из овог детаља види се да он не познаје полемику поводом *Гробнице за Б. Д.*, а и како ће је познавати кад критичке текстове о Кишу није читао. Ниједан од текстова које проглашава „стаљинистичким“ Бродски није читао јер су ти текстови до дан-данас остали непреведени на „светске језике“. А српски, или било који језик дивше Југославије, Бродски није познавао, као ни културну политику земље о којој пише с висине попут америчког новинара. Питање је да ли је читао и *Гробницу*, јер он говори о „антихеројској природи њених архетипова“, упркос чињеници да је главни лик ове књиге насликан као оличење хероја који претендује на „савршену биографију“. Начуо је Бродски нешто и о Кишовом преузимању из Џојса и о Џојсу, али опет недовољно и погрешно. О Кишовим критичарима, он каже следеће: „Разумљиво је, на пример, зашто они потежу Џојса. Један од ликова Кишове књиге је Ирац, а чак и за југословенске партијце, Џојс је синоним Ирске, као и синоним западне културне декаденције“. Да је имао познавао југословенску средину, Бродски би знао и то да Џојс никада није у Југославији стекао ауру политичког писца. Напротив, „декадентни“ писац Џојс је превођен, хваљен и слављен. Ваљда и зато што је по Титову диктатуру био „јако опасан“. Тим опаснији јер га је увек читала, а и данас га чита тек шачица студената англистике.

Као највећу вредност Кишове књиге Бродски истиче чињеницу да је Киш „велики стилиста“, да више има заједничког са Бруном Шулцом и Францом Кафком него са било којим аутором *Трећеј светиа*. Иако је сам Киш више пута истицао и утицај југословенских писаца на своје дело, Бродски сада тај утицај потпуно брише јер он смета „светској репутацији“ Данила Киша. Такви утицаји су добри за домаћу употребу, у свету они не значе ништа. Што се тиче Шулцовог утицаја на једну фазу Кишовог стваралаштва – он је већ документован, али помињање Кафке опет не иде у прилог познавању Кишове литературе и његовог стила. По Бродском, Киш је толико велики стилиста да је његова књига *Башиа, њејео* „прави бисер лирске прозе, најбоља књига написана у Европи у послератном периоду“! До које мере су овакви хвалоспевни бесмислени говори и то да се чак и наши острашћени кишолози стиде да их цитирају. Говорећи о *Гробници за Бориса Давидовича*, Бродски истиче да се овај „роман“ бави судбинама људи који су нестали у периоду Великог Терора тридесетих година: „Са *шездесетј милиона мртвих (Њов. Н. В.)* у грађанском рату, колективизацији, времену Великог Терора, и ономе што је било између, Русија је у овом веку произвела довољно историје да запосли неколико генерација светских писаца“, примећује Бродски. Овде је свакако занимљиво да Бродски не помиње које су националности и вере били они из масе од шездесет милиона убијених. Ствар занимљива јер се за неке много мање цифре од ове мора назначити верска и расна припадност жртава историје, иначе ћемо се одмах наћи на оптуженичкој клупи. Предговор Кишовој књизи, Бродски завршава речима: „Само су имена у овој прози фиктивна. Прича је, на жалост, *ајсолујно исјининиша*, иако би човек пожелео да није тако.“ (*Њов. Н. В.*) Али, зашто је важно да „прича“ (која је сама по себи фикција) – буде

истинита? Није ли ово очигледан доказ да књижевни квалитети нису довољни за успех код великих светских издавача, потребна је и идеолошка подобност, приврженост званичној и једино могућој верзији историје? Зашто би у једном уметничком делу ишта било „апсолутно истинито“ и обавезујуће за друге, Бродски не каже. То се ваљда подразумева ако човек жели да има успех на тржишту светске књиге.

Пошто предговор Бродског није био довољан, ангажован је још један стручњак да нам, овога пута у поговору, објасни значај Кишове *Гробнице*. Пре него што ће приступити овом обреду, Вилијем Т. Волман ће исхвалити Бродског као најбољег познаваоца литературе „Друге Европе“. Елем, из његовог поговора сазнајемо да је господин Волман одрастао у америчкој провинцији где су га баналност живота и одсуство историје толико пекли да је једнога дана открио писце „Друге Европе“ и одушевио се њима. А међу тим писцима открио је и Киша. У низу општих места у овом поговору, најзабавније је оно у којем Волман примећује: „Замислити да би др. Таубе и Верскојлс у неком другом контексту могли бити, на пример, мексички националисти или амерички борци за права животиња не значи умањити њихов значај. *Гробница за Бориса Давидовича* није дело о комунизму-као-идеологији. Др. Таубе и Верскојлс су убедљиви ликови и изван идеологије – као што је то, на пример, Пјер у *Рају и миру*. Пјер жели да буде добар и да чини добро. У току свог често ометаног развоја, он испробава многе улоге: обожавалац Наполеона, верни али невољени супруг, слободни зидар, Наполеонов непријатељ, и коначно – срећан породични човек. Да је живео у двадесетом веку, он би несумњиво флертовао са комунизмом.“ Ако је овако како каже Волман, не би ли онда и сви остали ликови светске књижевности у чијем се карактеру може

уочити нека романтична црта такође били комунисти, само да се нису родили у погрешно време? Не, Господин Волман не разуме оно о чему пише. Књижевни ликови које он овде пореди не само да нису слични, већ су антиподни. Толстојев Пјер је човек који се непрекидно мења, па самим тим мења и своју идеологију. Ликови Кишове *Гробнице су људи једне идеје* чију исправност никада не преиспитују. То се најбоље види на примеру Бориса Д. Новског. Шта је друго идеја „савршене биографије“ овог лика, ако не доказ непроменљивости и „савршенства“ оне идеје (читај идеологије) у коју је Новски целог живота веровао и које се никада није одрекао? Свој поговор Волман закључује тврдњом да ће Кишова књига, иако везана за одређени историјски период, бити читана и „када све марксистичке државе буду потпуно заборављене попут цивилизације Етрураца.“ Другим речима, Кишово дело носи ванвремена значења која не зависе од историјске епохе у којој је настало и коју је хтело да сведочи. Шта је овакво схватање књижевног дела него потпуно неразумевање поетике документа на коју се Киш толико позивао?

2.

Да бисмо разумели удео политике и политичке манипулације који су сама основа Кишовог успеха у иностранству, ваља нам да се подсетимо историје Кишовог присуства на француској књижевној сцени. У тексту „‘Принц Данило’, витез уметности и књижевности и ‘њено височанство’ француска критика“, Миливој Сребро је објективно приказао све етапе у рецепцији Кишовог дела на француском језику. Кишови почеци у престоници француске културе нису обећавали много. Миливој Сребро пише: „Прво представљање Данила Киша француској публици није било јако охрабрујуће за тада младог писца: његова прва књига објављена у Француској 1971. годи-

не, *Башића, њејео* ... била је веома скромно прихваћена.“ Иако су неки критичари попут Ремона Шабоа позитивно приказали Кишову књигу, „ова прва реаговања – пише М. Сребро – нису била довољна да би увела Киша на француску књижевну сцену. *Томе је доказ ћуиња, која је током низа година окруживала овај роман и њеној аутору; ћуиња која ће бити ирекинутиа шек објављивањем Гробрнице за Бориса Давидовича, 1979, и три године касније Пешчаника – књија које ће коначно извући Данила Киша из сенке анонимности.*“⁹³ Дакле, иако је књига *Башића, њејео* писана модерним књижевним поступком у којем се препознају и утицаји неких француских писаца, иако је могла бити егзотична воћка на шароликој трпези француске књижевне продукције, иако се бавила тематиком јеврејског страдања – једном од најпопуларнијих тема модерне литературе, све то није било довољно да би се озбиљније привукла пажња француске критике. Киш је несумњиво схватио да чисто књижевним средствима неће успети да оствари успех који је прижељкивао. Потребан је био скандал пун крупних речи и препознатљивих политичких клишеа (стаљинистичка средина – прогоњени дисидент, угрожени Јеврејин – антисемити који му раде о глави и сл.) да би се створила атмосфера која би Кишову књигу ставила у фокус јавности. Прилика за стварање такве афере указала се када је неколико наших писаца истакло неоригиналност *Гробрнице*. Нема никакве сумње да неколико негативних критика које су се појавиле поводом те књиге, колико год биле непријатне за Киша, не би могле да угрозе његову репутацију на нашој књижевној сцени на којој највећи ауторитет никада није

93 Сви наводи Миливоја Сребра, као и француских критичара које он у свом тексту цитира (укључујући и навод америчког критичара Едмонда Вајта), узети су из текста: Миливој Сребро: „‘Принц Данило’ и ‘њено величанство’, француска критика“, *Леттојис Мајице срјске*, мај 2005, стр. 753 – 781, превела с француског Вања Манић, курзив у свим цитатима, Н. В.)

био Господин Критичар већ Госпођа Инерција. Још мање су те критике могле да угрозе његов скромни статус у Француској, тим пре јер је шанса да оне буду преведене и примећене била никаква. Киш је могао да једноставно држи полемику у оквирима књижевности, и у том случају не би било ни крупних речи, ни исконструисаних анимозности, не би коначно било ни потребе за *Нарцисом без лица*. Но, Киш је хтео скандал по сваку цену. Данас је више него очигледно да је Кишов обрачун са његовим критичарима имао за сврху да стварањем политичког скандала („угрожени јеврејски писац у канџама српских стаљиниста“) стекне извесне предуслове за пласман његовог дела у Француској где су политичке афере с окусом реторике хладног рата увек биле популарне. Прави плодови ове Кишове стратегије видеће се убрзо по објављивању француског превода *Гробнице за Бориса Давидовича*. Говорећи о пријему ове књиге у Француској, Миливој Сребро сведочи: „Прихваћена одмах од критике, срдачно и са похвалама, *Гробница за Бориса Давидовича* није прошла непримећено ни у круговима који се баве књижевним наградама. Само неколико месеци по објављивању ове књиге на француском, Данило Киш ће бити награђен ‘за целокујно дело’ Великим златним орлом рада Нице, наградом чији је престиж већ био осигуран угледом претходних лауреата, нарочито Ернста Јингера и Октавија Паз.“ Ако је Киш све до објављивања *Гробнице за Бориса Давидовича* био практично непознат у Француској, како је онда и зашто за само три месеца након објављивања ове књиге добио награду за „целокупно дело“, дакле за дело које до тада није било ни примећено? Док су други лауреати награде града Нице, као Ернст Јингер и Октавио Паз, били итекако цењени писци у Француској и пре добијања ове награде, Киш је за само три месеца успео да од непознатог писца постане значајно књижевно име! Као

већ признат писац, Пруст је у родној му Француској морао да води читаву кампању да би добио „Гонкура“, Киш у страној земљи добија значајну награду за „целокупно дело“, до добијања награде непримећено! Шта је тајна овог вратоломног успеха? Нема никакве сумње да је Кишова слава у Француској била више резултат политичке афере коју је Киш вешто оркестрирао по изласку *Гробнице за Бориса Давидовича*, него резултат озбиљне критичке рецепције која у тако кратком року није ни била могућа.

Како би се Киш пласирао као дисидентски писац, читав Југославија је – преко ноћи – проглашена стаљинистичком земљом, упркос томе што је од свих комунистичких земаља уживала највећу подршку Запада, упркос томе што је на Западу хваљен њен раскид са совјетским стаљинизмом. Кишови критичари проглашени су антисемитима пре него што је иједан њихов текст био преведен и доступан светској јавности. Уместо да буде круна критичке рецепције његовог дела, награда града Нице постала је нека врста упутства за вредновање Кишових књига, свих па и оних до јуче непровучаних, или прочитаних а недовољно хваљених. На миг моћника француске културне сцене, француски критичари почињу да се посипају пепелом по глави, хвалећи све што је Киш икада написао. Поводом превода Кишове *Мансарге* који ће уследити после добијене награде, Миливој Сребро пише: „Једно је, дакле, јасно: сва изложена запажања имају један заједнички циљ: да ово дело сагледају полазећи од касније установљеног контекста. [...] Ова помало парадоксална перспектива је вероватно одабрана начелно јер су, говорећи о *Мансарги*, критичари такође искористили прилику да сачине неку врсту биланса, да дају један сумаран преглед Кишовог дела.“ Дакле, иста она критика која није ни приметила *Башију, њејео*, сада чак и једно почетничко дело какво је *Мансарга* уздиже у небеса, а

све то зато јер је Киш овенчан „Великим златним орлом“ града Нице. Шта је ово ако не паланка на делу: тријумф накнадне памети над чињеницама, тријумф литерарне афере над књижевношћу, тријумф институције награде над критичким мишљењем, тријумф политике над културом?

Да бисмо видели каквим се аргументима и каквим речником служила француска критика у промовисању Кишове књижевне величине, задржаћемо се на поманутом тексту Миливоја Сребра у којем он даје преглед критичких одзива на Кишово дело у Француској. Поводом *Гробнице за Бориса Давидовича*, Патрис Болон ће у *Либерасиону*, у тексту под насловом „Хроника обичног стаљинизма“, писати да је Киш створио фикцију која је „истинитија него сама реалност“! Другим речима, историјски стаљинизам је мацји кашаљ у односу на Кишову слику о њему. Али, ако уметничко дело може бити истинитије од стварности, чему онда Кишово позивање на документе? Ако се пак тврдња да је Кишово дело „истинитије него сама реалност“ схвати као похвала естетској вредности дела, онда се то исто може рећи и за било које друго успело књижевно дело. Оно што Болон истиче као посебност Кишовог дела, само је опште место књижевне критике.

По Пјеру Морелу, *Гробница за Бориса Давидовича* је „софистицирана имитација стварности коју покушава да докучи. Другим речима, она од ове стварности позајмљује њене сопствене механизме функционисања, и управо ту лежи оригиналност поступка Данила Киша“. Морел вероватно жели да каже да Киш није опонашао спољашњи изглед ствари, већ механизам функционисања стварности узео за саму основу обликовног поступка у својој прози. Тиме је Киш, по веровању овог критичара, постигао двоструки ефекат: уверљивост приповедања и

демистификацију самих механизма једног политичког режима. Иако жели да миметичку функцију у Кишовом делу издигне на виши ниво, Морел ипак не успева да објасни у чему је „модерност“ Кишовог реализма и пишчевог позивања на документе?

Оригинална књижевна дела обавезују критику да напусти већ познате обрасце, да понуди озбиљне аргументе и дубину увида. Окићено наградом, Кишово дело је изазвало праву поплаву општих места, неодрживих, каткада до комичности гротескних тврђења. Поводом *Гробнице за Бориса Давидовича*, Жорж Семпрун пише: „Али тај очај, или, боље речено, потпуно одсуство илузија [...] врло су ефикасни на моралном плану.“ Али, ако је морал ствар слободне воље и непрекидног суочавања личности са собом и са друштвом, како онда у њему ишта може бити „ефикасно“, једном и заувек, малтене попут прашка за буже, како то наивно замишља Семпрун? Сводећи Кишово дело на димензију морала, тврдећи штавише да је суштина морала у одсуству илузије, Семпрун је показао да није уочио суштину Кишове песимистичке интерпретације историје. Тако Семпрунову критику можемо схватити или као неразумевање Кишовог дела, или као похвалу нечега што у том делу није најважније.

Критичар Пол Нотом пише да је *Гробница за Бориса Давидовича* „један од најзначајнијих романа“ [...], једно од оних дела какво „већ одавно нисмо прочитали“. После оваквих фраза, човек се пита шта је то Господин Нотом уопште прочитао од великих дела светске књижевности и зашто нам не понуди неко конкретније поље поређења?

Кишов париски пријатељ, писац Пјотр Равич, написао је предговор за француско издање Кишовог *Пешчаника*, у којем предвиђа да ће Кишово дело „представљати значајан догађај у историји савремене књижевности“. Када пријатељ исписује хвалоспев своје пријатељу, као што то

чини Равич када пише о Кишу, то би у културној средини требало да се узима с резервом. Но, као што ћемо видети, француска критика није отишла даље од овог панегирика. Да бисмо видели којим се књижевно-критичким речником служи Равич, навешћемо само неколико примера. Кишов роман је – тврди он – „моћно изграђен“, он представља „врхунску поезију“ и књижевни „подвиг“! Бавећи се темом холокауста, Киш – пише Равич – додирује „саму утробу бића“! Читалац остаје у недоумици да ли да „биће“ схвати као теолошки или књижевно-критички појам, да ли да генитивну метафору „утроба бића“ схвати као лошу поезију или као књижевну критику? Да један човек жели да похвали дело свога пријатеља, то можемо разумети као људски гест. Али, да француска критика не уме да понуди барем два различита мишљења о једној књизи, да се сва њена мудрост своди на рециклажу идеја из предговора дотичне књиге, заиста је поражавајуће. На то указује и Миливој Сребро: „Одушевљење овог усхићеног писца предговора (*Пешчаника* – *ѝрим Н. В.*), одушевљење које се приближава фасцинацији, није остало без одјека. Напротив, *оно је освојило већину критичара који су ѝсали о овој необичној књизи*“ (*ѝодв. Н. В.*).

Пишући о *Пешчанику*, Ж. В. Ришар долази до закључка да је ово дело „више од догађаја“, „више од ремек-дела, то је „РЕМЕК-ДЕЛО И ПО“! Ово је несумњиво један од златних тренутака светске кишологије, сазнање да Киш није писао ремек-дела попут Дантеа или Шекспира, то би за њега био мачји кашаљ, не – овај миљеник француске критике – писао је „*ремек-дела и ѝо*“. За разлику од Кафке, Броча или Канетија, који су се „изблиза или издалека, уплели у Историју“ како би се са њом ухватили у коштац, Киш – по мишљењу овог критичара – „делује као спољашњи демиијург“. Како се гротескни појам „спољашњег демиијурга“ може уклопити у Кишову поетику у

којој се инсистира на моралном ангажману и сведочењу људске трагике у историји, остаје нам само да нагађамо. Ж. В. Ришар такође истиче да Кишово дело „избегава све сувишне ефекте, одриче се сваког патоса, одбија сваку театралност“. Пошто Ришар до оваквог закључка долази поредећи Киша са поменутим писцима Средње Европе, нема нам друге него да поверујемо како дела Кафке, Броча и Канетија пате управо од „сувиших ефеката“, „патоса“ и „театралности“?!

По Алену Боскеу, композиција *Пешичаника* је заснована на психоанализи и пост-кудизму, и усмерена „ка једној неееуклидовској архитектури.“ Но, то није све, Боске поручује читаоцима: „Требало би готово *пре-чићати* ову књигу *пре него што је будеште чићали први пут*.“ Боскеова платонистичка досетка да књигу треба „пре-читати“ пре него што је будемо читали, једна је од највећих бесмислица коју је књижевна критика успела да изнедри. Штета што нам овај критичар није рекао како је он лично „пре-читао“ Кишово дело пре него што га је прочитао. У којим астралним перивојима се одвијало то пре-читавање? И док нам Боске поручује да Кишову књигу треба „пре-читати“, дотле нам критичар *Нувел Обсервајера*, Жан Франсоа Жослен, поручује да ову књигу морамо читати два пута: „*Пешичаник* је веома мучна књига, тешка за читање. У свет трагедије улазимо изосола, наслепо, наглуво, скоро као отупели. Првих педесетак страна не разумемо ништа, наредних педесет почињемо да назиремо скицу грађе, а затим [...] (на крају – М.С.), све је јасно, бистро. Не преостаје нам ништа друго него да, сада већ *знајући* у чему је *ствар*, поново прочитамо *Пешичаник*, од првог до последњег реда. Друго читање, да ли је то превише за једно ремек дело?“ – пита овај критичар. Свакако да није, само мораћемо да се правимо да не знамо „у чему је ствар“. И критичар Ги ле Клеш (као да се плаши да пуб-

лика неће делити његово усхићење књигом о којој пише) подучава потенцијалне читаоце Кишове књиге као што учитељ у некој провинцији подучава своје ђаке: „Да ли познајете много романа који данас могу да издрже друго читање, а да при том понуде нова, неочекивана богатства?“ Другим речима, Кишову књигу у руке, па читајте поново и поново, све док њена „неочекивана богатства“ не постану очекивана. Посебно богатство Кишове књиге по овом критичару јесте у лиризму. Какав је Кишов лиризам? То је – истиче овај критичар – „*лиризам оној који њега*“, за разлику – претпостављамо – од лиризма оних писаца који не гледају, већ живе и стварају жмурећке.

Критичар Жак Лакаријер посебну пажњу посвећује сличности између Борхеса и Киша. Та сличност састоји се у томе, тврди он, што су ова два аутора „вероватно једини писци који умеју да се служе деликатним и драгоценим инструментом који бих ја назвао симулографом.“ А симулограф је инструмент који омогућује да се „по слободном нахођењу смишљају фиктивни и паралелни светови.“ Оно што је опште место и својство васколике уметничке фикције, способност имагинације да ствара фиктивне и паралелне светове, Лакаријер приписује само двојци писаца у историји литературе: Борхесу и Кишу, изричући тако невиђену бесмислицу. По Лакаријеру, Киш пише „попут каквог теолога који минуциозно описује унутрашњу анатомију анђела“, а то остварује стилским варијацијама које час подсећају на „трзаљку за лиру“, а час на „скалпел“! Критичар Жан-Пјер Ан додаје да приче у књизи *Енциклопедија мртвих* имају снагу „од које нам се врти у глави“. Из сасвим непознатих разлога, овај критичар своју сопствену вртоглавицу проглашава колективном.

Хвалећи уметничке домете Кишове *Мансарге*, Антоан де Годемар истиче сличност између извесних елемената

Кишове прозе и дела Бретона, Коктоа, Гомбровича, Вијана, Перека. Овај критичар нас такође подсећа да Киш није познавао поменуте писце пошто они у то време нису били преведени на „српскохрватски језик“. Авај, пре него што је Киш и почео да се бави књижевношћу, наши надреалисти су не само преводили неке од овде поменутих аутора већ су и активно учествовали у надреалистичким круговима и то у Паризу, о чему Господин Годамар очито нема појма. Да ишта зна о Кишу, знао би Годамар и то да је Киш дипломирао светску књижевност, да је преводио са француског и да је поменуте ауторе могао читати у оригиналу и бити под њиховим утицајем, односно да није ни изблиза онолико оригиналан како то на основу једне произвољне претпоставке тврди овај критичар.

У студији „*Metamorphose de l'eau dans l'oeuvre de Danilo Kis*“ („Преображавање воде у делу Данила Киша“), Илма Ракуса се ослања на Башларову студију *Вода и снови* како би објаснила трагични лик Едуарда Сама. Како би доказала да је овај лик насликан „као биће воде“, Ракуса се позива на то да је Кишов јунак рођен у знаку рака, и да у својим сновима често „плива у дубокој води“! У свом осврту на поменуту студију Миливој Сребро пише: „Заправо, кроз овај необични лик који такође испољава извесне опсесије типичне за жене, Киш развија ‘женску симболику воде’, која је ‘доведена у везу са јудаизмом’“. Како је Ракуса извршила херменеутички скок из Башларове феноменологије у јудаизам, остаје само да нагађамо, као и да се питамо какве све то везе има са историјском трагиком Кишових ликова, и коначно – са књижевном вредношћу његовог дела? И у овом случају, критичар Кишовог дела ствара илузију да се бави нечим значајним, а на тој илузији заснована је и илузија релевантности критичарског увида у дело које анализира.

Трагично искуство у *Раним јадима*, амерички критичар Едмунд Вајт тумачи тврдњом да лик оца у Кишовој књизи представља „необичан спој Чарлија Чаплина, Дона Кихота и лутајућег Јеврејина“. Како се Чарли Чаплин или Дон Кихот, чак и на најапстрактнијем плану, могу довести у везу са жртвама холокауста, то зна само Господин Вајт. Ако неко мисли да модерна критика нема смисла за месечину, вара се. Ево како Едмунд Вајт тумачи преображаје главног књижевног лика у Кишовој породичној трилогији: „У *првој књизи трилогије, отац се појављује као танки полумесеци, виђен усред бела дана; у другој, као њун крвави месец из сезоне жетве; у последњој, као убоји, бледи месец изрижен облацима*“ (иодв. Н.В.).

Песник и критичар Клод Роа у Кишу види месију исцелитеља који спасава душе угњетених. По овом критичару, Киш „оживљава сан сваког истинског писца: да буде творац Судњег дана, који би спасио све оне што су проживели живот под јармом неправде“. Да је пажљиво читао Кишово дело, Клод Роа би видео да се Киш не бави људима уопште, већ једном специфичном групом људи, па га отуда не занима трагика оних који су били против револуције, већ само трагика оних који су дизали револуцију да би потом страдали од ње. Књижевни ликови попут Новског, на чијој трагици инсистира Киш, нису само жртве историје, већ су и сами револуционари, одговорни за милионе живота које је однела револуција. Но, Киш се одговорношћу Новског и сличних усрећитеља човечанства нигде не бави, он се бави *само* оним трагичним аспектом њихове судбине, која је фрагмент историјске истине о њима, али никако и цела истина.

По Миливоју Сребру, један од најозбиљнијих тумача Кишовог дела је Гиј Скарпета. Полазећи од неких теза Ролана Барта, који је указао на парадоксалну ситуацију реалистичког представљања стварности у медију „пис-

ма“, Скарпета закључује: „ [...] стварност бежи, она је неухватљива... свет у својој свеукупности се не да затворити у одређени и линеарни поредак писма.“ И овде се, по ко зна који пут у опису Кишовог дела, срећемо са општим местима критичког дискурса. Ако би се ова Бартова теза узела дословно, онда бисмо морали да признамо да ниједна књига не дотиче истину историје, будући да је свако писмо линеарно. Другим речима, ако би неко сведочио у форми романа о логорском искуству, он би управо линеарношћу самог „писма“ био исто тако удаљен од стварности као и писац научне фантастике који описује непознату галаксију. Увиђајући да би Бартова теза о немогућности реалистичког представљања стварности поништила битну димензију Кишовог дела, ону која инсистира на документу и сведочењу људске трагике у историји, Скарпета покушава да нађе излаз из херменеутичког ћорсокака позивањем на Кишову оригиналност. Да би приказао истину стаљинизма који се служио триковима, преварама, симулирањем, фикцијама, Киш је – тврди овај критичар – преузео „од непријатеља његове сопствене форме“. „То је – додаје Миливој Сребро тумачећи француског критичара – и начин који омогућава да се зло третира злом“. Ако на тренутак оставимо по страни асоцијацију на познати слоган „око за око, зуб за зуб“, коју у нама буди тумачење француског критичара, остаје ипак нејасно по чему је Киш оригиналан као писац. Преузимајући „форме“ једне сулуде стварности у којој се меша стварно и фиктивно, Киш је по француском критичару остварио већу дозу реалистичности него писци реалисти. Али, зар мешање стварног и фиктивног не налазимо и у делима других аутора? Има ли иједног дела фикције у којем нису преплетени стварно и фиктивно?

И док су многи критичари настојали да докажу да је Киш значајан писац Средње Европе, па чак и значајан

светски писац, критичар Ив Лаплас је у кичерском над-метању суперлатива отишао најдаље од свих. Он је тврдио да *Енциклопедија мртвих* представља неку врсту „камена мудрости“, штавише – „минерал са неке друге планете“! Овде је важно истаћи да је Миливој Сребро поштовалац Кишовог дела, о којем је писао и у својој књизи *Роман као њосиуиак у савременој српској књижевности* (Б. Ђосић, Д. Киш и М. Ковач). Немамо никаквог разлога да сумњамо да је у свом приказу рецепције Кишовог дела у Француској имао икакав други циљ осим да издвоји оно најоригиналније што је француска критика о овом писцу рекла. Проблем је само у томе што су ова „најбоља места“ француске критике о Кишовом делу колекција отрцаних фраза, произвољних тврдњи и кичерских суперлатива, који француским критичарима не служе на част. Што нас доводи до закључка да је кишологија свуда мање-више иста, фабриковање култа и вредносних судова иза којих не стоји снага аргументације и критичког мишљења, априорно убеђење да је реч о значајном писцу који пише о темама и садржајима у које се не сме ниједног тренутка сумњати.

3.

А сада пођимо у Британију, један од нових центара светске кишологије, из које нам стиже магистарски рад нашег истраживача Владимира Зорића који је своју тезу о Кишу одбранио на универзитету у Нотингему 2003. Зорићева књига *Киш, лејенда и њрича* (Народна књига, 2005) резултат је озбиљног истраживачког труда. У поднаслову ове студије стоји: „Преобликовање и преношење предања у *Гробници за Бориса Давидовича* и *Енциклопедији мртвих*“. Зорићев циљ био је да се подједнако бави формалним и садржинским аспектима Кишовог дела, инсистирајући на „консупстанцијалности живота

и уметности“ у опусу аутора којег анализира. Научна апаратура је ту, а да ли има и научне коректности, новине у интерпретацији, вредносног суда о Кишовом делу који би проишходио из анализе која нам је презентована? Или се вредносни судови рециклирају као по некој обавези и неvezано од критичке анализе која би морала да их потврди? Коначно, да ли је Зорићева анализа која се бави превасходно књижевним аспектом Кишовог дела идеолошки неутрална чему би права наука требало да тежи, или и она робује истим оним клишеима којима робује и васколика кишологија?

Није незанимљиво да се име Драгана Јеремића у овој књизи помиње само једном, и то поводом једног његовог запажања које није неважно, али је далеко од тога да би било кључно за његову критику Киша као писца. Осврћући се на једну једину критичку примедбу из *Нарциса без лица*, Зорић ствара илузију да је са Јеремићем рашчистио по кратком поступку. Да видимо како. У питању је оно место у *Нарцису без лица* где Јеремић пребацује Кишу због одсуства „оног чудесног оптимизма и вере у будућност толико присутних у делима људи који су описивали своје властите муке у концентрационим логорима“.⁹⁴ Киш је својевремено ову Јеремићеву примедбу назвао „малоумном“, а Зорић је, цитирајући Киша, индиректно и крајње „научно“, и сам постао стручњак за стања померене свести. На поменути Јеремићев приговор Киш је још додао: „Оптимизам и вера у будућност јесу вјерују сваког тоталитаризма, и сваки тоталитаризам убија у име оптимизма и вере у будућност“.⁹⁵ Овде је очигледно да Киш, а са њим и Зорић, уопште не дотичу Јеремићеву критику, јер Јеремић не говори о нади и оптимизму као средству идеологије тоталитарних режима,

94 Владимир Зорић, Нав. дело, стр. 93-94.

95 Наведено према: Владимир Зорић, *Киш, лејенда и њрича*, стр. 94.

већ о томе како су људи са искуством логорској живојој о њој искуству сведочили. Чињеница је да у многим делима логорске литературе (од мемоара до романа) налазимо један витализам који се понекад чини необјашњивим, готово непримереним. Исто тако је чињеница да Киш тај контраст између тоталног незнања и жеље за опстанком, тај сукоб између инстинкта и интелекта у граничним ситуацијама људске егзистенције није успео да ослика у свој његовој сложености. То се најбоље види на примеру Новског коме је спасавање сопствене биографије као револуционара који није издао револуцију важније и од сопственог живота, боље рећи његовог суочавања са смрћу, па му основни проблем није доживљај сопствене смрти – већ шта ће потоње генерације о њему као о револуционару мислити! Кишово дело истиче патетику патње, што је разумљиво из угла етичког ангажмана, али је уметнички једнодимензионално и неубедљиво. Киш гранична искуства човека описује из угла политичке коректности као да она нису друго до готови производи свести; истовремено – он нема довољно имагинације да у слику таквог искуства унесе икакву динамику. Имагинација може макар да флертује са сликом смрти, интелект („хумани ангажман“) не може ни то.

Киш је својевремено тврдио да је главни разлог за избијање полемике био у томе што је *Гробница* „књига у којој нема утехе“.⁹⁶ Својом тврдњом да се у историји све понавља па и насиље, Киш је на ивици једног иморалистичког становишта које се коси са његовим хуманистичким ангажманом. „Тај фаталистички тон – истиче Зорић – суштински утиче на аксиолошки систем *Гробнице*. Ако нема наде, нема ни одговорности.“⁹⁷ И даље:

96 Исто, стр. 94.

97 Исто.

Што се приповедач више труди да као интерпретативни оквир *Гробнице* наметне радикално песимистички мит о цикличности времена, то му се мање тај мит чини морално прихватљивим.⁹⁸

На једној страни, суочавамо се са потпуним нескладом Кишовог начела о моралној улози књижевности у стварности (и стварности у књижевности) и његовог детерминистичког схватања историје којим се, у крајњој линији, сваки појединац ослобађа личне одговорности.⁹⁹

Али, ако је тако, зашто би онда Јеремићева критика била „малоумна“, кад је Јеремић указао на исти овај несклад између радикалног песимизма и етичког ангажмана на који сада указује и сам Зорић? Као коначно решење за Кишове контрадикције које му се намећу и које ни сам не може да заобиђе, Зорић нуди следеће објашњење: он тврди да ће у *Енциклопедији мртвих* Киш прибећи „критици легендарних парадигми“!¹⁰⁰ Кад год се у својој студији суочи са Кишовим контрадикцијама, у овом случају с Кишовим неуспехом да на убедљив начин повеже смисао етичког ангажмана са једном радикално песимистичком визијом историје, Зорић посеже за аргументом форме, мењајући тако и сам предмет своје анализе. Такву стратегију у анализи Кишових контрадикција понудио је већ Ласло Вегел, на кога се Зорић и сам позива:

[...] Ласло Вегел сугерише да је једини поступак који Киш као писац може да супротстави предетерминацији и историјском понављању злочина уметничка

98 Исто, стр. 96.

99 Исто, стр. 102-103.

100 Исто, стр. 103.

форма, кохерентна суштаствена целина која симболизује један морално супериорни свет. [...] „Морал овој ијисца долази до изражаја ујправо у форми.“¹⁰¹

Али, није ли морал сваког аутора управо у форми, у снази уметничког израза, а не само у предмету (садржају) од којег полази? Сама чињеница да Вегел Кишову уметност тумачи једном тврдњом која би се могла односити и на било ког другог уметника, показује да се оваквим апстрактним позивањем на форму нимало не приближавамо схватању специфичних проблема у прози Данила Киша. Ако је Кишов морал пре свега у уметничкој форми, зашто је онда овај писац рекламиран као шампион морала, антистаљиниста, и слично? Истина, Зорић напомиње да се са Вегелом слаже само делимично, будући да је сам Киш покушао „да поткопа фаталистички фикционални свет који је сам створио (поступком парадигматског преобликовања), али не очувањем форме, него управо њеним растакањем у иронијској дистанци.“¹⁰² Колико у овој Зорићевој оцени има елементарне логике? Ако се Киш бавио разградњом сопствене уметничке форме уз помоћ иронијске дистанце, како је онда могао очекивати да његова литература буде доказ неких непобитних историјских истина? Киш је истовремено слављен и као велики стилиста и као писац који се иронијски односио према савршенству књижевне форме у име неких истина које нису само књижевне природе. Очекивати од кишолога да се определе за један од ова два мита било би заиста превише, њима је сваки мит о Кишу подједнако драгоцен.

Већ на почетку своје књиге, у одељку под насловом „Проблематичност позивања на ставове руских форма-

101 Исто, стр. 102. Реченица у курсиву је цитат из текста Ласла Вегела.

102 Владимир Зорић, Нав. дело, стр. 102.

листа“, Зорић с правом указује да је Кишово позивање на руске формалисте којем је он прибегао у *Часу анаџиомије*, а у нади да ће тако објаснити уметничку оригиналност *Гробнице за Бориса Давидовича*, више него проблематично. За дивно чудо, научник Зорић се прави да не зна да је Драган Јеремић у *Нарцису без лица* посветио читаво поглавље овом проблему, под насловом „Неколико позајмљених термина у улози ‘теорије’“. И не само да је посветио пажње овом проблему, већ је изнео исту ону тезу коју нам сада нуди Зорић. Дакле, и Јеремић и Зорић истичу да Кишово позивање на руски формализам не може објаснити његов књижевни поступак, чиме је овај писац махао у свом *Часу анаџиомије*, а што је код нас прихваћено као пример Кишове ерудиције и бисер његове поетике. Задржимо се најпре на Јеремићевим аргументима.

У већ поменутом поглављу *Нарциса без лица*, Јеремић истиче да је Киш у *Часу анаџиомије* показао недовољно разумевање формалистичке теорије и њене еволуције. Неки од појмова формалистичке теорије временом су од њихових твораца били ревидирани, па и одбачени, а Киш се на њих позивао као на нешто дефинитивно. Јеремић примећује да је сличну примедбу на рачун Кишовог коришћења неких термина руских формалиста имао и Велимир Висковић: „Киш се врло често користи раном формалистичком синтагмом ‘отежана форма’ коју су већ и сами формалисти у каснијим радовима одбацили [...]“. ¹⁰³ Али, научник Зорић не само што не помиње Јеремићеву критику, већ ни наведену Висковићеву примедбу. Како би показао да Киш никада није имао осмишљену поетику којом се толико хвалио, већ да је поетичке ставове мењао према прилици, Јеремић даје следећи пример: док је у својој *По-еџици* истицао штетни утицај Тенове теорије

103 Наведено према Драган Јеремић, *Нарцис без лица*, фуснота страна 99.

на савремену прозу, дотле је у *Часу анатомије* тврдио да је у причи „Крмача која прождире свој окот“ „применио теновску (И. Тен) формулу *расе и средине (моменати* је у причи дат иманентно, ‘моменат’ је, заправо, ту део сижејне грађе) [...]“.¹⁰⁴ Док су формалисти одбацивали биографизам у тумачењима уметничких дела, дотле се – истиче Јеремић – Киш у *Часу анатомије* детаљно бави својом биографијом као неопходним предусловом за разумевање његовог књижевног дела. И не само да се бави својом биографијом, већ и биографијама својих критичара тражећи у њиховим приватним животима (професијама, укусу, веровањима, политичком опредељењима...) порекло њихових критичких судова. Киш је такође тврдио да се елементи формалистичке теорије књижевности могу наћи још код Аристотела, у оном одломку *Поетике* у којем грчки философ говори о дикцији. Не разумевајући контекст у којем се јавља овај Аристотелов фрагмент, заборављајући да Аристотел о дикцији као елементу трагедије говори тек пошто је обрадио причу (фабулу), карактере и мисли, Киш је – истиче Јеремић – дошао до погрешног закључка да се у овом Аристотеловом одломку „налазе се сви основни елементи формалистичке поетике: *онеобичавање, оипешчала форма, иријом...*“¹⁰⁵ Кишово неразумеваше Аристотела, Јеремић је сажео у једној реченици: „Аристотелова теорија је претежно садржинска, док је формалистичка теорија апологија форме.“¹⁰⁶

Јеремић је указао и на то да је Киш био спреман да своје позивање на руске формалисте доведе до карикатуре, изједначавајући средства формалног обликовања са садржајем своје прозе, што не би урадио ни студент књижевности:

104 Исто, стр. 102-103.

105 Исто, стр. 109.

106 Исто, стр. 112.

Најнижи ступањ Кишове теоријске неписмености свакако представља неприкладно тумачење и оно неколико термина које је истрагао из целине формалистичке теорије. Формалисти су под „онеобичавањем“ (зачудношћу или очуђењем), на пример, схватили сва одступања од постојећих шаблона и устаљених начина обликовања, као што су метафоре код Блока, ритам код Мајаковског и тешка форма код Гетеа (у *Гецу од Берлихинјена*). Киш сасвим јасно показује како овај термин не разуме кад говори о томе како је јеврејство у *Гробници за Бориса Давидовича*, као и у његовим ранијим књигама, „само ефекат онеобичавања“ (*Час аналитомје*, стр. 51). Јеврејство, пак, може бити само елемент тематике, грађе, садржаја, а не било који поступак, па ни поступак онеобичавања. Погрешно је исто тако говорити о *ефекту онеобичавања*, јер онеобичавање је узрок, а ефекат може бити само успешна перцепција уметничког дела и уживање њом постигнуто. Уосталом, како се „онеобичавање“ може сматрати приказивање Јевреја, о којима се пише у готово свим земљама света, чак и ако би се „онеобичавање“ тицало грађе а не поступка?¹⁰⁷

Деценијама је Јеремићева критика била прећуткивана, сврставана у политички неподобно штиво. За дивно чудо, сада и Владимир Зорић, сасвим исправно и аргументовано, показује да је Кишово позивање на руске формалисте неодрживо. Он пише:

Пре свега требало би нагласити да руска формална школа уопште не нуди идеалан појмовни оквир који би помогао да се објасни онај скуп наративних посту-

¹⁰⁷ Исто, стр. 113.

пака који Киш назива сопственим „документарним методом“. Док Шкловски инсистира на радикалном раздвајању сфере уметности од сфере живота, Киш жели да постигне нешто што је крајња супротност овог става а то је нека врста проверљиве прозе – макар та проверљивост била само декларативна; он жели причу чија истиносна вредност може бити утврђена позивањем на документарну, то јест стварносну компоненту. Већ сама чињеница да су теоријски контексти на које се ослањају формалисти и Киш толико различити доводи у питање Кишову идеју да је појам онеобичавања применљив у анализи његове прозе. Поред ове почетне тешкоће, тумач који би следио Кишову тврдњу о континуитету идеје онеобичавања у његовој прози неминовно би се сусрео са још једним проблемом, овог пута логичке природе. Наиме, уколико документ у причи треба да функционише као доказ нечега (у нашем случају као *доказ ауџенитичности* приче), онда он не може да онеобичава оно што треба да каже, а још мање да буде и сам онеобичен, зато што би у оба случаја престао да буде доказ.¹⁰⁸

На крају све се своди на једноставну дилему: или онеобичавање документа или верификација његове референцијалности. Ово је озбиљна противречност која је оставила трага у свим Кишовим текстовима посвећеним односу стварности и књижевности. [...] Док формалисти *приём остранения* сматрају траженим уметничким ефектом, циљем за себе, Киш очекује да онеобичавање има неки свој даљни ефекат, очекује ефекат нечег што је само по себи ефекат.¹⁰⁹

108 Владимир Зорић, Нав. дело, стр. 23-24.

109 Исто, стр. 24-25.

Ако би из оваквих увида кишолози имали снаге да извуку и извесне закључке који се сами по себи намећу, ако би имали смелости за вредносне судове који се чине неминовним и обавезујућим из угла њихове сопствене интерпретације, онда би кишологија имала некакву будућност као озбиљно књижевно-критичко истраживање. Но, проблем је васколике, па и британске кишологије, што није у стању да сугерише никакво померање у априорним судовима о Кишу. То се најбоље види ако се упореди Јеремићева критика са Зорићевом. Док код Јеремића критичка уочавања Кишових контрадикција и недоследности (а Кишово позивање на руске формалисте је наравно само један у низу примера) итекако утичу на вредносни суд о делу овог писца и његовој поетици, Зорићева анализа Кишове неутемељености онога што је овај писац сматрао својом поетиком, штавише најауторитативнијим тумачењем сопственог дела, нимало не додирује априорни вредносни суд о овом писцу. Зорић о Кишовом непознавању књижевно-теоријске терминологије на коју се позива, о неодрживости његових поетичких лекција из *Часа аналитике* које су сама основа данашње науке о овоме писцу, говори без вредносног суда, без ризика. Иако је Зорић уочио много више Кишових контрадикција него неки други тумачи, он из тога није извукао никакве закључке. Као да целокупна научна метода и не служи ничему осим рециклажи већ постојећег мита о Кишу као великом писцу и најбољем тумачу сопственог дела. Чињеница да Зорић у свом магистарском раду не сме да помене Јеремића и његову књигу која је једна од најозбиљнијих студија посвећених Кишу, јасно показује да кишологија данас више припада одељењу политичких наука неголи књижевних. За добијање титуле из области кишологије није потребна научна непристрасност. Важно је игнорисати све оне који су се дрзнули да о Кишовом

делу размишљају изван прихваћеног канона. А то што име Д. Јеремића и осталих Кишових критичара не сме да се помене чак ни у Нотингему, показује да и у тзв. Европи важе исти они табуи који важе и у београдској књижевној чаршији.

Ако је и могао да прижељкује утицај на будуће тумаче својих прозних остварења, Киш није могао ни да сања да ће свака његова поетичка изјава, ма како несувисла или контрадикторна, бити прихватана беспоговорно, као неоспорна истина. То не могу а да не признају и сами кишолози. Ево како почиње студија *Иследник, сведок, ѝрича – Исѿражни ѿосѿуйѿци у Пеишчанику и Гробници за Бориса Давидовича* Драгана Бошковића: „Опште је мишљење да је проза Данила Киша протумачена. Чињеница је, опет, да заслуга за проницљивост тумача припада самом Кишу.“¹¹⁰ Другим речима, сав ауторитет данашње кишологије јесте у њеном позивању на Кишово тумачење сопственог дела. Ивана Вулетић пише: „*Изгледа да Кишови критичари, који ѿошво једнодушно ѝрихваѿају ѿоледе самоѿ ѿисца, смаѿрају Киша најбољим критичарем њеѿове ѝрозе*. Међутим, и у том случају остаје питање: ‘Који је Киш био најбољи критичар властитог дела?’“¹¹¹ Одговор на ово реторско питање није тешко наслутити: најбољи је несумњиво онај Киш који је највише хвалио самога себе. Целокупна кишологија нам то из дана у дан потврђује. Оно што кишолози упорно крију је чињеница да Киш није ценио њихове текстове, и зашто би када су они само варијације Кишових тумачења сопственог дела. У интервјуу који је са Кишом 1986. водила Leda Tenorio de Motta, наш писац се овако исповеда: „Можда звучи чудно, али више ме интервјуишу у Француској него у Југославији. Приметио сам да југословенски критичари

110 Драган Бошковић, *Иследник, сведок, ѝрича*, Плато, Београд, 2004, стр. 7.

111 Наведено према Владимир Зорић, *Киш, леѿнда и ѝрича*, стр. 163, ѿодв. Н. В.

пишу исто оно што сам већ рекао у интервјуима: *њихови йрикази су йука йонављања мојих речи*. Када је објављена *Енциклопедија мрйвих*, пустио сам их да се сами сналазе. Резултат је био катастрофалан.¹¹² Али, ако је Киш по објављивању *Енциклопедије мрйвих* пустио своје критичаре да се сами сналазе, зашто им сада накнадно дели лекције? Каква штета што их није пустио да се сами сналазе од почетка, него их је редовно подучавао шта да о његовим књигама мисле и пишу? Сада, када је већ канонизован као писац, Киш коначно признаје да су критички текстови о њему или „*йонављања њејових речи*“, или некреативни, „катастрофални“ узорци књижевне критике. Киш се одриче критичара који су га канонизовали, али му не пада на памет да се одрекне статуса канонизованог писца који су му омогућили исти они критичари којих се тобоже гнуша.

4.

Да бисмо схватили домаћу кишологију, морамо имати на уму две ствари: најпре идолопоклонички однос наше критике према свакој Кишовој речи, а затим и Кишову потребу за надзоравањем критике, како не би случајно рекла нешто што није у његовом интересу. Бранећи Киша због оптужбе за плагијат, наша књижевна наука је завршила у најочигледнијем плагијату јер је сва њена научност у рециклажи онога што је Киш већ рекао о своме делу, било у *Часу анайџомије*, било у есејима, било у интервјуима. Да бисмо осветлили однос између наших критичара и Киша, осврнућемо се на текст Јелене Павловић „У трагању за Кишом“ који је у много чему типичан за нашу књижевну „науку“. У свом тексту она пише:

112 Danilo Kiš, *Homo poeticus, Essays and Interviews*, New York, Farrar.Straus.Giroux, 1995, стр. 229.

У последњем интервјуу датом домаћој штампи („Борба“ 12-13 август, 1989) Киш је (испровоциран новинарским питањем), у жељи, мислим, да ипак помогне у тумачењу свог дела, одступио од дефинитивне намере да, поводом „Енциклопедије мртвих“, књижевну критику препусти сопственој судбини. На питање (Драгана Р. Марковића) – „Али, зар и јунакиња ове приче („Црвене марке са ликом Лењина“), која критикује психоанализу, не вулгаризује и сама поезију својим биографским тумачењем?“ – Киш је одговорио:

*Та је прича добро намештена замка за читалача. Јунакиња ће негде ићи крају и сама најравијни једну типично фројдовску „омашку“, скоро вулгарну. Та фројдовска омашка служи, наравно, у првом реду дејателности. Но, читалачу сам оставио могућност да сам открије грешку, фројдовски лаж. Додар читалац може, дакле, да открије замку и да ипак још поверује да је ухватио писца у грешци.*¹¹³

Дакле, замка је у Кишовој причи „добро намештена“, а „фројдовска омашка“ коју јунакиња Кишове приче прави је „скоро вулгарна“. Сад, кад је скоро вулгарна, очекивали бисмо да ће бити и лако уочљива. Али не, Киш тврди да ће лагус његове јунакиње моћи да открије само „добар читалац“, само он ће моћи „да открије замку“. А када је открије, још ће и поверовати да је „ухватио писца у грешци“. Овде се можемо упитати: ако уочавањем постављене замке „добар читалац“ стиче утисак да је Киш направио грешку, на који начин то доприноси бољем разумевању његове приче? Киш такође тврди да је „фројдовском омашком“ хтео да постигне ефекат депатетизације. Али,

113 Јелена Павловић, „У трагању за Кишом“, *Видици* 4-5, 1990, стр. 92, курзив Ј. П.

ако се једним детаљем још и може постићи депатетизација у равни фабуле, један једини детаљ свакако није довољан да би се њиме постигао ефекат депатетизације књижевног стила којим је прича написана. У истом интервјуу, Киш такође напомиње да добар читалац може да открије „већину замки које му писац постави: не све. То знам по примерима који се јављају приликом превођења и на основу питања које ми постављају преводиоци, ти по правилу, најбољи читаоци.“¹¹⁴ Кишово поређење читалачког искуства са преводилачким послом потпуно је непримерено. Превођење је професионално бављење текстом, верно преношење свих валера значења из једног језика у други, а не читање у уобичајеном смислу те речи. Превођење је аналитичко бављење текстом од речи до речи, читање је синтетичко, континуирано искуство текста. Но, не журимо са „већином замки“ које нам је поставио Киш у својим текстовима, док најпре не видимо какве су нам шансе да схватимо макар једну од њих. Јелена Павловић наставља:

Киш, дакле, одаје тајну своје књижевне кухиње, „неизречиво тешке уметности добре прозе“ (Паунд), открива да је у тексту направио намерну грешку. Доследним тумачењем текста та грешка се открива, постаје најпре видљива, а потом и доступна анализи, постаје кључ за разумевање приче. Без те напомене – несрећна ситуација у којој се нашао Марковић – читалац готово да нема избора осим да се креће у магичном кругу, осим да му се чини да прича, као шкорпион, убија саму себе. [...] Кишова напомена – треба ли и то рећи! – била је и „милостиво упозорење“, драгоцену упориште и огроман уступак књижевној критици.¹¹⁵

114 Исто, стр. 93.

115 Исто.

О каквом „доследном тумачењу“ овде говори Јелена Павловић кад и сама признаје да никакве озбиљне анализе није ни било све док Киш није открио истину „добро намештене замке“? Ако је Киш расветлио загонетку једном и за свагда, шта онда значи то да је „грешка“ постала доступна анализи? Јелена Павловић тврди да би без Кишовог објашњења сви ми дан-данас били у „несрећној ситуацији“, у некој врсти зачараног круга. Зато морамо бити доживотно захвални аутору што је коначно објаснио енигматични детаљ своје приче. А шта је Кишово објашњење? Оно је „милостиво упозорење, драгоцену упориште и огроман уступак књижевној критици“! Критичар Јелена Павловић не оставља нас у недоумици: идеални читалац и критичар Кишове прозе није нико други до сам Киш. Кишологија постоји само зато да би дала „научну“ форму ономе што је Киш већ рекао и написао о своме делу. Она је ту да канонизује Кишове саморефлексије и потпише их именом науке.

Фетишизација сваке речи коју је Киш изрекао о своме делу доведена је до гротеске. „У тим првим читањима грешку, *наравно*, нисам уочила – пише Јелена Павловић – него тек много касније, тек недавно, при њеној анализи у оквиру координата које је дао Киш.“¹¹⁶ Јелена Павловић чак тврди да новинару Марковићу припада „антологијска заслуга“ што је навео Киша да своју причу објасни. Да Киш то није учинио, дан-данас не бисмо знали о чему се у Кишовој причи заправо ради! Човек се пита: ко је заправо „добар читалац“ о којем говори Киш? И да ли он уопште постоји, осим у Кишовој уобразиљи? Чињеница да ниједан од тумача Кишовог дела није успео да одгнетне Кишову „намерну грешку“ јасно говори да Киш није успео да на најбољи начин артикулише своју причу.

116 Исто.

За дивно чудо, Киш је – истиче Ј. Павловић – управо ову причу сматрао својом „миљеницом“, поред приче „Енциклопедија мртвих“. Овде ваља истаћи још нешто о чему ни Киш, а ни кишолози, не воле да говоре. Ако се исправним разумевањем постављене замке („намерне грешке“) и промени наше *разумевање* Кишове приче као целине, тиме још увек није промењен и наш *читалачки доживљај* те приче. Тумачење се може изврнути на главу, али не и доживљај. Киш по правилу брани своје право да буде исправно схваћен, али нигде не помиње читаочево право да у тексту види извор задовољства, а не само прилику за решавање Кишових текстуалних и поетичких ребуса.

Ако је „добар“ само онај читалац који успева да проникне пишчеве замке, онда је јасно да се од читаоца очекује пре свега један напор рационалне природе. Такав напор онемогућује читалачку спонтаност будући да целокупни доживљај приче зависи од успешног дешифровања оног њеног детаља који је Киш назвао „намерном грешком“. „Намерна грешка“ у Кишовој причи задобија исту ону врсту моћи над целином приче, какву је имала „порука“ у делима соцреализма. Идеолошки предзнак овде може бити различит, али не и зависност књижевног дела од онога што је у њему „кључно“ и што из једне повлашћене перспективе представља шифру његовог смисла. Кишово померање акцента са читалачког доживљаја на исправно схватање његове литературе отвара бескрајне могућности уцењивања како књижевне публице тако и књижевне критике, будући да се врло лако може преокренути у причу о „несхваћеном генију“. Литерарне недостатке (нејасноће, неуверљивости) свог дела Киш по правилу приказује као неспособност критичара да га исправно схвате. А пошто је до бола несхваћен, онда то мора бити зато што је генијалан, шта друго?! Ето, то је основа Кишове херменеутике и његовог дијалога са критиком.

Кишова претпоставка да је теже разумљив писац уједно и бољи, у најмању руку је проблематична и као што ћемо видети – директно супротна Борхесовом схватању литературе. У свом тексту, Јелена Павловић пише: „У овој причи Киш ће показати, бар исто колико и Борхес, да му је спокојство читаоца последња брига.“¹¹⁷ Колико је Јелена Павловић у праву, нека јој одговори сам Борхес. У предговору књиге *Бродијев извештај*, Борхес истиче: „*Одустао сам од изненађења која су типична за барокни стил, као и од изненађења која воде ка нејредвидљивом завршетку. Украјико, одлучио сам да радије задовољим читачева очекивања него да ја излажем шоку. [...] сада када сам њрешао седамдесетју, верујем да сам нашао сојстивени јлас.*“¹¹⁸ Шта је ово ако не још један од школских примера да је Борхесова поетика потпуно различита од Кишове. Док Киш својим читаоцима нуди текстуалне редусе и „намерне грешке“ очекујући од њих рационални приступ свом делу, догле Борхес верује да читачев доживљај зависи од његове спремности да се препусти пишчевој имагинацији.

5.

И као што су Кишова дела проглашена савршеним узорима модерне белетристике, а његови књижевни ликови проглашени узорцима „савршених биографија“, тако је и сам Киш проглашен савршеним, у сваком погледу. Он је и савршени дисидент, и савршени антинационалиста, и савршени Европљанин, и савршени модерниста, и савршени полемичар, и савршена жртва средине (најпре као ратно сироче, а потом као писац кога прогањају због „генијалности“), и савршени естета чију поетику ваља

117 Исто, стр. 98.

118 Jorge Luis Borges, *Doctor Brodie's Report*, E. P. Dutton & Co. Inc., New York, 1972, предговор, стр. 11, *иовг. Н. В.*

верно следити ако не желимо бити проглашени „Азијатима“, и савршени тумач сопственог књижевног опуса, коначно – савршено успешан писац, светска величина са којим се, у недостатку сопственог идентитета, можемо поистовећивати до миле воље. Овде ваља истаћи да је мит о савршеном Кишу створио сам Киш, а наша књижевна наука је само обавила процес канонизације тог мита. Критичари који су се усудили да о том миту размишљају критички, могу се избројати на прсте. Међу њима ваља издвојити Тању Росић, иако и она одбија да се изјасни о литерарној вредности Кишовог дела, бавећи се у својим текстовима више коренима Кишовог мита и његовим утицајем на нашу књижевну сцену. У тексту „Писац и/ли револуционар?“, Т. Росић с правом истиче да је сам Киш аутор мита о стваралачком (читај сопственом) перфекционизму, те да је захваљујући овом миту, као и следбеницима тог мита, „Кишов опус стављен у позицију скоро сасвим супротну од оне коју је сам Киш претпостављао када је објавио своју побуну против дотадашњих књижевних норми у *Часу анаџомије*, потрудивши се да се полемички оштро упусти у обрачунавање са постојећим предрасудама књижевног живота.“¹¹⁹ Овде, наравно, не треба заборавити да Киш није критиковао каноне ондашњег књижевног живота из чисто интелектуалних разлога, њему су ти канони сметали само онда када су стајали на путу његове књижевне каријере. Тања Росић с правом указује на трансформацију онога што се изворно нудило као естетски избор, а што је временом постало табу, књижевна норма која данас делује репресивно. Она пише:

Киш дакле настоји, и успева, да своје дело, свој текст, конституише прво као **естетски узор** тј. **пример**, потом

119 Тања Росић: „Писац и/ли револуционар“, „Савремена српска проза“, Зборник број 18, Народна библиотека *Јефимија*, Трстеник, стр. 86.

као **естетску парадигму** и, коначно, као **норму књижевне актуелности/савремености** која постаје, с једне стране, **регулатив**, а са друге **стандард** савремене продукције у српској књижевности.¹²⁰

Оно што је на почетку деловало као одбрана права на личну естетику и лични избор у књижевности, временом се преобразило у априорну вредност и обавезу за друге, како за писце тако и за тумаче књижевности. Овде свакако треба рећи и то да чак ни државни писци у доба комунизма нису успели да у тој мери стандардизују једну естетику и учине је обавезном као што је то учинио Киш. Њихова стандардизација односила се превасходно на идеолошки аспект књижевности, Киш иде даље од тога па не само што не дозвољава сумњу у историјске истине на којима заснива своју прозу, већ не дозвољава сумњу ни у свој стваралачки поступак који проглашава супериорним самим тим што је „борхесовски“, „модеран“, итд. Наравно, нико па ни Киш не би могао да на силу наметне извесне табуе, ако не би постојала потреба средине да их прихвати и негује. У контексту наше културе, Кишов мит нашао је плодно тле јер је нудио обнову патријархалне хијерархије у једном модерном, тобоже непатријархалном руху. Тања Росић пише:

Патријархални мит о писцу као хероју, револуционару и мученику, тј. савршеном писцу/уметнику затворио се као идентификациона клопка око и у већини интерпретација Кишовог дела. Томе је погодовала и изразито патријархална матрица српске културе која је увек изнова репродуковала мит о савршеном писцу као мушкој митској фигури...¹²¹

120 Исто, стр. 87.

121 Исто, стр. 91.

Ако је полемика започета *Часом анаџомије* наговештавала преиспитивање наших књижевних мерила и наших културних установа, она се завршила слављењем Киша као аутора, његовим укључивањем у исту ону хијерархију против које се Киш тобоже бунио. Канонизацијом Кишовог дела, „лоза великана“ добила је још једног члана, а наша књижевност још један табу чија је репресивна моћ далеко надмашила све оне табуе са којима је Киш полемисао у *Часу анаџомије*. „Разметни син“ из *Часа анаџомије* постао је „отац“ модерне српске прозе, са свим властимама које тај појам подразумева. Један од највећих фалсификата наше кишологије јесте прећуткивање наших значајних модерних писаца како би се Киш прогласио највећим модернистом српске књижевности. Тако се Кишово дело не пореди са делима Растка Петровића, Винавера, Исидоре Секулић, Црњанског, већ се – тријумфално и ритуално – пореди са најгорим токовима послератног реализма како би се осликало у што идеалнијем светлу. У поменутом тексту, Тања Росић истиче да заговорници Кишовог култа не увиђају да су њихове постмодернистичке и ларпурлартистичке премисе у потпуном нескладу са просветитељском димензијом Кишовог дела и културном парадигмом коју је оно створило:

На тај начин српска постмодерна проза која у Кишу 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 увелико 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 ларпурлатизма и елитистички конципираног грађанског космополитизма – то описмењавање, дакле, никако да се заврши и стално се увек изнова успоставља.¹²²

Киш је, дакле, само један у низу просветитеља који би да нам открије нешто што је већ давно откривено. Много тога што нам Киш „открива по први пут“ (космополитизам, самосталност уметничког дела, право уметника на своје виђење стварности и на свој уметнички језик) постојало је у нашој традицији не само пре Киша, већ и пре појаве нашег модернизма. Ма колико то Киш и његови следбеници негирали, и космополитски, баш као и национални концепт културе, само је облик једног те истог просветитељства коме се не назире крај. Јер као што без Копитара не би било Вука, тако ни без митологије хладног рата, без негативне слике о комунизму у којој се просветитељски Запад нарцисоидно огледао, не би било ни Киша као „значајног дисидентског писца“. Као

122 Исто, стр. 91-92.

што је некада Вук Караџић тврдио да зна шта је суштина националног у култури (а то је знао зато јер му је Копитар рекао шта је то), тако данас Кишови обожаваоци тврде да једино они знају шта је космополитизам. Циљ наравно није да постанемо космополити, већ да то будемо *искључиво* под њиховим вођством. Просвећивање се не одвија као дијалог са другим, већ као подјармљивање другог. Кишово дело постало је алиби тог подјармљивања, а његова „естетика“ средство за кажњавање неистомишљеника. Употребљивост Кишовог дела и његове естетике у контексту нове политичке утопије свакако није случајна и незаслужена. Киш је под изговором да се бори за стваралачке слободе итекако флертовао са просветитељском улогом савршеног човека/ствараоца, који управо том својом савршеношћу полаже право да буде с оне стране сваке критике и оспоравања, по логици да онај који просветљује друге не може бити равноправан са њима, већ само изнад њих.

Тужна константа наше књижевне сцене по мишљењу Тање Росић јесте управо у томе што се у њој увек изнова „естетски књижевни концепти преобраћају у рационалистичко-просветитељске програме“.¹²³ Оно што је било естетско – постаје просвећивање, оно што се издавало за елитно – постаје популистичко, оно што се издаје за бунтовништво – постаје канон. Но, овде се морамо упитати: да ли је Кишов концепт литературе икада и био превасходно естетски? По Кишу, смисао читалачког искуства није у слободи доживљаја и тумачења књижевних дела, већ у априорном прихватању пишчевих идеолошких и поетичких схватања. Зато, ако хоћемо да правилно доживимо (читај схватимо) Кишово дело, морамо најпре схватити његово сопствено тумачење тог дела. Но, ни ту

123 Исто, стр. 94.

није крај: када га схватимо, морамо га и прихватити као једино исправно, јер ћемо у противном бити проглашени националистима, Азијатима, паланчанима и ко зна шта још. Зато је у свом просветитељском рационализму Киш једна анахрона појава, ма колико се позивао на модернизам своје естетике. Јер суштина његове поетике није у њеној модерности, како би хтео да нас увери Киш, већ у њеној просветитељској надмености којом се она брани од сваке критичке рефлексije. Не само што је Киш врховни господар (познавалац) свог уметничког текста и своје поетике, него постаје и господар наше рецепције и наших идеја о његовом делу. Наше мишљење о његовом делу могуће је само као сећање на његово самообјашњење, као елаборација Кишовог тумачења „из прве руке“. Као што се светска проза – ако је веровати Кишу – дели на ону пре и после Борхеса, тако се сада – по мишљењу наше књижевне науке – српска књижевност дели на ону пре и после Киша, што значи да само оно што је настало под Кишовим утицајем има неоспорну вредност, као да суштина модернизма и није друго него та неоспоривост, обнова ауторитета у фигури поново пронађеног Оца.



ПОЕТИЧКА ЗАПАЖАЊА

Киш је у *Часу анатомије* изнео читаву лепезу књижевно-теоријских и књижевно-критичких ставова који су прихваћени не само као доказ његовог познавања литературе, већ и као доказ вредности његовог књижевног дела. Овде ћемо укратко указати на неодрживост оних Кишових теза које је наша наука промовисала у коначне истине и доделила им статус табуа.

1.

Киш је у *Часу анатомије* тврдио да се његово дело не свиђа само онима који још увек размишљају на матрицама реалистичке поетике и који не знају да се модерна проза дели на ону до Борхеса и на ону после њега. Ако је веровати Кишу, разлог за несхватање његовог дела јесте у чињеници да се он користио Борхесовим литерарним поступцима које његови критичари не познају. Истовремено са овом тезом, Киш је тврдио да је његов литерарни поступак близак поступцима Иве Андрића и Томаса Мана. Али, ако се књижевност – како је тврдио Киш – дели на ону пре и после Борхеса, како је онда могуће да овај писац користи литерарне поступке Андрића и Мана, а да и даље претендује на титулу борхесовца? И чему уопште служи ово позивање на писце потпуно различитих поетика? Киш се позивао на толико аутора

да је то већ неукусно, као да је хтео да каже да је број утицаја неминовно и гарант литерарног квалитета. Наравно, једно је састављати листе најславнијих имена литературе као некакву своју традицију, а сасвим друго објаснити како су сви ти различити утицаји успели да се „помире“ управо у његовом делу. На бесмисленост Кишове тезе да је литерарни поступак у његовим делима сличан поступцима Андрића и Мана указао је не само Драган М. Јеремић, већ и неки од критичара који су Кишу наклањени, као Велимир Висковић. Овде ћемо се задржати на односу Киша и Андрића.

У *Часу анајџомије* Киш ће цитирати подужи одломак из студије Мидхата Шамића о историјским изворима Андрићеве *Хронике*. Шамић наводи Андрића: „Извора је било много (писао је он једној студенткињи сарајевског универзитета која му се обратила за податке.) Овај роман је, као свако дело те врсте, плод моје опширне и дугогодишње лектуре о епохи која ме је интересовала, али *їре свеїа и їлод їосмаїрања и размишљања*.“¹²⁴ У *Нарцису без лица* Драган Јеремић је с правом указао да цитирање Андрића не иде Кишу у прилог, јер Андрић истиче сопствено посматрање и размишљање као много важније од лектуре. Ако је Киш следбеник Андрићевог поступка, морамо се упитати: где су оригинална Кишова виђења гулага, руске револуције, или других тема којима се бавио у свом делу? Оно што је у Андрићевом роману најкреативније (портрети, слике сукоба култура, обичаја и менталитета) Андрић није узео из историјских докумената, а његово дело је много сложеније од „историјске истине“ коју слика. Коначно, *Травничку хронику* нико није славио због њене политичке оријентације, док је у случају *Гробнице* управо политичка оријентација

124 Наведено према: Данило Киш, *Час анајџомије*, стр. 161, *їогв*. Н. В.

(„антистаљинистичка”) проглашена кључном не само за разумевање Кишовог дела, већ и за његово вредновање. У средишту Андрићевог романа је тема немогућности излажења из себе и разумевања другог. У средишту Кишовог дела јесте моралистичка претпоставка да се са патњама других морамо и можемо поистоветити, другим речима – да их можемо разумети. Како је ово наивно ако се упореди са мрачним увидима у морбидну психу човека и механизме људских заједница које налазимо у Андрићевом делу. Да је којим случајем Андрић наш савременик, он би сасвим сигурно био проглашен националистом и заговорником паланачког мишљења, писцем који заговара тезу да Европу никада нећемо разумети, а ни она нас. Данашња идеолошка неупотребљивост Андрићеве *Хронике* је у потпуном контрасту са политичком употребљивошћу Кишовог дела, а пре свега идеолошки распаљеног *Часа анаџомије*. Андрић није бежао ни од наших тема, ни од наше географије, ни од локалне боје, ни од азијског, ни од паланачког. А и зашто би, кад је све то део наше судбине и наше историје. А Киш је у *Часу анаџомије* тврдио да се локалним темама баве само трећеразредни писци!

Позивајући се на Андрића, Киш прећуткује кључну чињеницу да Андрић, чак и када преузима податке из историјских докумената, не преузима и стил. *Травничка хроника* је писана препознатљивим стилем који налазимо и у другим Андрићевим делима, а не стилем историјских докумената које је Андрић користио. Такође, Андрић није преузимао готове литерарне поступке, нити је икада своје дело хвалио позивајући се на сличност његове стваралачке поетике са поетиком неког познатог „светског“ писца. Драгоценост сведочанства о Андрићевој стваралачкој методи оставила нам је Исидора Секулић. Иако је имала критичку дистанцу и према Андрићевој личности

и према његовом делу, а његове стваралачке муке познавала боље но ико будући да је лекторисала многе његове текстове, она је ипак била довољно непристрасна да уочи његову стваралачку самосталност и изворност. У једном давном интервјуу, она каже:

Ми смо, и књижевно, још увек учаурени у своју локалност, у своју провинцијалност. Код Андрића има и светских ствари. Сећам се, на пример, његове приче „Жеђ“, коју Шмаус није унео у свој немачки избор. Ту двоје љубавника у сладострасном загрљају, врше чин љубави, док испод њих један рањени хајдук, окован у подруму, умире од жеђи и стално вапи: воде! воде! Андрић уме да осети те болесне ствари. Оптимистичка настојања, која се осећају код њега у последње време, нису његов прави домен. Своју најприснију тему он има у тешким, болесним, морбидним људским појавама. У *Травничкој Хроници* један је ћопав, други грбав, трећи кужан. Ту је она сцена када једно лице, унакажено по целом телу крастама, пере и увија своје ране, и онда, у уверењу да је своју болест прикрило, излази радосно у свет... Андрић ми је рекао да ће се то мени допасти. У ствари, он је у опсесији таквих проблема и уме из њих извући многе изванредне тренутке и акценте. Видите, недавно сам прочитала *Жисџину* Маркиза де Сада, у којој се говори о томе како двоје љубавника не могу да се задовоље ни када слушају физичко мучење, ни када их узнемирују вапаји гладна човека; они могу да испразне своју страст тек када слушају ропац човека који умире од жеђи. Жеђ је, дакле, трећа и најтежа категорија патње. Андрић је то инстинктом уметника осетио.

– Мислим да Андрић није читао ову Садову књигу.

Наравно да није. *То код њега није литератyра.* Он то осећа као писац, то је његова област, он то изванредно интензивно тумачи и схвата.¹²⁵

Оно што је по Исидори у Андрићевом делу најбоље, то „није литература“, већ нешто што потиче из пишчевог уметничког инстинкта. Права „пишчева област“, дакле, није оно што писац бира рационално, заведен модом времена, већ оно што може да *осећи* и уздигне до нивоа опсесије, вишегодишње преданости једном предмету за који успева да нађе одговарајућу уметничку форму. Андрић, дакле, не бира историјске теме из некакве своје рационалне љубави према историји, већ зато што их осећа, што је то његова опсесија. А та опсесија га је одвела у тематику која никада није била популарна, ма колико се односила на важан период наше историје. У разговорима са Љубом Јандрићем, Андрић се сећа да га је чак и национално опредељени Дучић одвраћао од прашњаве прошлости и саветовао му да се лати модерне тематике: „Ви сте талентован млад писац, оставите се, забога, тих ефендија и фратарара, па се вратите Европи; то је прави свет.“ „Разуме се да га нисам могао послушати“, био је Андрићев одговор.¹²⁶ Данас би због оваквог одговора Андрић у Београду био каменован пре него што би и стигао да напише своја најбоља дела.

Овде треба истаћи још једну битну разлику између Киша и Андрића. Киш нема способност запажања непосредних чињеница живота, нити способност њихове трансформације у симболичке слике. Он се искључиво ослања на писане, канонизоване изворе. Андрић, пак, податке из писаних извора комбинује са директним за-

125 Исидора Секулић, *Ајостол самоће*, Приредио Љубисав Андрић, БИГЗ, Београд, 1998, стр. 127-128, *погв.* Н. В.

126 Љубо Јандрић, *Са Ивом Андрићем*, СКЗ, Београд, 1977, стр. 327.

пажањима из свакодневног живота који у језику и обичајима носи трагове историје као нечег живог, а не само записаног и претвореног у документ. Андрић не користи само архивску грађу, већ се ништа мање инспирише и митовима, легендама, говорним језиком у којем су сачуване читаве наслаге прошлости. У једном разговору са Љубом Јандрићем, Андрић овако објашњава своју уметничку методу:

Ја сам – каже – мучно долазио до података, да мучније не може бити. Највећи део мог вида остао је у архивама, музејима и библиотекама. Али појединости које сам дознавао од обичног света, често су ми више користиле од архивских података до којих сам тако тешко долазио, јер су дубље откривале суштину историјских збивања него тврде и бездушне чињенице. И сад се сећам разговора са неким Хамидом, хамалом из Вишеграда, *из чијих се речи боље види љаво лице Аустрије у расидању нејо из било којеј ученој сѝиса тѝоја доба*. Сретнем ја њега једном на сарајевској станици и питам: „Како си Хамиде?“ „Рђаво, не питај“. „Зашто болан?“ „Па, ево, имам у руци двадесет круна.“ „Па то је добро.“ „Ма јес’ вражју матер! Све је пошло наопако: кад сам ја, болан, икад прије могао да имам двадесет круна!“¹²⁷

Историја за Андрића није само архивска грађа, она се рефлектује у свести „обичног човека“, који у једној слици, анегдоти или досетки, може да сажме више него писани извор из пера неког накнадно мудрог историчара. Нигде у *Часу аналѝомије*, ни у једном једином трену, нећемо наћи да Киш признаје историјску перцепцију и обичном човеку, човеку из народа који је толико фасцинирао Андрића.

127 Исто, стр. 222, *ѝогв. Н. В.*

Док се Андрић у размишљањима о историји ослања и на оно што је усмено, неканонизовано и непознато, Киш се по правилу позива на познате, идеолошки неприкосновене текстове. Иако дистанциран и снобовски удаљен од свакодневног живота, Андрић је као уметник све само не сноб. Киш који је, с друге стране, важио за боема београдске средине, управо се у уметности открива као сноб који с просветитељске висине народним масама открива историјске истине. Иако је пропутовао свет много више од Киша, иако је био и масон и дипломата, уз то награђен најпознатијом светском наградом за књижевност, Андрић није гајио презир према народном стваралаштву. У разговорима са Љубом Јандрићем, он каже: „ – Видите, Вишњић је био просјак, слеп човек, а ни Шекспир се не би постидео његових стихова“.¹²⁸ Оно што је по Андрићевом мишљењу достојно једног Шекспира, Киш је у *Часу анаџомије* назвао национализмом и фолклорним кичом. Чак је и француски модерниста Ж. Перек хвалио у Андрићевом делу спој „историје, *фолклора* и фикције“.¹²⁹ Киш тврди да је користио Андрићев поступак, а очито не разуме једну од важних Андрићевих инспирација.

Критика наклоњена Кишу је више пута истицала да је коришћењем борхесовског поступка Киш хтео да дочара механизме једне сулуде тоталитарне стварности која у својој непредвидљивости и ирационалности подсећа на фикцију. Критичари истичу да се сама стварност стаљинизма служила опсенарством, триковима, илузијом, премештањем стварног у сферу фиктивног, а фиктивног у сферу стварног. Овим се жели рећи да Кишов литерарни поступак није тек тако накалемљен на тематику његових прича, већ је, напротив, изузетно прилагођен самој ствар-

¹²⁸ Исто, стр. 231.

¹²⁹ Види: Миливој Сребро, „Између славе и заборава“, *Књижевни листи*, бр. 56, 1. април, 2007, стр. 7, *иодв.* Н. В.

ности коју жели да прикаже. Али, ако је тако, чему онда Кишово позивање на Андрића који се бавио другачијом стварношћу и чији литерарни поступак није нимало модеран? Како је могуће да „борхесовац“ Киш, који се у *Часу аналџомије* одриче реализма, пореди свој литерарни поступак са Андрићевим, кад је Андрићево коришћење историјских докумената итекако у функцији реалистичке илузије?! Киш је, већ према потреби, час заговорник борхесовске фантастике у функцији сликања „стаљинистичке стварности“, а час заговорник Андрићевог реализма у функцији „борхесовске поетике“?!

Киш се у својим поетичким текстовима позивао на „поетику документа“, на верност историјским чињеницама. Ако је документарност важан аспект Кишовог литерарног дела и његове уметничке поетике, како је Киш тврдио у *Часу аналџомије*, онда је читалац не само слободан него и обавезан да провери веродостојност тих истих чињеница. Ево само неколико примера како изгледа употређивање историјских чињеница са њиховом уметничком обрадом у Кишовом делу. Како је већ указао Драган М. Јеремић, Киш је склон да изневерава историјске податке без икаквог уметничког оправдања. Тако у причи „Механички лавови“ измишља непостојећи народ „Кане“, а да, притом, остаје сасвим нејасно какав се уметнички ефекат тиме постиже:

[...] Киш је татарског Кана (le Khan de Tatars) претворио у Татаре и Кане: „Најдобронамернији су ме сматрали сликом и приликом оног бедног (!) фратра који је усред средњег века кренуо из Лиона да покрштава Татаре и Кане“ (*Гробница за Бориса Давидовича*, стр. 55).¹³⁰

130 Драган Јеремић, *Нарцис без лица*, фуснота на стр. 173.

У причи „Пси и књиге“, Киш грађанима непостојећег града Пастуроа подмеће злочине које су чиниле банде „Пастирчића“ који нису ни били становници градова, већ банде лутајућих побуњеника. А „Пастирчићи“ нису само покрштавали Јевреје, што сазнајемо из Кишове приче, већ су чак пљачкали и католичке цркве, чега – наравно – у Кишовој причи нема. Историјска је истина да је управо католичка црква на крају насилно угушила побуну ових лутајућих банди. Из Кишове приче дало би се закључити да се католички грађани француског „града“ Пастуроа и нису давили ничим другим до покрштавањем Јевреја. Ово је одличан пример да књижевна и историјска истина у његовом делу нису баш у хармонији, како је Киш тврдио у *Часу анаџомије*. Напротив, овде се литерарна истина гради управо на фону искривљене историјске истине. То искривљавање, нажалост, код Киша није ствар снажне имагинације, већ ствар идеолошког тумачења историјских догађаја. И док нам је у поетичким текстовима откривао свој интерес за историју и позивао се на документе и сведочења „поузданих сведока“, дотле је у причама Киш правио историјске омашке које се не могу оправдати литерарним разлозима. Тако, у причи „Механички лавови“, Киш пише: „Монголске су хорде, покуљавши из степе (1239), сравниле славни град Кијев са земљом. Али Света Софија већ је била руина: хиљаду двесто четрдесете срушили су се њени сводови, у исто време када и сводови цркве зване Десјатнаја, побивши на стотине Кијевљана који се беху у њих склонили како би избегли сурови масакр који им беху спремили Монголи.“¹³¹ Очито је из Кишове приче да Кијевљани нису ни приметили да су Монголи већ освојили њихов град Кијев 1239, јер да јесу – не би

131 Наведено према: Драган Јеремић, *Нарцис без лица*, стр. 205.

се склањали у цркве тек наредне – 1240, да би у њима чекали монголску најезду која се већ десила! Извртање хронологије и елементарне логике у наведеном примеру нема никаквог литерарног оправдања. Јеремић подсећа да је у цепном издању своје књиге Киш променио датум, па је уместо 1239. ставио 1240, признајући на најочигледнији начин да је његово бављење историјом крајње површно. Све је то јако далеко од Андрића и његовог књижевног поступка. А што се тиче Кишовог позивања на Томаса Мана, у питању је још једна неуспела Кишова досетка без икаквог основа. О томе је веома убедљиво писао Драган М. Јеремић чије тумачење читалац може прочитати у одељку ове књиге под насловом „Из непопуларних архива“.

2.

Пошто није могао да негира чињеницу да је узимао већ готове фабуле из других књига, Киш је – како би одбранио оригиналност свог дела – посегнуо за разликом између фабуле и сижеа у сфери књижевне теорије. Уместо да укаже у чему је оригиналност *Гроднице*, Киш је тврдио да његов критичар Драган Јеремић не познаје новије токове књижевно-теоријске мисли. Доказујући Јеремићево непознавање формалистичке теорије, Киш је и сам разоткрио недовољно познавање теорије руских формалиста који о многим питањима, па и о питању односа фабуле и сижеа, нису имали исто мишљење, а поготово га нису имали у свим периодима развоја овог књижевно-теоријског правца. Непозивањем на руске формалисте, Јеремић не доказује неминовно анахроност своје критичке методе. Напротив, анахроно делује Киш који ствара утисак да се од златног доба руског формализма па до појаве његове књиге ништа значајно није ни десило у књижевној критици и књижевној теорији.

У *Часу анаџомије*, Киш се позива на познату тезу Шкловског: „Фабула је, заправо, тек грађа за сижејно обликовање.“¹³² Отуда степен креативности једног дела – верује Киш – треба потражити много више у „сижејној обради“ него у фабули. Но, како схватити ову Кишову тезу у контексту његове *Гробнице за Бориса Давидовича*? У тексту „Кишов обрачун са свима“, Велимир Висковић с правом примећује: „Стога је Киш у *Гробници за Б. Д.*, уместо да измишља, покушао држати се докумената и повијесних чињеница, првенствено на разини фабуле.“¹³³ Али, ако је тако, онда се поставља питање: како се може бити слободан у сижејној обради фабуле кад управо фабула садржи суштину историјске истине на чијем је сведочењу Киш инсистирао? Ако се Кишово ослањање на историјске документе највише види у фабулама, онда фабула има далеко већи значај од оног који јој Киш додељује у *Часу анаџомије*. Кишово инсистирање на „сижејној обради“, на трагу формалиста, није друго до покушај да се питање оригиналности скрене у другом смеру. Коначно, колико је Кишово схватање фабуле слично Борхесовом? Нимало. У разговорима са Барнстоуном, Борхес каже: „У случају кратке приче, заплет (plot) је веома значајан. Али у случају романа, он није неопходан. Оно што је заиста важно, то су ликови.“¹³⁴ У другом интервјуу, Борхес примећује: „Прича ме интересује, јер желим да сазнам шта ће се десити. Мислим да су фабуле значајне, осим тога фабуле су такође симболи; фабула увек нешто саопштава. Можда сам ја чак више заинтересован за фабулу него за оно што она саопштава.“¹³⁵ Тврђом да је можда

132 Данило Киш, *Час анаџомије*, стр. 65.

133 Велимир Висковић: „Кишев обрачун са свима“, у: Боро Кривокапић, *Треба ли сјалићки Киша*, Глобус, Загреб, 1980, стр. 311.

134 Willis Barnstone, *Borges at Eighty*, Indiana University Press, 1982, стр. 160.

135 *Jorge Luis Borges: Conversations*, Edited by Richard Burgin, University Press of Mississippi, 1998, стр. 156.

чак више заинтересован за фабулу него за оно што она саопштава, Борхес одбија да књижевност сведе на поруку. Својом тврдњом да је *Гробница* антистаљинистичка књига, Киш – сасвим супротно Борхесу – ставља у први план поруку.

У објашњавању свог литерарног поступка, Киш се позивао и на формалистички појам „отежане форме“. Ако је „отежана форма“ битна одлика Кишовог књижевног поступка, како је то тврдио овај аутор, онда се поставља питање: да ли она истовремено може бити борхесовска, на чему је Киш такође инсистирао? Да би неко уметничку форму учинио отежаном у смислу у којем то схватају руски формалисти, он не би смео да се ослања на познате литерарне моделе. Ако би се „отежана форма“ градила по борхесовском или којем другом моделу, њена перцепција не би била отежана, већ – напротив – олакшана, неминовним препознавањем литерарног узора. Идеја да би се „отежана форма“ могла стварати имитацијом литерарних поступака неких од најпознатијих писаца, као што су Ман, Андрић или Борхес, јако је далеко од онога у шта су веровали формалисти. Такође, „отежана форма“ се никако не би могла применити у делу које је писано с просветитељским намерама, као што је то случај са *Гробницом за Бориса Давидовича*. Заиста, шта би се отежаном формом могло постићи у делу којим је писац – по сопственом признању – хтео да просветли француске левицаре у погледу неких истина о стаљинизму? Још нешто и не мање важно: Борхесов књижевни поступак, на који се Киш такође позивао, директно је супротан формалистичким и иним литерарним експериментима. Борхес је магију прозе градио на готово транспарентној јасноћи својих прича, на способности да најнеобичније слике и метафоре искаже разумљивим језиком, а никако формалним експериментима који – како је више пута истицао

– превише скрећу пажњу на себе и негирају ужитак читања. Борхесово схватање литературе и књижевне форме дијаметрално је супротно идејама руских формалиста. Уместо да се овим разликама позабави, Киш их је једноставно присвојио и прогласио квалитетом сопственог дела.

3.

Већ смо указали да се Кишово дело никако не може подвести под модел борхесовске прозе, а и да може – оно не би самим тим било и уметнички вредновано. Није поетика оно што оправдава дело, већ његова уметничка убедљивост. Чак и да је Киш користио грађу на исти начин као и Борхес – а није – морали бисмо дозволити могућност критике таквог уметничког поступка. Зашто би нешто што је канонизовано (па макар носило етикету Борхесовог имена) за књижевну критику морало бити табу? Висковић овде размишља управо по Кишовим упутствима: пошто је литерарни поступак који је применио у *Гробрници* легитиман (а легитиман је јер га срећемо и код Борхеса), онда он има аутоматски и литерарну вредност. Но, право на одређени литерарни поступак не можемо изједначавати са литерарном вредношћу дела у којем је дотични поступак примењен. Не само што код Киша нема борхесовског поступка у правом смислу те речи, већ нема ни оне литерарне вредности коју критика узалудно покушава да из Борхесовог пресади у Кишово дело.

У тексту „Кишов обрачун са свима“, Велимир Висковић пише: „Бранећи свој текст и своје мишљење од глупих и злонамерних интерпретација, покушао сам објаснити како Кишова књига ни у којем случају не може бити плод крађа јер припада моделу прозе (боргесовском) у којем су такве ‘крађе’ канонски поступак. Даље, покушао сам показати и то да је преузимање, ‘крађа’ фабуле својствена

књижевности опћенито.¹³⁶ Али, ако је преузимање туђих фабула „својствено књижевности опћенито“, по чему је онда оно „борхесовско“? Најпре, није тачно да су „крађе“ у Борхесовом делу доведене до „канонског поступка“, јер Борхес, осим што преузима од других, има и дар имагинације која је само његова. Нити је пак тачно – како то тврди Висковић – да „модерна форма фантастике јест ерудиција“¹³⁷, јер нити је ерудиција форма, нити пак ерудиција у делима фантастике може да замени оно што је за њих суштинско: имагинацију. Док Борхес користи ерудицију зарад постизања имагинативног ефекта, дотле Киш користи документе и поуздане сведоке зарад „истинитог“ сликања историје, јер – како је поводом *Гробнице за Б. Д.* писао у *Часу анатомије* – „[...] нисам хтео, ни смео, да се у овој тако деликатној теми служим измишљеним злочинима ни на нивоу фабуле [...]“.¹³⁸ Ово је директно супротно Борхесовом схватању књижевности.

Истичући да се Киш на почетку полемике „бранио невјешто“, Висковић пише: „Стога је Киш бранио првенствено не своје дјело, већ своју личност. А будући да је човјек који брани властиту моралност у прилично глупој ситуацији, није му преостало ништа друго до да нападаче напада, да показује њихову аморалност. Заборавио је да су нападачи тврдили да је аморалан баш зато што му је књига аморална. Требало је, дакле, показати моралност књиге, само се тако могао одбранили и особни морал.“¹³⁹ Није тачно да је основни приговор Кишу његова аморалност, како то тврди Висковић – већ његова неоригиналност – како у погледу садржаја, тако и у погледу уметничке форме његове књиге. Зар је уопште и могуће

136 Нав. према: *Треба ли сјалићи Киша*, стр. 315.

137 Исто, стр. 311.

138 Данило Киш, *Час анатомије*, стр. 120.

139 Нав. према: *Треба ли сјалићи Киша*, стр. 306.

Кишово дело сматрати аморалним, и какав би то приговор уопште био? Истински аморална дела у књижевности су ретка и по правилу се заснивају на јакој уметничкој имагинацији, што код Киша није случај. Аморално дело би било оно које избегава морално становиште, или пак црно-бели дијалог са прихваћеним моралом. Аморално дело се не поистовећује са историјским истинама, оно је окренуто само себи и својој имагинарној стварности. Сасвим другачије ствари стоје са Кишовом књигом која жели да просветли западне интелектуалце, да их натера да најзад увиде страшне истине стаљинизма. Кишово дело није аморално, напротив, оно је морално да моралније не може бити, и у томе је његов конформизам. Кишова естетска истина ослања се на историјску истину као на априорну вредност у коју се ниједног тренутка не сме сумњати и у томе је Киш близак соцреалистима. Но, док су соцреалисти били уцењивани од државе да би уопште имали право на јавну реч, дотле Киш у сасвим другом контексту, *без ичије йринуде*, сам посеже за идеолошком истином као стожерном тачком свог дела.

4.

У тексту „Шта јесте, а шта није плагијат“, Никола Милошевић као посебну вредност Кишове *Гробнице* истиче следеће: „За оригиналне ликове Новског и Федјукина, писац је нашао грађу у трагичним судбинама Рубина и Јакубовича. Са овом грађом Киш је поступио као сваки прави уметник. Он ју је преобликовао не према захтевима чињеничке веродостојности, већ према законима једне специфичне уметничке логике, водећи пре свега рачуна о динамици радње и уверљивости психолошке мотивације.“¹⁴⁰ Шта значи Милошевићева тврдња да се

140 Никола Милошевић, „Шта јесте а шта није плагијат“, у: *Треба ли сјалићу Киша*, стр. 113. *йогв. Н. В.*

Киш није толико руководио „законима чињеничке веродостојности“ колико „специфично уметничком логиком“? Зар је то нешто ново и оригинално? И како ову тврдњу схватити у контексту Кишовог инсистирања на „поетици документа“. А шта тек рећи о Милошевићевом запажању да је Киш у својој књизи највише водио рачуна „о динамици радње и уверљивости психолошке мотивације“? Ако је веровати Милошевићу, Киш се понајвише остварио у ономе што је у *Часу аналџомије*, с нескривеним ниподаштавањем, прогласио средством реалистичке илузије: динамиком радње и уверљивошћу психолошке мотивације својих ликова.

Овде ваља рећи и то да Киш и сам у *Часу аналџомије* непрекидно балансира између чињеничког и фиктивног, дајући предност час једном а час другом, већ од зависности да ли жели да истакне документарну утемељеност своје прозе или пак њену литерарну оригиналност. У поглављу „Против опскурантизма“, Киш овако објашњава новину свог литерарног поступка у односу на писце прошлости:

[...] писац је поново бог, али не више на начин господина Моријака, који зна шта мисле и осећају његови јунаци, шта сањају и шта им се догађа у души; писац сад више не продире у своје јунаке са божанским свезнањем, него на начин бојжег архивара и записничара који у часу смрти вади велики протокол поступака и из њих чита *већ записане* поступке, мисли и идеје својих јунака! Писац је, велим, поново бог, али не више на начин господина Моријака, јер та врста моријаковске свезнајуће тачке гледишта за њега је само поглед на психолошко поље баналности, и писац зна да „у роману и најбоље психолошке анализе заудару на смрт“ (Сартр), на лешину, но како се не може лишити тог

метафизичког ткања односа, те моторике романескне акције што се назива психологијом и мотивацијом, он је приморан да се понаша *као* архивар, *као* записничар који само преноси психолошке реакције својих личности онако како о њима сведоче „други“, онако како су их сагледали „други“. Свеједно што су ти „други“ најчешће такође измишљени.¹⁴¹

Из Кишовог текста није јасно зашто је баш Моријак изабран за најистакнутијег представника оног типа традиционалне књижевности коју Киш сматра дефинитивно превазиђеном. Елем, за разлику од Моријака и сличних писаца, који су знали (а заправо су само стварали илузију да знају) шта њихови јунаци „сањају и шта им се догађа у души; писац више не продире у своје јунаке с божанским свезнањем, него на начин бољјег архивара и записничара [...].“ Киш овде губи из вида да писци предмодернистичког периода нису били толико наивни да верују како поседују некакво надзнање, божански *point of view* био је пре свега *лићерарна конвенција*, нешто што се итекако тиче и форме уметничког дела, а не само његове садржине. Такође, из Кишовог текста није јасно да ли он овде говори у име модерних писаца уопште, или у своје име. Јасно је да многи модерни писци себе не виде као „бољје записничаре“ који желе да истину историје сачувају у својим књижевним делима, па није јасно зашто Киш тражи друштво оних који се никако не уклапају у његову визију модерне књижевности. Киш несумњиво жели да каже да се коришћењем свезнајуће тачке гледишта неминовно рециклирају већ виђене уметничке форме. Можемо се, наравно, заједно са Кишом, смејати илузији свезнајућег приповедача, само – остаје да нам

141 Данило Киш, *Час анатомије*, стр. 113, курзив у оригиналу.

неко објасни како су управо уз помоћ такве илузије створена нека од највећих дела светске књижевности пре модернизма. И да нам објасни зашто су многа од тих дела, упркос илузији свезнајућег приповедача, потпуно различита, штавише – изразито оригинална? Тек што нам је рекао да писац постаје „божји архивар“ и „записничар“, Киш ће у следећој реченици писца поново назвати „богом“. У свега неколико реченица сазнајемо чак два пута да је писац модерниста „поново бог“, а једном читамо да је „божји архивар“. Дакле, тај божји архивар (читај модерни писац попут Киша) врло добро зна исто оно што је и Сартр већ знао пре њега: да „у роману и најбоље психолошке анализе заудару на смрт“. И не само на смрт, већ и „на лешину“, како то „мудро“ додаје Киш. (Нема везе што се и сам Сартр итекако бавио психологијом у свом делу, о чему чак отворено говори у својим интервјуима са Симон де Бовоар)! Но, иако попут Сартра зна да „психолошка анализа заудару на смрт“, писац се ипак „не може лишити тог метафизичког ткања односа, те моторике романескне акције што се назива психологијом и мотивацијом...“ Када Киш изједначава појмове „метафизичког ткања односа“ са „моториком романескне акције“, а ову моторику са „психологијом“ и „мотивацијом“, он више замагљује него што објашњава. Какве везе има „моторика романескне акције“ са метафизиком, и зашто би она представљала „метафизичко стање“, остаје да нагађамо. Дакле, када се коначно ослободи илузије свезнајућег приповедача који својим психолошким увидима производи тек мирис лешине у распадању, писац ће бити „приморан да се понаша као архивар, као записничар који само преноси психолошке реакције својих личности онако како о њима сведоче ‘други’, свеједно што су ти ‘други’ најчешће такође измишљени“. Али, ако су „сведоци“ најчешће измишљени, где је онда документарност? Киш наставља:

Писац препушта њима, тим измишљеним сведоцима, да верују у свој (моријаковски) свезнајући и субјективни суд, писац скида са себе одговорност за психолошке поступке својих јунака, за њихову уверљивост или неуверљивост што се тиче психолошке мотивације. У сваком случају, писац овим поступком избегава источни грех реалистичког романа – психолошку мотивацију и божански *point of view* – мотивацију која својом баналношћу и својим клишеима још једнако хара у нашем роману и приповеци и која својим анахроничним *déjà vu*, својим баналним решењима још једнако изазива дивљење наше јеремићевске критике.¹⁴²

Ако је „источни грех“ (?) реалистичког романа био у сликању психолошке мотивације уз помоћ свезнајуће тачке гледишта, не би ли било логично да се Киш одрекне психолошке мотивације будући да ју је већ прогласио неодвојивом од илузије пишчевог свезнања? По ко зна који пут противречећи ономе што је већ рекао, Киш примећује:

Овај пак поступак, ово позивање на изворе, на документ, на изворе и на документе најразличитије провенијенције, није, заправо, ништа друго до *покушај да се психолошка мотивација не одбаци сасвим (јер ју је немогућно одбацивати, пошто се на њој заснива свака сужејна разрада и њено функционисање)*, него да се из ње избаци тај свезнајући поглед, то једнострано сагледавање свих појава, да се учини покретљивим не само око камере, него да се једна појава, један лик, сагледају из разних аспеката, из разних углова, из разних субјективних позиција, *не аутора, него сведока!* Одатле „документ“, одатле позивање на изворе.¹⁴³

142 Исто.

143 Исто, стр. 113-114, *одгв. Н. В.*

Пошто је на примеру Моријака већ објаснио да психолошка мотивација нужно подразумева постојање свезнајуће тачке гледишта, сада нас Киш обавештава да из психолошке мотивације треба, као скалпелом, одстранити „тај свезнајући поглед“, како би се сачувала психолошка мотивација (?!), а све то зато јер без ње нема сижејне разраде! Али, ако је Киш у *Гробници* успео да избегне „тај свезнајући поглед“, зашто га онда накнадно уграђује у своје дело тврдећи да је његова књига „антистаљинистичка“? Ако је циљ Кишовог уметничког поступка био да избегне пишчеву свезнајућу перспективу, како је онда Киш могао да тврди да је својим делом хтео да просветли француске левичаре у погледу неких истина о стаљинизму? Посебно је занимљива Кишова опаска да се оваквим литерарним поступком сликају различита субјективна становишта не самог аутора, већ историјских сведока. Али, није ли писац тај који у крајњој линији бира та субјективна становишта сведока и ставља их у перспективу која му одговара као аутору? Јер, не заборавимо да *Гробницу* нису писали „поуздани сведоци“ већ Киш, бирајући из мора докумената оно што је у складу са његовим субјективним потребама у писању конкретног дела. Није ли очигледно да модерни писац попут Киша има исту ону моћ над „сведоцима“ (историјским изворима) какву је писац реалиста имао над својим књижевним ликовима? Киш, штавише, тврди да за успешност психолошке мотивације више није одговоран он као аутор, већ сами сведоци историје. Дакле, ако се читаоцу не свиђа психолошка мотивација у Кишовој књизи, нека му не падне на памет да критикује аутора, већ нека потражи књижевне ликове, па нека се обрати њима?!

Како схватити Кишову идеју да је својим литерарним поступком хтео да поједине појаве и ликове сагледа „из разних углова“? Зар исту ту илузију не срећемо и у реа-

листичком роману у којем писац слика један лик из угла других ликова који са њим ступају у контакт? Киш жели да каже да модерни књижевни поступак којим се он служи представља помак у правцу истинитог приказивања појава. При том, заборавља да књижевно дело, без обзира на књижевни поступак, може бити тек фикција, а фикција може само да *дочара* тај помак али не и да га оствари. Оно што је литерарни ефекат, Киш проглашава историјском истином. Не, Кишово књижевно дело није ништа ближе „историјској истини” од било ког другог дела књижевности. У Кишовој *Гробници* има онолико историјске истине колико и у *Јадима младої Вершера*, *Нечистој крви*, или ком другом делу фикције, успелом или не. Киш наставља:

Но, с друге стране, не заборавимо да је у конкретном примеру прича из *Гробнице за Бориса Давидовича* у питању „историјски роман“, историјска грађа, фабуле у чију истинитост писац жели да увери читаоца, па, дакле, да се свака произвољност, свако ткање фантазије мора оправдати истинитошћу детаља. Референце, *истиници* и *лажне*, ту су пак смештене у својој књижевној функцији, сасвим парадоксално, рекосмо: књижевне (психолошке) чињенице подупиру се „историјском“ грађом, а историјске – књижевном.¹⁴⁴

Киш би опет хтео да нас убеди да између књижевних чињеница и историјске грађе нема никаквог конфликта. Али, ако се књижевне чињенице „подупиру историјском грађом, а историјске књижевном“, ако су нелитерарни извори до те мере комплементарни са књижевним чињеницама, зашто је онда ова комплементарност нешто „сасвим

144 Исто, стр. 114.

парадоксално“, како то каже Киш? Коначно, да ли је и у којој мери Киш успео да у својој прози избегне илузију свезнајућег приповедача? Ако је *Гробница* слика историје у чију је истинитост Киш хтео да увери своје читаоце, ако је у његовом делу свако „ткање фантазије оправдано истинитошћу детаља“, како је тврдио, није ли онда утисак свезнајућег приповедача још више појачан, уместо да – у складу са Кишовим очекивањима – буде умањен? Објашњавајући структуру Кишовог *Пешчаника* у својој књизи *Роман као њосџуџак*, Миливој Сребро пише: „*Пешчаник* бисмо стога могли одредити као текст у коме се ‘уметничке тачке гледишта не фиксирају у јединственом центру, него се конструише некакав расејани субјект, који се састоји из различитих центара, чији међусобни односи стварају допунске уметничке смислове’ (Ј. М. Лотман, *Структура уметничког текста*, стр. 342). Овај ‘расејани субјект’ у извесном смислу представља реинкарнацију свезнајуће приповедача, наравно не онаквог типа који подразумева реалистички роман или мит – не, дакле, приповедача са божанским свезнањем.“¹⁴⁵ На следећој страници своје књиге, Сребро примећује: „Изнијансираним поетским сликама које се нижу у објективизованој наративи Киш успева да фиксира одређену ситуацију, не без психолошког сенчења, *ше се сџиче уџисак као да се јунак Е. С. налази њод луџом свевидеће нараџора*.“¹⁴⁶ Иако Сребро сасвим исправно уочава „реинкарнацију свезнајућег приповедача“ у Кишовом делу, он одмах жури да напомене да тај приповедач није на исти начин свезнајући као у делима реализма или у миту. Дакле, док су реалисти у својој наивности мислили да су богови (отуда „божанско свезнање“), Киш је, пак, много скромнији од

145 Миливој Сребро, *Роман као њосџуџак*, Матица српска, Нови Сад, 1985, стр. 118, њодв. Н. В.

146 Исто, стр. 119, њодв. Н. В.

њих, па иако не претендује на боље атрибуте, долази до истог свезнања (!) другим, „модернијим путем“. Авај, Кишове амбиције биле су много веће: не да својим литерарним поступком обнови илузију свезнајућег приповедача, већ да је потпуно укине.

5.

Свако ко је пажљиво читао *Час анатомије* сетиће се да Киш у овој књизи час износи једно, а час друго, сасвим опречно тумачење своје прозе. Одговарајући својим критичарима, Киш овако објашњава свој поступак у *Гробници за Бориса Давидовича*:

И шта значи када писац у првој реченици своје књиге напише да је прича коју ће испричати *истинити*а и да је „записана руком часних људи и поузданих сведока“? То значи да писац жели да да до знања читаоцу да фабула прича није гола конструкција, није пуста измишљотина, него да је заснована на некаквим вражјим чињеницама, на некаквим вражјим сведочанствима, на некаквим документима, јер је *записана* руком „часних људи и поузданих сведока“!¹⁴⁷

Киш је такође пожурио да у оно време потенцијалног преводиоца своје књиге, Жана Деска, упути у историјску веродостојност своје фикције:

При том сам му навео чињеницу да нисам хтео, ни смео (од кога? – *ирим. Н. В.*), да се у овој тако деликатној теми служим измишљеним злочинима ни на нивоу фабуле, него да сам за све те догађаје описане у причама имао аутентичну подлогу, па и за ону монстру-

147 Данило Киш, *Час анатомије*, стр. 91.

озну причу о убијању двојице младића у присуству Новског.¹⁴⁸

Но, у *Часу анаџомије*, читамо и следеће тумачење, потпуно супротно горе наведеним:

Писци не наводе могуће изворе, јер ти су „извори“ у толикој мери прерађени и декомпоновани – већ самим својим премештањем из нелитерарне или паралитерарне средине у срце литературе – да они више немају никакво значење извора, а када их наводе, и то је најчешће само својеврсна књижевна мистификација, јер у литератури, у белетристици, *нема извора!* Писац је стога једини аутентични извор свих прича, свих романа, а сви остали извори, *јрави и лажни*, сливају се у тај један једини извор, у то врело, у тај јединствени *џок* који задобија име *Dichtera*, и сви се извори губе у њему, као у реци, губећи истовремено свој изглед, свој глас и своје име, своју релевантност (осим за истраживача).¹⁴⁹

Није спорно то што писци који се инспиришу историјском тематиком не наводе изворе као што се то ради у науци. Бранећи оно што нико не спори, Киш заборавља да нам одговори на прави предмет спора: ако су у *Гробници* прави и лажни извори прерађени и деконпоновани до неразликовања, зашто би читалац уопште веровао у „вражје чињенице“ и „вражја сведочанства“ као основу историјске аутентичности Кишове прозе? Да ли се, и како, у једном уметничком делу историјска истина (као нешто коначно) може довести у везу са неизбежном амбивалентношћу уметничке уобразиље, уметничког језика и уметничке форме? За изражавање коначних истина литература није

148 Исто, стр. 120.

149 Исто, стр. 120-121, курзив у оригиналу.

најбољи медиј. Као образован човек, Киш је то свакако знао, али је исто тако знао и то да идеолошки релативизам није препоручљив на тржишту „светске књиге“. Како иначе објаснити да су Нобелову награду за литературу добили Черчил и Кертес, али не и Толстој, Пруст, Борхес или Џојс?! Киш је хтео да буде признат као модерниста, а да истовремено буде овећан славом онога који сведочи коначне истине, што није нимало модерно. Проблем је што се ова два пола Кишовог стваралаштва не могу тек тако помирити. Да би стекао ауторитет ангажованог писца који се бори против насиља, Киш се позива на историјске истине које жели да својим делом сведочи. Да би доказао да је оригинални стваралац, он се позива на чињеницу да у литератури самим медијем језика и уметничке форме све бива преобликовано, па и историјска грађа од које писац полази. Киш би у исто време хтео да буде *слободни стваралац и шампион хуманизма, борхесовац и њолијички њодобан њисац*. Но то су опредељења која не само да нису ни у каквој вези, него се чак искључују. Наравно, Киш и сам увиђа да његова аргументација није довољна, па нам сада објашњава сличност између коришћења извора у Борхесовој прози и својој сопственој:

Када Борхес наводи своје изворе, он, заправо, једнако мистифицира и пародира, и то и такво – борхесовско – навођење извора, јесте неком врстом компарације и метафоре, где се уместо речи *као*, и у истом значењу, шире асоцијативна поља око поређеног предмета и стварају, захваљујући тој лажној библиографији (или непотпуној, јер потпуне библиографије и не може бити), један асоцијативни и *интелектуални ехо*. (А не само емотивни, као у реалистичкој литератури.)¹⁵⁰

150 Исто, стр. 121, *Њогв. Н. В.*

Али, ако би свет *Гробнице за Бориса Давидовича* био тек ехо неких „лажних библиографија“, насталих као резултат мистификације и пародије по узору на Борхеса, онда слика историјског периода који Киш слика у свом делу не би могла да претендује на историјску истину. То се, наравно, не би нимало косило са естетиком једног Борхеса, али се итекако коси са естетиком и етиком Данила Киша који литературу схвата као сведочење људског зла у историји. Но, зар је икакав „интелектуални ехо“ уопште потребан да бисмо се сложили са Кишом око тога да је стаљинизам био мрачно раздобље овог нашег века, да насиље као константа људске историје може да изазове само гађење? Прихватање општих истина на којима Киш гради своју прозу не захтева никакав интелектуалан напор како би то хтео да нас увери овај аутор. Другачије ствари стоје са његовим „узором“. Борхес мистификује изворе јер нема коначне одговоре, нити га они интересују – јер би били крај имагинације, крај фикције, Киш се, пак, позива на документе и „поуздане сведоке“ како би своје дело заштитио ауторитетом истине која није литерарна.

И ако се може говорити о сличности поступака између оног што га употребљава Борхес и оног употребљеног у књизи *Гробница за Б. Д.*, то је, у првом реду, на овом плану проширења интелектуалних и митских асоцијација у навођењу извора (углавном измишљених). И, мислим, ту се заправо цео тај проблем сличности и завршава (на страну техника). Оно што критика није запазила у *Гробници за Б. Д.*, ма колико то било, чини ми се, евидентно, јесте чињеница да су овде извесни технички проседеи, „борхесовски“, употребљени на материјалу на изглед непримереном борхесовском начину: на фабулама од историјске, чак политичке релевантности, и да су борхесовски солипсизам и мета-

физичка ванвременост (као програм) замењени том историчношћу и политичношћу, и тиме је створен, по мом скромном уверењу, један на изванредан начин нов књижевни приступ реалности.¹⁵¹

Дакле, Киш тврди да је у свом делу „у главној измишљеници“ изворе користио у циљу проширења митских и интелектуалних асоцијација. И ту се – ако је веровати Кишу – сличност са Борхесом завршава. Сада, кад је узео од Борхеса шта му треба, Киш иде у нове подвиге па посеже за фабулама „од историјске, чак политичке релевантности“. Док код Борхеса срећемо „солипсизам и метафизичку ванвременост“, код Киша срећемо „историчност и политичност“. Још ће Киш прозвати и критику што није уочила оно што је у *Гробници за Бориса Давидовича*, како би он рекао – „евидентно“: да су Борхесови „технички проседеи употребљени на материјалу на изглед непримереном борхесовском начину“! Киш се прави да не зна да је критика итекако уочила оно што нам он овде открива као велику тајну. И не само што је уочила, већ је и посумњала у оправданост и литерарне домете Кишовог поступка у којем се механички спаја оно што је по својој природи неспојиво: форма борхесовске фантастичке књижевности са улогом сведока историје који сведочи коначне историјске истине. Но, приговор критике није нимало спречио Киша да сасвим „скромно“ закључи како је управо спајањем онога што је неспојиво успео да створи „један нов књижевни приступ реалности“ (*идов. Н. В.*)! Авај, и ова синтагма показује, по ко зна који пут, не само Кишову мегаломанију, већ и његово неразумевање Борхеса. Зар постоји *једна*, монолитна стварност, којој Киш приступа на један, а Борхес на други начин. За Бор-

151 Исто.

хеса таква реалност никада није постојала, за „политички релевантног“ Киша она и те како постоји јер без ње не би било ни њене политички подобне слике.

6.

Као што смо већ истакли, Кишова жеља да сведочи историјске истине не може се лако довести у везу са његовим схватањем модерне књижевности. Не само да етичка и естетичка димензија Кишовог дела нису ни у каквој суштинској вези, оне су чак директно супротстављене једна другој. Један интервју са руским писцем Борисом Хазановом (право име Gennady Faibusovich) могао би нам помоћи да осветлимо овај проблем. Иако је и сам провео један део живота у логору, овај писац се никада није упуштао у сликање стварности, штавише – он истиче да је етичка димензија нешто што негира саму суштину књижевности, а поготову модерне књижевности борхесовског типа на коју се, као што знамо, Киш толико позивао. У свом интервјуу објављеном у књизи *Разговори у изнанисџу (Руски њисци у расејању)*, Хазанов каже: „Ми смо одрасли са представом да је литература средство вредновања стварности, била та стварност политичка, друштвена, морална, или религијска. А заправо све те ствари – научне идеје, лични живот писца, филозофски проблеми, религија, постојање Бога, ужаси које смо видели у Совјетском Савезу – све то буквално и није друго до материјал.“¹⁵² По Хазанову, постоје два принципа који су основа праве модерности у литератури. Први је самодисциплина, коју Хазанов дефинише као пишчев свесни напор да овлада стилем, што у крајњој линији – истиче он – представља Флоберово наслеђе. Други кључни принцип модерне литературе јесте принцип *неодговорности*. Хаза-

152 *Conversations in Exile, Russian Writers Abroad*, Edited by John Glad, Duke University Press, Durham and London, 1993, стр. 123.

нов примећује: „У књижевности, сви садржаји нису друго до пишчев материјал. У случају да није тако, литература издаје саму себе. [...] Неодговорност је такав приступ који третира све, баш све, напосто као грађу, и ништа више од тога. [...] Литература није уметничко истраживање стварности. Таква претпоставка би подразумевала да је стварност нешто предвидљиво и униформно. Литература је негација таквог става.“¹⁵³ Типичан пример таквог писца по Хазанову је Борхес: „Борхес третира све те чињенице, такозвану ‘апсолутну истину’ коју писац тобоже открива, тек као пуки материјал.“¹⁵⁴

Ако се овакво разматрање врати у контекст наше расправе о Кишу, постаје више него очигледно да се Киш не може сматрати следбеником Борхеса у оном суштинском смислу, можда само у декоративном коришћењу неких слика које налазимо у прози аргентинског писца (слика велике библиотеке, ванвремене подударности у судбинама појединих јунака...). Хазанов у поменутом интервјуу свакако не обухвата све аспекте Борхесове естетике, али су и ови наведени ставови сасвим довољни да нам укажу колико је велики јаз између поетике Хорхеа Луиса Борхеса и Данила Киша, јаз који наша критика по правилу приказује као крајње позитиван, безгрешни литерарни утицај.

Када слика понављање трагике у историји, Киш не сумња да у томе види истину њених механизма, истину људског зла, истину тоталитарних режима. Када Борхес у својој прози понавља сцене, слике, ситуације, то није зарад некаквог коначног сазнања (метафизичког или историјског) о појавама и стварима које су књижевно „приказане“. Зар је могуће и замислити Борхеса како – у Кишовом маниру – изјављује да је својим књигама хтео

153 Исто, стр. 123-124.

154 Исто, стр. 125.

да просветли француске интелектуалце на теме мистицизма, гностичких учења, ових или оних идеја? Иако Хазанов дефинише стваралачку неодговорност као одустајање од реализма којим се ствара илузија бављења стварношћу као таквом, његова идеја о неодговорности као нужном предуслову модерног стваралаштва односи се ништа мање и на проблем форме. Тако би права стваралачка неодговорност подразумевала слободу не само од схватања уметничке грађе као истините, већ и слободу од туђих стилова као обавезујућих, па Киш не би могао да тврди да се књижевност дели на ону до Борхеса и ону после њега, заборављајући да сам Борхес никада није веровао у црно-бело раздвајање старог и новог, што и јесте предуслов његовог интересовања за најразличитије епохе и културе, језике и писане изворе. Мешавина стилова у Кишовој прози није ствар „неодговорног“ (читај слободног) истраживања форме, већ колажирања оних елемената модернистичких стилова који су у тренутку када их Киш преузима већ признати и канонизовани. Ни у садржају, а ни у стилу, Киш ниједног тренутка не полази од нечег непознатог и маргиналног, заборављеног и непризнатог, већ искључиво од познатог и канонизованог, објашњеног и већ прихваћеног. Самим тим, код њега нема неодговорности (слободне креације) ни у у смислу садржине, ни у смислу форме; напротив – његово дело настаје у свесном, крајње рационалном напору да се споји неспојиво: улога судије који води процес у име жртва историје са улогом писца модернисте који тобоже истражује непознате пределе књижевног обликовања, а у суштини се непрекидно заклања иза ауторитета славних писаца и њихових уметничких поступака. Другим речима, Киш у својој прози *комдинује канонизоване садржаје са канонизованим уметничким формама, очекујући да њо законима њросіе математіике и сам буде канонизован,*

и то двоструко: с једне стране као поуздани сведок историје (хуманиста чији је храбри прст уперен у зло као такво), а с друге као писац модерниста који преузима на себе улогу просветитеља и шампиона модерне књижевности на брдовитом Балкану.

Коначно, шта остаје од Кишовог *Часа анаџомије*, и Кишовог дела уопште, ако се одузме мит Киша као највећег тумача сопственог дела, мит великог znalца књижевне теорије и књижевне критике, мит дисидента, мит великог сведока историје, мит великог стилисте? Остаје дело без вредносног и идеолошког предзнака, *дело које њек њреба њрочийаџи*. До Кишовог дела, нажалост, критика није још стигла, она се још увек бави оним што то дело окружује и што га препоручује као политички подобно штиво. Ах, да, ту је и мит о Борхесовом утицају на којем ћемо се још мало задржати.



КИШ И БОРХЕС

Кишова тврдња у *Часу анатомије* да се књижевност дели на ону пре и ону после Борхеса представља вешто смишљени трик којим Киш сугерише вредност своје литературе. Пошто је Борхес „кључна фигура модерне књижевности“, а Киш његов следбеник, онда Кишу, као по неком наследном праву, припада статус значајног писца пре него што је расправа о његовом књижевном делу и почела. Да је Кишова позивање на Борхеса у време познатих полемика око *Гробнице за Бориса Давидовича* имало карактер уцене, а не некаквог откривања нама непознатог писца и његове оригиналне поетике, више је него јасно. Не само да је Борхесово дело било познато и уважавано у српској средини и пре Кишовог „открића“, већ је борхесовштина била чак нека врста моде међу загребачким писцима. Поводом хрватских имитатора аргентинског писца, Бранимир Донат је још 1972. указао на „гротескни посљедак слијепог и некритичког прихваћања једне осебујне поетике“.¹⁵⁵ Киш је с поносом тврдио да је југословенски писац, али је управо на примеру рецепције Борхесовог дела у нашој средини показао да није довољно познавао југословенску књижевну сцену.

¹⁵⁵ Наведено према: Драган Јеремић, *Нарцис без лица*, Нолит, Београд, 1981, стр. 138.

Иако је Киш у циљу доказивања оригиналности *Гробнице за Бориса Давидовича* своје дело називао борхесовском „антикњигом“, он је и даље сматрао да му припада статус борхесовца, са свим бенефицијама које тај термин подразумева код академске критике. Но, ако је Киш својом „антикњигом“ створио „нов књижевни приступ реалности“, како је то тврдио у *Часу анаџомије* (будући да је од Борхеса узео само неке формалне поступке, а у средиште свог дела ставио хуманистички ангажман којег у Борхесовом делу нема), чему онда и даље позивати се на Борхеса? Ако је Киш оригинални писац, што је тврдио, зашто му је онда важно да буде још и борхесовац? Видећемо да је у питању Кишово удварање институцији академске критике за коју је и писао своје књиге. Но, да ли се Киш заиста може сматрати следбеником Борхеса или је по среди још један од митова који служе обмањивању читалаца? Наша је критика Кишово тумачење сопственог дела узела за основу своје научне методе. Па кад се овај метод сматра једино исправним, нема нам друге него да погледамо шта је о свом схватању књижевности имао да каже Борхес и да Борхесову поетику „из прве руке“ упоредимо са Кишовом.

О насиљу и политичком ангажману

Киш је изнад свега инсистирао на политичкој коректности. Његов основни интелектуални и политички кредо био је бунт против насиља у било којој форми и са било којим циљем. Но, да видимо како се његов велики узор, Хорхе Луис Борхес, односио према расном, верском и политичком насиљу. У једном интервјуу са Маријом Естер Васкез, Борхес примећује да су оснивачи Аргентине били „довољно мудри да искористе црно робље као топовско месо, да је затирање индијанских урођеника представља-

ло историјско достигнуће [...].¹⁵⁶ Иако је знао да буде критичар многих видова аргентинске културе и аргентинског живота, Борхес у интервјуу са Селден Родманом не крије да је поносан што потиче из земље у којој су црнци били тек „слуге и надничари“, истичући да је Аргентина земља белаца, а не земља Индијанаца или мешанаца попут Перуа и Боливије, или попут Бразила који по Борхесу и није друго до „продужетак Африке“. Са највећим изненађењем Борхес од Родмана сазнаје да и црнци имају литературу, признајући да не зна ко је Машадо де Асис! У истом интервјуу, Борхес истиче како никада није чуо ни за песника Ваљеха, а иза оваквог његовог става није тешко уочити расистички презир према пореклу великог Перуанца. Борхесова мржња према Индијанцима је толика да он сматра да би северне делове Аргентине у којима још увек има Индијанаца требало прикључити Парагвају или Боливији. Борхес иде и даље, па сматра да би америчка окупација решила све јужноамеричке проблеме: „Данас ви Американци водите мале ратове који вам не леже и које водите без убеђења, с осећањем кривице [...], али ако бисте освојили Јужну Америку без гриже савести, сви би вас обожавали због тога, у то можете бити сигурни.“¹⁵⁷ Дакле, Борхес предлаже америчку окупацију читавог једног континента и чак тврди да би се томе сви житељи Јужне Америке обрадовали?!

И не само што позива на нова америчка освајања, Борхес оправдава и америчку употребу атомске бомбе у Другом светском рату. У разговорима са Ричардом Бергином, Борхес каже: „Не видим да је Хирошима гора од било које друге битке“ (велики мајстор фантастике бацање атомске

156 Наведено према: Џемс Вудал, *Човек у ојлегалу књије, Живој Х. Л. Борхеса*, Чачак-Београд, Уметничко друштво Градац, 2004, стр. 307.

157 *Jorge Luis Borges: Conversations*, Edited by Richard Burgin, University Press of Mississippi, Jackson, 1998, стр. 104.

бомбе на цивилно становништво назива „битком“!). Па наставља: „То је завршило рат у једном дану. А чињеница да су многи били убијени исто је што и чињеница да је убијен један човек. Сваки човек умире својом смрћу и умро би овако или онако. Наравно, једва да и знамо све људе који су убијени у Хирошими. Најзад, Јапан је подстицао насиље, империју, борбу, суровост, они нису били ништа налик раним хришћанима. Заправо, да су они имали бомбу, они би то исто урадили Америци.“¹⁵⁸ У истом интервјуу Борхес истиче да нам атомска бомба изгледа страшна само зато јер још увек има ауру новине, али можда ће доћи дан кад ћемо, након проналаска неког новог оружја, и атомску бомбу прихватити као нешто нормално!

Борхес презире и читаве народе: „Не, ја не волим Немце“. А не воли их зато што су склони самосажалењу и што никад од неког Немца није чуо „лошу реч о немачком карактеру, па чак ни о Хитлеру“.¹⁵⁹ Овде није на одмет сетити се како у интервјуу са Бергином сам Борхес слика Хитлера. Коментаришући чињеницу да је у Буенос Ајресу било симпатизера фашизма, што га је својевремено инспирисало да напише једну причу, Борхес каже: „То је страшно. То су били зли људи. Али, ипак, Немачка се дивно борила на почетку рата. Мислим, ако обожавате Наполеона, или ако обожавате Кромвела, или било коју насилну манифестацију, зашто не обожавати Хитлера, који је чинио исто оно што су и други чинили.“¹⁶⁰ Дакле, по Борхесу, нема никаквог разлога за промовисање Хитлера, и са њим фашизма, у „круцијални феномен“ историје, како би то рекао Киш. А нема јер насиље нашег

158 Richard Burgin, *Conversations with Jorge Luis Borges*, Holt, Rinehart and Winston, New York – Chicago – San Francisco, 1969, стр. 134. (Не мешати са књигом *Jorge Luis Borges: Conversations*, [1998], чији је приређивач такође Richard Burgin.)

159 *Jorge Luis Borges: Conversations*, Edited by Richard Burgin, стр. 113.

160 Richard Burgin, *Conversations with Jorge Luis Borges*, стр. 31.

доба – верује Борхес – није битно различито од насиља у претходним епохама. Чак и технолошке новине као што је атомска бомба – истиче он – имају тек релативну вредност јер ће и оне ускоро бити замењене новим изумима у служби истог циља. Борхесу не пада на памет да би „бројчана предност јеврејских жртава“ под фашизмом и стаљинизмом могла да редефинише хијерархију трагике у историји, што је била не само тема Кишове литературе, већ и њено основно идеолошко полазиште.

Од познатих диктатора Борхес је критиковао само Перона. Није било у питању политичко опредељење колико чињеница да му је Перонов режим хапсио мајку и сестру. Но, после пада Перонове владавине, Борхес се није лидио да подржи нову диктатуру. Када је војним пучем збачена Изабела Перон, Борхес је дао безрезервну подршку диктатору Видели, изјавивши „да се његова хунта састоји од правих центлмена“.¹⁶¹ Потом је посетио Чиле како би лично примио одликовање из руку генералисимуса Пиночеа. Овде је занимљиво и Борхесово поређење Перона и Хитлера. Истичући да је Перон био кукавица, Борхес примећује: „Осим тога, мислим да је Хитлер веровао у себе, а Перон није. [...] Хитлер је био човек акције. Он се борио и страдао, он је инспирисао људе. Ја сам га мрзео, и мислио сам о њему као о лудом човеку, али човеку који је био на неки начин за поштовање.“¹⁶² Ако је Хитлер, како то каже Борхес, био за презир али и за *поштовање*, ништа мање од осталих лидера, где се и када „принципијелни“ Киш осврнуо на овакве ставове свог узора Борхеса?

Током Арапско-израелског рата 1967. Борхес ће дати безрезервну подршку Израелу. Док је велики део интелектуалне јавности Запада показивао саосећање и бригу за судбину палестинског народа, „аполитични“ Борхес

161 Џемс Вудал, *Човек у ојлегалу књије, Живој Х. Л. Борхеса*, стр. 307.

162 Richard Burgin, *Conversations with Jorge Luis Borges*, стр. 120-121.

је потписао петицију у знак подршке политици Израела. У време Вијетнамског рата Борхес је био ваљда једини писац који је давао подршку америчким злочинима, па је његов преводилац и заступник Норман Томас ди Ђовани морао да моли америчке листове да уклоне Борхесове неумесне изјаве како не би нанеле штету његовој књижевној каријери.¹⁶³

Иако је, што због свог ослабљеног вида, а што због своје психичке незрелости, највећи део живота провео са својом мајком католкињом коју је сматрао најчаснијом особом, Борхес је у више наврата изражавао презир према католицизму као вери, чак је тврдио да католици никада не размишљају о томе да ли је нешто исправно или неисправно?! Борхес не цени ни свој матерњи језик, напротив, он га проглашава инфериорним у односу на енглески, а као доказ за то истиче крајње аматерску тезу да су енглеске речи краће од шпанских што је – тобоже – посебно погодно за поезију?! Енглески империјални подухвати Борхесу су увек били симпатични. Кад је избио сукоб између Аргентине и Енглеске поводом Фокландских острва, „светски човек“ Борхес је стао на страну Енглеца, а овај свој чин је чак покушао да представи као неку врсту интелектуалне неутралности.

Чињеница да је Борхес оправдавао употребу насиља у најразличитијим историјским приликама и епохама открива да је у питању један принципијелни став, управо супротан ономе који заговара Киш. Велики „хуманиста“ Киш се никада није осврнуо на Борхесову равнодушност према насиљу у историји, на Борхесов расизам, на Борхесов презир према свему ономе што није окићено англосаксонским империјалним сјајем. У сваком историјском контексту Борхес се, крајње арогантно, увек стављао на

163 Џемс Вудал, *Човек у оілегалу књиіе, Живоі Х. Л. Борхеса*, стр. 357.

страну војно моћнијег, а доминација једне групе људи над другом у њему никада није побуђивала моралну дилему. Тешко је веровати да Киш није знао за ове Борхесове ставове, а то што о њима није имао ништа да каже, јасно говори о његовом двоструком моралу. Судећи по Кишу, насиље је јако лоше, осим ако га пропагира његов идол Х. Л. Борхес.

Можемо ли Борхесове политичке ставове узимати као аргумент против Борхеса писца? Да је својим књижевним делом пропагирао одређене политичке идеје, Борхес би се сасвим заслужено нашао на мети књижевне критике. Но, за разлику од Киша, Борхес није мешао уметност и политику. Чак и они који су га проглашавали писцем конформистом који избегава важне догађаје и дилеме нашег времена, нису могли да га оптуже да је своје дело промовисао на основу политичке коректности, како је то чинио Киш, који нам се – управо по томе – чини сушта супротност Борхесу. „Не мислим да писац треба да буде вреднован на основу својих схватања, политичких схватања“, говорио је Борхес.¹⁶⁴ А Киш је тврдио да ће писци у будућности бити вредновани на основу свог става према „круцијалним феноменима“ фашизма и стаљинизма. „Нисам, нити сам икада био – сведочи Борхес – оно што се некада називало проповедником поучних прича или баснописцем, а данас се назива ангажованим писцем.“¹⁶⁵ Супротно Борхесу, Киш је себе сматрао изразито ангажованим писцем, а критичари до дан-данас нису успели да одвоје ту ангажованост од литерарног аспекта његовог дела. По Борхесу, човек нема слободу избора, па самим тим и његово мешање у токове историје има релативну вредност са становишта морала. Киш, упркос свом увиђању да се историја понавља, инсистира на значају

164 Richard Burgin, *Conversations with Jorge Luis Borges*, стр. 105.

165 Џејмс Вудал, *Човек у олегалу књије, Живој Х. Л. Борхеса*, стр. 282.

политичког ангажмана, на човековој одговорности. Борхес својим причама даје фантастичку, симболичку, интелектуалну димензију, Киш својој литератури додељује улогу историјског документа. За Борхеса, човек и свет су енигма коју уметност не може да објасни, Киш верује да је открио порекло зла у историји и његове главне актере.

Борхес је тврдио да политичке одреднице немају трајни, унапред познати смисао. Појмови као „конзервативац”, „либерал”, „националиста“, „радикал“, мењају значења у зависности од средине и епохе: „Бити радикал у Буенос Ајресу 1890, није исто што и бити то данас, зар не?“¹⁶⁶ За разлику од Борхеса, Киш није имао смисла за историјски контекст и нијансу. Исписујући у *Часу аналитичке општа места* о национализму, он је био убеђен да је ову појаву објаснио за сва времена и у свим срединама. Иако је често критиковао аргентински национализам у политици и култури, Борхес је био против слепог подражавања страних узора и стилова живота. Смејао се Аргентинцима што су смогли снаге да прихвате танго тек онда када је постао популаран у Паризу. Подсмевао се и аргентинском опонашању страних културних образаца: „Прво смо дигли руке од тога да будемо Шпанци. Онда смо постали Французи аматери. Онда је дошла енглеска фаза, а после ње холивудска.“¹⁶⁷ Борхес је правио разлику између националне отворености за друге културе и помодарства. Киш у својим текстовима не показује да је свестан те разлике. Борхес се инспирисао мислиоцима и писцима који нису били популарни у епохи модернизма, Киш се увек угледао на оно што је у датом тренутку било популарно, а своје узоре је по правилу налазио међу писцима које нико не оспорава и који су слављени и канонизовани (Бруно Шулц, Џемс Џојс, Борхес ...).

166 Richard Burgin, *Conversations with Jorge Luis Borges*, стр. 105.

167 *Jorge Luis Borges: Conversations*, Edited by Richard Burgin, стр. 112.

Историја као вечно враћање историј

Цитирајући на крају своје приче „Пси и књиге“ Марка Аурелија и Борхеса, Киш је хтео да читаоце убеди како његово схватање историје има везе са Борхесовим. Но, да ли је идеја вечног враћања у Борхесовом делу слична Кишовој идеји историје? За Борхеса, највећа загонетка није историјско време, већ време као метафизичка енигма, а покушај да се оно осмисли и схвати и јесте извор његових основних уметничких симбола: лавиринта, огледала, двојника... Време (и оно што се у њему понавља) за Борхеса остаје тајна. За Киша, нема тајне – време је сведено на историју, а историја на историјску истину, па нема ни трага од метафизичке знатижеље за категорије времена и простора. Такође, Борхесу не пада на памет да би се имагинација могла користити у циљу доказивања нечега што је изван ње саме. Киш, пак, верује да уметничка имагинација може да буде сведочанство, документ човекове улоге у историји, истина која води моралном преиспитивању и политичком ангажману.

У краткој причи „Заплет“ Борхес је на најогољенији начин скицирао своје схватање вечног враћања истог: он даје слику старог аргентинског гауча који хиљаду и деветсто година после Цезаровог убиства и сам бива убијен од стране свог усвојеног сина. Запрепашћен када је у тренутку своје смрти препознао убицу, гаучо стиже да каже само: „Али, сине...“ Гаучо – пише Борхес – „умире само зато да би се поновила *једна сцена*“ (*иодв. Н. В.*). У Борхесовој причи аргентински гаучо завршава живот на исти начин као и Цезар, али он тиме не бива сврстан у једну групу људи, нити обухваћен једном континуираном историјом (расе, вере, нације, друштвене класе...) Исто се може рећи и за гаучовог сина који понавља улогу убице Брута. Нема те историје која би обухватала Цезара и гауча као трагичне жртве с једне, а Брута и гаучовог убицу

као злочинце с друге стране. Оно што се понавља („сцена“) не доприноси нимало некаквом схватању историје, нити човекове улоге у њој. За разлику од Борхеса, Киш инсистира на томе да се судбина Давида Нојмана, на неки волшебан начин, у једном другом времену и на другом месту, понавља кроз Бориса Давидовича Новског. Јасно је да је код Киша мотив вечног враћања добио сасвим друго значење од оног које налазимо у Борхесовој прози. Киш инсистира на томе да Нојман и Новски припадају *једној историји* (јеврејској), те да је управо то разлог што завршавају живот на трагичан начин. Код Киша понављање индивидуалних судбина само понавља слику трагике колектива. Не понавља се само *сцена* као код Борхеса, већ пре свега судбина народа којем трагични појединци припадају. У књизи *Нарцис без лица*, Драган Јеремић је приметио да тема вечног враћања код Киша и Борхеса има различито значење, али није уочио и зашто. Он пише: „Споредно је сигурно што је у оба случаја реч о Јеврејима, што се, наводно, поклапају иницијали њихових јунака и што тобоже између њихових страдања има тачно шест векова!“¹⁶⁸ Оно што Јеремић сматра споредним у Кишовој књизи не само да није споредно, већ указује на кључну разлику у схватању теме вечног враћања код ова два писца. Код Борхеса вечно враћање истог је нека врста енигме којом се ништа не доказује, па слике вечног враћања остају искључиво у сфери метафоре; у Кишовој прози вечно враћање није друго до „згодна метафора“ којом се *илустрирује* једно тумачење историје.

У причи „Биографија Тадеа Исидора Круза (1829– 1874)“, Борхес исписује реченицу чије значење свакако превазилази оквир поменуте приче и открива пишчев однос према појму трагичног: „Схватио је да ниједна судбина није

168 Драган Јеремић, *Нарцис без лица*, стр. 239.

боља од неке друге, али да – упркос томе – сваки човек мора да следи оно што носи у себи.“ Овакво схватање, а оно је присутно и у сликању многих других ликова Борхесове прозе, директно је супротно Кишовом. Ако човек нема избора него да следи сопствену природу, ма шта то значило и ма какве последице имало по друге, онда је више него јасно да је и појам човекове одговорности доведен у питање. Такође, ако „ниједна судбина није боља од неке друге“ – како то пише Борхес – онда је немогуће једној групи људи, или народу којем они припадају – доделити улогу „најтрагичнијег“ у историји.

Естетика и стваралаштво

У случају већине писаца – истиче Борхес – морамо да имамо на уму период у којем су стварали. Затим додаје: „Али, у случају класичних аутора – а то се односи на све класике, дозвољено нам је да заборавимо на период. [...] Данас многи писци пишу рачунајући на историју литературе, они пишу како би били тумачени, а не читани. [...] Чини ми се да је то била Џојсова највећа грешка. Он није писао да би га читали и оцењивали, он је писао да би био славан, да би био анализиран. Мислим да је он хтео да његови читаоци – овде ћу цитирати један леп стих и метафору Џона Китса – ‘расплету дугу’“.¹⁶⁹ Зар се ово што Борхес говори о Џојсу не односи још више на Киша, и зар није управо Борхес, пишући о Џојсу, најбоље дефинисао природу Кишових литерарних амбиција? Док се Киш хвалио сложеностју свог прозног израза у којем се препознају утицаји многих модерних писаца, Борхес о Киплингу каже: „Његове ране приче изгледају једноставне на површини, а ипак су изузетно сложене – сложене колико и сам живот. Па ипак, он је покушавао да буде

¹⁶⁹ Jorge Luis Borges: *Conversations*, Edited by Richard Burgin, стр. 215.

што једноставнији. Управо супротно многим савременим писцима који су ужасно једноставни, али желе да се прикажу сложеним.¹⁷⁰

Објашњавајући зашто су чак и тако значајни песници као Капдевиља данас готово заборављени, Борхес примећује: „ [...] ако је у својим најбољим делима Капдевиља бољи од Лугонеса, то је зато што он није писао самозначајним стилем. Капдевиља је био потпуно равнодушан према помодним стиливима и иновацијама. Такав приступ, који није ни најмање еготистичан, награђен је забором. [...] Ми често вреднујемо поезију и литературу на основу њиховог односа према књижевној историји. У Француској, на пример, писци пишу на основу књижевне историје. Песник најпре дефинише своје циљеве, а тек потом приступа стварању. То се не дешава у Енглеској која је земља индивидуалаца. У Француској [...] писци, међутим, почињу да пишу свесни свог места у историји књижевности. [...] Отуда у Француској толико полемика, манифеста, литерарних покрета.“¹⁷¹ Борхес је оштро критиковао пишчеву зависност од идеја поетике и естетике, а Киш је свој ауторитет градио управо на рационалном односу према стваралачком чину. Киш је, дакле, модеран управо по ономе што је Борхес највише критиковао у модернизму.

Док се Киш упињао да нам докаже да у његовом делу ништа није случајно, Борхес је на питање: „Да ли имате ишта да кажете о вашој тренутној естетици или о вашој тренутној поетици, уколико то уопште желите?“ – одговорио: „Жао ми је што морам да кажем да ја уопште немам естетику. Ја само уем да пишем поезију и приче. Немам никакву теорију. Мислим да теорије, заправо, не

170 *Twenty-four Conversations with Borges Including a Selection of Poems, Interviews* by Roberto Alifano 1981-1983, Lascaux Publishers, 1984, стр. 109.

171 Исто, стр. 76.

служе ничему.¹⁷² У истом интервјуу, Борхес такође изјављује: „Писац који би писао само оно што хоће – био би лош писац. Писац мора да пише са извесном невиношћу. Он не би требало да мисли о ономе што ради. У противном, оно што ствара неће бити његово.“¹⁷³ Зар ово није потпуно супротно Кишовом схватању литературе?

У приказу једне студије о Киплингу, Борхес подсећа да је проблем коришћења уметности у политичке сврхе заправо лажни проблем јер „[...] оно што је у уметности најмање битно, то су уметникове намере“.¹⁷⁴ Супротно Борхесу, Киш нам у *Часу анаџиомије* објашњава да у његовом делу нема случајности, већ је све плод једне дубоко промишљене и доследно спроведене поетике. Борхес посебан значај придаје спонтаности, инспирацији, ирационалном и необјашњивом карактеру стваралаштва: „Хтео бих да кажем да ја не пишем оно што хоћу. То ми је дато од некога или нечега. Можете то звати музом или Светим духом или подсвешћу. Ја не бирам садржине и приче за своје дело. Оне су ми дате. Морам да чекам и да их примим у тренутку пасивности.“¹⁷⁵ За разлику од Борхеса, Киш се хвали рационалношћу своје поетике, контролом коју има над стваралачким процесом. Борхес је све естетске теорије сматрао „бескорисним апстракцијама“¹⁷⁶, а Киш се у свом писању ослањао на књижевну теорију видевши у њој не само значајног савезника у самом стваралачком чину, већ и моћно оружје у борби против својих критичара; штавише – Киш је веровао да се позивањем на књижевну теорију може доказати вредност његовог

172 *Borges at Eighty, Conversations*, Edited by Willis Barnstone, Indiana University Press, 1982, стр. 97.

173 Исто, стр. 92.

174 Jorge Luis Borges, *Selected Non-Fictions*, Viking Pr, 1999, стр. 250.

175 *Borges at Eighty, Conversations*, Edited by Willis Barnstone, стр. 162.

176 Види: Norman Thomas di Giovanni, *The Lesson of the Master*, Continuum, New York, 2003, стр. 47.

прозног опуса. У размишљањима о литератури Борхес се пре свега ослања на своје читалачко искуство и свој књижевни укус, а Киш на популарне трендове у књижевној критици. Као писац, Борхес се највише плашио суда читалаца, Киша је највише занимао суд академске критике, суд институције.

Овде ваља рећи и нешто о односу књижевне критике према Борхесу и Кишу. Борхеса су много више нападали и критиковали него Киша, али Киш прећуткује ову чињеницу како би себе представио жртвом књижевне критике. Борхесово дело су оспоравали познати критичари као Андерсон Имбер, Адолфо Прието, Хорхе Абелардо Рамос, као и признати светски писци Витолд Гомбрович, Хосе Камило Села и Ернесто Сабата, али Борхесу није падало на памет да мишљења својих критичара прогласи злонамерним и конспиративним. Нимало налик Борхесу, Киш је неколико негативних критика упућених његовом делу прогласио политичком завером. Тврдио је да борхесовска поетика (коју он тобоже следи у свом делу) може да смета само заосталим духовима са Балкана. И правио се да не зна да је Борхес био оспораван много више изван Балкана него на њему, и то од значајних писаца нашег времена, при том – писаца различитих опредељења. На питање Ричарда Бергина да ли себе сматра талентованијим за прозу или за поезију, Борхес је одговорио: „Уопште не мислим да сам талентован“.¹⁷⁷ Ништа слично нећемо наћи код Киша, макар то било речено и у шали. Говорећи о популарности Жана Пола Сартра, Борхес примећује: „Не волим људе који се баве пропагандом. Мислим да (Сартр – *џрим. Н. В.*) није смео да дозволи да се један од париских кафеа назове *Кафе Еџисџиенџијализам*. Верујем да Беркли никада не би дозволио тако нешто, а ни Шопенхауер.“¹⁷⁸

177 Richard Burgin, *Conversations with Jorge Luis Borges*, стр. 71.

178 Исто, стр. 108.

Можда на основу овога није тешко наслутити шта би Борхес мислио о култу Данила Киша, чије је име одавно надмашило славу Сартровог кафића и постало бренд многих наших институција од „националног“ значаја.

Мало Борхес мало Џојс

Киш је тврдио да је у свом делу успео да обједини утицаје многих модерних писаца, а на тој листи се најчешће помињу Борхес и Џојс. Наши кишолози се до данас нису упитали: могу ли се литерарни поступци потпуно различитих писаца тек тако помирити и претопити у један оригинални стил? Одговор на ово питање даје нам управо Борхес. Објашњавајући у предговору енглеског издања своје књиге *Бродијев извештај* разлоге за повратак једноставности у приповедању, Борхес примећује: „Сваки језик је традиција, свака реч је заједнички симбол, а оно што иноватори могу да промене своди се на ситнице; овде није на одмет сетити се дивних, али често нечитљивих дела Малармеа или Џојса.“¹⁷⁹ Киш је више пута истицао утицај Џојса на своје дело, а Борхес је Џојсовог *Улиса* сматрао промашајем.¹⁸⁰ Иако у свом кратком осврту на *Финејаново бдење*, објављеном под насловом „Џојсов последњи роман“, Борхес понавља суд о Џојсу као великом писцу своје епохе, он неће издржати а да се у закључку текста не осврне на Џојсове језичке иновације, закључујући да су се Жил Лафорг и Луис Керол поигравали са језиком успешније од Џојса.¹⁸¹ Дакле, Борхес доводи у питање успешност Џојсових иновација управо у оној равни која се обично сматра Џојсовим највећим доприносом модерној прози. Док Борхес има своје оригинално

179 Види предговор, у: Jorge Luis Borges, *Doctor Brodie's Report*, E. P. Dutton & Co., Inc, New York, 1972, стр. 11.

180 Richard Burgin, *Conversations with Jorge Luis Borges*, стр. 56.

181 Jorge Luis Borhes, *Selected Non-Fictions*, стр. 195.

мишљење о Џојсу, Киш само парафразира општа места из репертоара похвалних судова о овоме писцу.

Да Киш најчешће нема *своје* мишљење о појединим писцима, може се најбоље видети на примеру његовог односа према Борхесу. Борхес у *Часу анаџиомије* није Борхес каквим га види Киш, већ прерађени, изанализирани Борхес академске критике. Отуда у Кишовој полемичкој књизи нема ниједног оригиналног запажања о Борхесовом делу. Велики „следбеник“ Борхесове поетике нам уместо својих тумачења презентује текстове Рожеа Кајоа и Силвије Мољој, узимајући судове ових аутора о Борхесу као нешто очигледно и непобитно. Док се Борхес у својим проценама појединих дела и аутора више пута излагао ризику да испадне смешан, наиван или превише субјективан, Киш се увек заклањао иза ауторитета познатих писаца и критичара, представљајући њихова открића као неоспорна и коначна. У процени једног аутора Борхес полази од свог доживљаја, Киш од места дотичног писца у Пантеону великана.

Кишова поетика је добар пример насилног синкретизма коме се на примеру модерне философије у једном интервјуу смејао наш есејиста Сретен Марић. Формула нових философа могла би се по њему овако скицирати: „мало Маркса + мало Хајдегера = нова философија“. Још каже Марић да га ово спаривање Маркса и Хајдегера подсећа на један стари јеврејски црно-хуморни виц: „Дошао сиромашни Јеврејин из голе Галиције у Беч и ту, први пут у животу, окусио чоколаде. Задивљен, узвикну: ‘Чоколада је заиста добра ствар!’ Онда се сети своје Галиције: ‘Но бели лук је такође добра ствар.’ Па после дужег размишљања: ‘Како би тек била добра чоколада са белим луком!’”¹⁸² Преведено на језик Кишове

182 Сретен Марић, *Разговори*, КЗНС, Нови Сад, 1986, стр. 66.

поетике: Борхес је заиста добар писац. Но, Џојс је такође добар. Какав ли би тек био Борхес-Џојс? А тек Флобер-Бабељ-Борхес-Џојс-Шулц-Набоков-Перек-Пенже-Род Грије-Карло Штајнер?

Традиција и модернос̄и

У књизи *The Lesson of the Master*, један од Борхесових преводаца на енглески, Норман Томас ди Ђовани, пише: „Борхес је производ једне друге епохе када су људи читали књиге зарад пуког уживања у њима, због идеја и разговора на које су оне подстицале. Он је описао како се као млад човек сретао са кругом својих пријатеља, који је укључивао Борхесовог оца и његовог пријатеља, како би у ноћним сеансама разговарали о литератури и филозофији у неком кафеу једном недељно. Ти љубитељи књиге из Буенос Ајреса били су аматери у правом смислу те речи. Као писац, а посебно као критичар, Борхес је задржао нешто од аматера до краја свог живота“.¹⁸³ Када ди Ђовани назива Борхеса аматером, он ни најмање не умањује Борхесову уметност, напротив – истиче његову самосталност у односу на модерне књижевне трендове. И заиста, Борхес у својим текстовима и интервјуима често провоцира устаљену скалу вредности, хвали управо оне ауторе које је модернизам потиснуо на маргину. На пример, тврди да је Франциско де Леон већи аутор од Гонгоре и Кеведа, Виктора Игоа сматра далеко већим песником од Бодлера за којег каже да је „прецењен“, или од Рембоа – кога назива „откачењаком“. За Леополда Лугонеса, великог аргентинског песника, рећи ће да је, упркос својој величини, „веома ограничен, веома париски-оријентисан“.¹⁸⁴ Америчког песника Роберта Фроста сматра „можда највећим песником столећа“. Оваквим ставовима Бор-

183 Norman Thomas di Giovanni, *The Lesson of the Master*, стр. 59-60.

184 *Jorge Luis Borges: Conversations*, Edited by Richard Burgin, стр. 98.

хес је заиста далеко од некаквог повлађивања модерним поетикама. У једном интервјуу, Борхес каже: „О себи не мислим као о модерном писцу. Ја сам писац деветнаестог века. Моје уметничке новине су новине деветнаестог века. Не мислим о себи као о савременику надреализма, дадаизма, имажизма, и сличних цењених књижевних бесмислица, схватате? О литератури мислим у терминима деветнаестог и почетка двадесетог века. Ја сам обожаваоц Бернарда Шоа, Хенрија Џејмса.“¹⁸⁵ Подсећајући да се Борхес одрекао своје младалачке модернистичке оријентације у оквиру ултраистичког покрета, те да је у свету постао познат тек са својим „метафизичким причама“, С. Родман примећује: „Данашња авангарда, парадоксално, прави културног хероја од једног архиконзервативца“.¹⁸⁶

Шта значи Кишова тврдња да се литература дели на ону до Борхеса и ону после њега, кад сам Борхес признаје да га писци деветнаестог века, као што је Радјард Киплинг, превазилазе у вештини приповедања? На списку Борхесових омиљених аутора нема модерниста, напротив, Борхес истиче да су на њега утицали управо они писци који су из угла модернистичке поетике сматрани незанимљивим. Ту су најпре нимало модерни философи Беркли, Шопенхауер и Унамуно, затим писци Р. Киплинг, Р. Л. Стивенсон, Честертон, Томас де Квинси, Томас Браун, Велс, Конрад, Бернард Шо, Витмен, Е. А. По, Марк Твен, Емерсон, Мелвил, Хоторн, Хенри Џејмс, Роберт Фрост. Оваквим избором својих литерарних претеча Борхес устаје против мита о модерном Борхесу који је створила академска критика, дакле – устаје против онога што је сама основа вредносног суда о његовом делу. Киш је, супротно Борхесу, подучавао критику да о њему пише као искључиво модерном писцу верујући да је модерност ли-

185 *Borges at Eighty, Conversations*, Edited by Willis Barnstone, стр. 35.

186 *Jorge Luis Borges: Conversations*, Edited by Richard Burgin, стр. 95.

терарни квалитет по себи. Борхес у модернизму не види апсолутни прекид с прошлошћу, модернизам је за њега обнављање барокних тенденција у уметности: потребе да се читалац шокира малтене сваким детаљем, а не само целином дела. Такав стил Борхес назива „самозначајним“, „еготистичким“. Класични стил, као супротност бароку, омогућује изражавање емоције без превеликог скретања пажње на средства уметничког израза. По Борхесу, ни барокне ни класичне тенденције нису нужно везане за један одређени период, оне су увек изнова јављају у новом руху и са новим замахом. Иако се модернизам не може свести на барок, он му је сличан по уметничким средствима и по ефектима које се тим средствима постижу. Сасвим другачије мисли Киш који инсистира на потпуном резу између предмодерне и модерне књижевности. Ако би ико био против овако схваћене историје литературе, онда је то Кишов узор – Хорхе Луис Борхес:

Ако треба да говорим о савременим писцима, морао бих, наравно, да мислим о Платону, Сер Томасу Брауну, Спинози, о Томасу де Квинсију, о Емерсону, о Шопенхауеру. А можда, зашто да не, о Ангелусу Силезијусу, о Флоберу. [...] Али ја овде само понављам оно што је Езра Паунд већ рекао. Он је рекао: „Сва уметност је савремена“ – и мислим да је био у праву. Не видим зашто би ми неко, ко пуким случајем живи у истом веку као и ја, био значајнији од некога ко је умро пре много година. Коначно, ако читам неког писца, он је мој савременик – под тиме мислим да припада садашњости. Тако да мислим да реч „модеран“ нема никакво значење; а реч „савремен“ је, наравно, само синоним за „модеран“. Мислим да су обе речи бесмислене.¹⁸⁷

187 Исто, стр. 80-81.

По Борхесу, модернизам није нешто што омогућује некакав супериорни увид у уметност претходних епоха. Такво веровање (које није далеко од марксистичког) водило би у рационални приступ стварању који Борхес одбацује.

Искусиво и литератџура

Киш се више пута позивао на Борхеса као на писца који своју литературу заснива на књигама, а не на искуству. Борхес је давао за право Емерсону који је тврдио да поезија настаје из поезије а не из живота, а као творца ове идеје истицао је Виктора Игоа који је својевремено изјавио: „И Хомер је имао свог Хомера“.¹⁸⁸ Борхес је више пута истицао да је свет књига за њега подједнако стваран, па чак и стварнији, од такозване стварности. Но, то је само половина приче о Борхесовој поетици, она половина коју је академска критика која живи од мита текстуалности и „расплитања чворова“ прогласила за једину. Истовремено, Борхес је тврдио да пишчеве речи морају имати везе са његовим животом, иначе би све било само пука игра. Објашњавајући В. Барнстоуну једну своју причу, Борхес каже: „Претпостављам да мора да постоји веза између писца и његовог дела. Иначе, дело би се свело на комбинаторику речи, на игру“.¹⁸⁹

Писање – веровао је Борхес – није само стварање имагинарних карактера, већ обликовање пишчевог сопственог лика. И ишао је чак дотле да одбацује и само дело ако према његовом аутору није могао осетити симпатију. У разговорима са Ричардом Бергином, Борхес каже да га одбија Ничеова философија управо зато што нема никаквих симпатија за Ничеа као човека.¹⁹⁰ Критикујући прена-

¹⁸⁸ Исто, стр. 206.

¹⁸⁹ *Borges at Eighty, Conversations*, Edited by Willis Barnstone, стр. 96.

¹⁹⁰ Richard Burgin, *Conversations with Jorge Luis Borges*, стр. 103.

глашену директност Ничеових философских тврђења, Борхес не преза да их објасни Ничеовом нескромношћу. Дакле, Борхес сматра да чак ни у оном најапстрактнијем, као што је философија, човек не може да побегне од себе, па тако духовне творевине нису само „мешање карата“, како би то рекао Киш, већ и одраз ауторове личности.

Борхес је више пута истицао да је инспирацију за стваралаштво налазио у дубинама свог интимног света, своје подсвести, а не само у књигама. Чак је тврдио да је сањати исто што и сећати се: „Наша прошлост није друго до низ наших снова. Зар има уопште разлике између сањања прошлости и сећања на њу?“¹⁹¹ Ако наша прошлост није друго до низ наших снова, како то тврди Борхес, онда је јасно да некаква „објективна истина“ о прошлости може бити само идеолошка пројекција. Зато је литература, из угла Борхесовог схватања књижевности, неспојива са хуманистичким ангажманом. Киш је, међутим, веровао да се на основу докумената и „поузданих сведока“ може реконструисати објективна истина историје, штавише – да се на основу те истине могу понудити моралистичке поуке. И не само што је Киш у средиште свог литерарног дела ставио моралну лекцију, већ је у својим полемичким текстовима тврдио да је неморално о литератури мислити другачије од онога како он мисли?!

Једна од тема која је заједничка и Борхесу и Кишу јесте критика реализма. Борхес примећује: „Што се тиче реализма, увек сам мислио да је он у суштини лажан. Шта мени значи, на пример, локална боја, како би *йисац* био веран *историји*. Такве ствари мени су потпуно стране. Оно што ја волим јесте [...] да се препустим сновима“.¹⁹² Борхес одбацује објективно сликање стварности, „верност историји“,

191 *Twenty-four Conversations with Borges Including a Selection of Poems*, Interviews by Roberto Alifano 1981-1983, стр. 34.

192 *Borges at Eighty, Conversations*, Edited by Willis Barnstone, стр. 164, *üogв. Н. В.*

он брани пишчево право на имагинацију и на подсвест као на извор уметничког стварања. Киш, на трагу Борхеса, одбацује реализам, а потом се хвали да је своје дело засновао на документима и „поузданим сведоцима“! Има ли ту икакве логике? Киш је хтео да сведочи историјску истину попут неког реалисте, а да истовремено буде модеран писац који одбацује средства реалистичке илузије. А у његовом делу много тога јесте реалистичко и у потпуном нескладу са његовом „антиреалистичком“ поетиком.

Књижевни лик

Када процењује убедљивост књижевних ликова у литеарним делима, Борхес се не ограничава на један период или једну књижевну школу. Успешно остварене ликове – истиче Борхес – налазимо у делима најразличитијих писаца: Дантеа, Шекспира, Стивенсона, Дикенса. Оно што је Борхеса посебно привлачило била је могућност сликања лика мимо реалистичког илузионирања *биографије као целине*, идеја да живот није друго до тренутак који има тежину непоновљивог озарења. Борхес је ову идеју сматрао Дантеовим проналаском: „То је Дантеова идеја да у животу човека постоји само један тренутак. Тај тренутак представља године и године живота, представља самог човека.“¹⁹³

Борхесов поступак у сликању књижевних ликова потпуно је супротан Кишовом биографизму. У Борхесовим причама тренутно суочавање књижевног лика са сопственом судбином не постаје средство когнитивних моћи субјекта, нити компас његовог моралног деловања, оно је нека врста визије иза које не остаје ништа. Киш, пак, верује да појединачна судбина омогућује објективну спознају коју појединац може да меморише и претвори у основу свог моралног деловања, свог „погледа на свет“.

¹⁹³ Исто, стр. 151.

Борхесово дело не нуди никакав историјски смисао нијихи модус било какве иријадности. Киш, пак, појединачну трагику види као неодвојиву од трагике колектива.

Борхес је у више наврата истицао да се биографизмом и разуђеним дескрипцијама не стварају убедљиви књижевни ликови. Један од главних разлога што је Џојсовог Улиса прогласио „промашајем“ јесте управо у Џојсовом неуспеху да створи убедљиве књижевне ликове. Овај неуспех је, по Борхесу, тим већи ако се узме у обзир дужина Џојсовог романа. Борхес истиче да Џојсови разуђени описи не доприносе дубљем доживљају његових књижевних ликова: „Знате, на пример, да су отишли два пута у нечију соду, знате све књиге које читају, знате њихове положаје када седе или када стоје, али их у суштини не знате.“¹⁹⁴ Зар ово не важи и за Кишове ликове који упркос квантитету каталожских дескрипција остају неуведљиви?

Ништа мање Борхес није био строг ни када је говорио о сопственом таленту. Када га је ди Ђовани питао: „Какво је значење књижевног лика у Вашем делу“, Борхес је одговорио: „Бојим се да у мом делу и нема књижевних ликова. Бојим се да сам ја тај једини лик, или, боље рећи, барем тако замишљам. [...] Мислим да нисам изградио ниједан једини лик. Ја увек мислим у категоријама моје личности, мојих сопствених ограничења, свих оних могућих живота које је требало да одживим а нисам их одживео.“¹⁹⁵ Борхес је налазио утеху у томе што је он ипак писац прича у којима – како је истицао – мора да доминира фабула а не књижевни лик.

У разговору са В. Барнстоуном Борхес примећује: „Ја и нисам неки писац, знате. Немам имагинације. Не умам да створим ликове“.¹⁹⁶ Дакле, без снажне *сиваралачке* *имаџи-*

194 Richard Burgin, *Conversations with Jorge Luis Borges*, стр. 56.

195 *Jorge Luis Borges: Conversations*, Edited by Richard Burgin, стр. 122.

196 Willis Barnstone, *With Borges on an Ordinary Evening in Buenos Aires*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1993, стр. 13.

нације, нема ни велике уметности, па ни књижевних ликова! За разлику од Борхеса, Киш уопште не говори о имагинацији као творачкој моћи. Све што Киш има да каже о имагинацији јесте да је „време измишљања прошло“. Као да имагинација и није друго до измишљање?! Авај, дар измишљања дат је многима, од детета до трговца, дар имагинације – само великим уметницима.

Фабула

Киш се у *Часу аналџомије* позивао на формалистичко разликовање фабуле и сижеа. Тако је неке Јеремићеве критичке примедбе прогласио бесмисленим јер професор Јеремић тобоже не разликује фабулу од сижеа. Остављајући по страни уверљивост Кишове тврдње да један професор естетике није знао оно што је у време његове професуре морао знати сваки студент, осврнимо се на Борхесове ставове о фабули као елементу уметничке форме. Видећемо да Борхес ниједног тренутка не прави поменућу разлику, исту ону разлику која би Јеремића требало да дискредитује као критичара. Такође, видећемо да Борхес итекако цени фабулу и фабулирање, за разлику од његовог „следбеника“ Киша. На питање шта мисли о Ортегиној тези да је данас немогуће стварати нове фабуле, Борхес каже: „Људи стално стварају нове фабуле. На пример, писци детективских прича стварају непрекидно нове фабуле“.¹⁹⁷ Колико је фабула за Борхеса била значајна, види се и по томе што он у поменутом интервјуу наглашава како и он сам „непрекидно ствара нове фабуле“.¹⁹⁸ Дакле, Борхес је спреман да призна да у његовим делима практично и нема ликова, али никако не жели да призна да је изгубио моћ фабулирања. Већ и из овога се може видети да Борхес придаје фабули изузетан

¹⁹⁷ *Borges at Eighty, Conversations*, Edited by Willis Barnstone, стр. 159.

¹⁹⁸ Исто, стр. 160.

значај. Борхесова похвала уметности фабулирања као да се појачавала са тенденцијом критике да нагласи оне апстрактне слојеве значења у његовом делу. У том погледу веома је занимљив интервју Доналда Јејтса са Борхесом у којем Јејтс примећује да Борхес највише воли писце који имају дар да испричају причу. Истовремено, истиче Доналд Јејтс, Борхесов шарм и његова репутација заснивају се више на оном интелектуалном, више на симболичком него наративном. Поводом ове Јејтсове примедбе, Борхес каже: „Волео бих да имам дар за приповедање. Волео бих да сам Шехерезада. [...] Нема ничег лошег у причању прича. [...] Прича ме интересује, јер желим да сазнам шта ће се десити после. Мислим да су фабуле значајне, осим тога фабуле су такође симболи; фабула увек нешто саопштава. Можда сам ја чак више заинтересован за фабулу него за оно што она саопштава.“¹⁹⁹ Другим речима, Борхеса савршено не занима што доктори књижевности и модернисти различитих школа умањују значај фабуле, а све у име некакве више интелектуалне симболике. Борхеса не занимају трендови литерарних теорија и књижевне критике, он зна да у књижевности остаје само оно што може да пружи ужитак. Овде ваља истаћи још једну разлику између Борхесовог и Кишовог схватања фабуле. Код Борхеса, фабула је средство којим се изграђује једна фантастичка стварност. Код Киша, упркос тобожњем одбацивању реализма, фабула је слушкиња историјске истине. У *Часу аналитомике*, Киш истиче да у сликању тако значајне теме као што су страдања људи под стаљинизмом није смео да се служи „измишљеним фабулама“, што сасвим јасно указује да фабулу схвата као средство реалистичке илузије. Нимало борхесовски.

199 *Jorge Luis Borges: Conversations*, Edited by Richard Burgin, стр. 156.

Каденца

Конечно, стилски елеменат који је Борхес сматрао најзначајнијим јесте каденца, исправна интонација сваке реченице. Објашњавајући значење каденце, Борхес каже: „То је много важније од заплета, метафоре, или било чега другог – исправна каденца, исправна интонација за сваку реченицу.“²⁰⁰ За дивно чудо, оно што је Борхес сматрао најдубљом одликом књижевног стила до дан-данас изостаје у анализама Кишовог дела. А разлике између Борхесовог и Кишовог стила су огромне. Овде ћемо поменути само неке које заслужују да буду предмет озбиљних анализа.

У својим причама Борхес с лакоћом прелази са најапстрактнијих тврђења на сликање догађаја, принцип максималне економичности израза и јасноће детаља присутан је у свим слојевима текста. Борхес не скаче из једног стила у други како би развио своју причу. Киш, за разлику од Борхеса, пада из докумената у лиризам, из прозног исказа у чисто лирску патетику, не успевајући да одржи једну препознатљиву интонацију. Кишова реченица пуна је расутих детаља, недовољно повезаних елемената, а често и граматичких неусклађености. Иако је био и песник, Борхес своју прозу није оптерећивао лирским пасажима, већ је тежио највећој могућој сажетости и прецизности својих слика, ма колико оне биле необичне из угла свакодневног искуства. Његова проза не подсећа на друге писце, а Киш је истицао сличност свог стила са литерарним поступцима славних писаца, убеђен да је то довољна основа за високо вредновање његове литературе.

Закључак

Борхесово схватање историје, политичког ангажмана, односа традиционалног и модерног, књижевне критике,

200 *In Memory of Borges*, Edited by Norman Thomas di Giovanni, Constable London, 1988, стр. 43.

естетике, фантастике, књижевне форме, личног искуства и његовог удела у књижевном стварању, књижевног лика, фабуле, каденце, потпуно је различито, па и дијаметрално супротно Кишовом. Но, ова очигледна чињеница нимало не спречава докторе кишологије да и даље рециклирају мит о Кишовом делу као Борхесовском. Статус Киша као Борхесовца сматра се доказаном и неоспорном чињеницом. Јасно је да се ова „чињеница“ узима као средство вредновања Киша као писца, па чак и рекламе, а никада као поље озбиљног истраживања у којем вредносни суд не би смео бити полазна тачка.



МУКЕ СА РЕЧИМА

Када сам у *Лажном цару* навео примере Кишовог непознавања и непрецизне употребе језика и то у неколико његових дела, неки су ми одговорили да нема тог писца код кога се не може наћи понека језичка неправилност, огрешење о стилску норму. Но, код Киша није реч о ретким огрешењима о лексику и слично, већ о одсуству осећаја за матерњи језик. Ако неко у књизи која се сматра бисером светске прозе, подвигом књижевног стила, испише низ нејасних па чак и бесмислених реченица, као што то чини Киш у *Гробници за Бориса Давидовича*, онда више не можемо говорити о некаквом малициозном трагању за грешкама које се могу наћи код свих писаца, већ о нечем што нас приморава да преиспитамо још један од митова везаних за Кишово дело: мит великог стилисте. Дакле, вратимо се Кишовој чувеној причи „Гробница за Бориса Давидовича“ која је проглашена ремек-делом не само наше већ и светске литературе и погледајмо употребу језика у њој, а самим тим и стилски ефекат који писац таквим језиком постиже.

Сликајући поједине етапе у биографији Новског, Киш пише: „Са четрнаест година ради као шегрт у месарници где се *коље кошер*.“²⁰¹ Реч кошер се односи на процедуру

201 Данило Киш, *Гробница за Бориса Давидовича*, Светови, Нови Сад, 2000, стр. 88, *пог Н. В.* У цитатима из истог извора који следе биће наведен само број странице.

клања животиња и припреме њиховог меса за продају у складу са јеврејском религијском традицијом. Дакле, могуће је клати месо у складу са кошер правилима, али никако *клайи кошер*, како то Киш пише у својој причи. У свом преводу ове књиге на енглески, Duška Mikić-Mitchell је била принуђена да незнатно промени Кишову реченицу како би јој дала минимум смисла. Она преводи: „After fourteen he worked as an apprentice for a kosher butcher.“²⁰² Нема никакве сумње да је превод далеко прецизнији од оригинала. А сада узмимо један дужи одломак из поменуте приче како се кишолози не би жалили да се малициозно окомљујемо на „ретка места“. Киш пише:

Борис Давидович, тада познат под именом Безработни, успева да побегне *кроз сјоредни улаз* јавне куће у улици Долгоруковска; неколико месеци ноћива са бескућницима у градском купатилу које се реновира, затим успева да успостави везу са *неком ѿерористиичком їруиом која сїрема айенайше домбама*; под именом ноћног чувара поменутог купатила (Новски) налазимо га с пролећа 1914. *са оковима на нојама* на тегобном путу ка централној робијашници у Владимиру; болестан и под високом температуром, *їрелази еїаїе кроз неку врсиу измаїлице*; доспевши у Нарим, где му скидају окове *са измршавелих и нажуљених їлежњева*, успева да побегне у рибарској барци коју је нашао, без весала, везану уз обалу; препустио је барку брзом току реке, али је убрзо схватио да се стихија природе, као и људска стихија, не покорава *сновима и їроклињањима*: нашли су га *їейї врсиа низводно їде їа је издацио врїлої*; провео је *неколико сати* у леденој води, *свесїян можда да доживљава*

202 Danilo Kiš, *A Tomb for Boris Davidovich*, Translated by Duška Mikić-Mitchell, Dalkey Archive Press, 2001, стр. 77. Сви наводи на енглеском који следе дати су према истом издању.

рејризу њородичне лејенде: на обали реке још се држала танка кора леда (сѝр. 89, њодв. Н.В.).

Најпре, ако неко у једној јединој реченици мора да употреби читаву серију клишеа, он несумњиво умањује стилске и значењске вредности своје прозе. Тако, у наведеном одломку, Новски носи надимак „Безработни“ зато што не ради, већ живи бескућничким животом. Да је запослен, звао би се „Работни“. Пошто је успео да побегне „на споредни улаз јавне куће“ (ко је икад бежао на главни улаз било које куће?), он проводи неколико месеци са бескућницима, затим се повезује са терористичком групом која спрема атентате (чик погодите чиме?) – бомбама. („Кич би се могао мерити степеном баналности својих асоцијација“ – Абрахам Мол). У наставку реченице настаје хаос јер Киш није у стању да јасно оцрта субјект, а ни мотив радње: „под именом ноћног чувара поменутог купатила (Новски) налазимо га с пролећа 1914. са оковима на ногама на тегобном путу ка централној робијашници у Владимиру [...]“. Ако је Б. Д. Новски право име Кишовог јунака, шта онда значи да га хапсе „под именом ноћног чувара поменутог купатила“? Да ли га хапсе под његовим правим именом (смислио лажну професију а заборавио да смисли и лажно име?), или га хапсе под лажним именом – у ком случају то име не може бити Новски како то пише Киш?

Киш наставља: „[...] болестан и под високом температуром, прелази етапе кроз неку врсту измаглице [...]“. Преводилац види да је Киш заборавио именицу која би објаснила на какве етапе писац мисли, и поправља: „Ill with light (зашто light кад Киш истиче „високу температуру“?) fever, he passed through the successive stages of the trip in a kind of fog.“ (стр. 77) Дакле, „болестан и под високом температуром, прелази *еѝаѝе њуѝа* кроз неку врсту

измаглице“, што је далеко писменије од оригинала. Ако је Киш хтео да наслика стање свести свог јунака, онда се оно никако не може описати „измаглицом“. Очито је да ни Кишов преводилац не може да јасно протумачи на шта Киш мисли, па измаглицу као стање свести преводи са „неком врстом магле“ (kind of fog) што може бити опис временских услова, али не и стања свести његовог јунака. Но, чак и овакав превод опет је за нијансу смисленији од Кишовог оригинала.

Сад кад је Новски већ ухапшен, „налазимо га – пише Киш – са оковима на ногама“. Треба свакако рећи „у оковима“, барем на српском. А пошто је имао „окове на ногама“, глежњеви су му били „измршавели и нажуљени“! Морам да признам да први пут чујем за „измршавеле глежњеве“. То не може да прође ни на једном језику, па Кишов преводилац на енглески преводи са „thin and calloused ankles“ (стр. 77), што је опет боље од Кишовог оригинала. Пошто су му најзад скинули окове, Новски бежи у барци коју је нашао „привезану уз обалу“. А пошто барка није имала весла, бегунац је барку „препустио брзом току реке“, но однекуда схвата да се стихија природе, баш као и људска стихија, „не покорава сновима и проклињањима“. Ако је бекство Новског могло бити „сан“ овог бегунца, није нимало јасно на шта се онда односи појам „проклињања“, па синтагма „сновима и проклињањима“ делује превише литерарно и без правог покрића. Наставак реченице је прави бисер језичког и стилског бесмисла. Новског налазе „пет врста низводно где га је избацио вртлог“. Тражећи „инспирацију“ за биографију свог јунака по разним текстовима, Киш је аутоматски преузео и руску реч „врста“ у значењу јединице за дужину, заборављајући да се та реч на српском не користи у истом значењу. Да ли ико коме је српски матерњи језик зна да „врста“ значи јединицу дужине од 1.067 км?

Не, то зна само речник. Прискаче опет у помоћ преводаца, па Кишових „пет врста“ преводи са „пет миља“ („five miles“), што је на енглеском опет много јасније него „пет врста“ на српском. Нема тог генијалног преводиоца који ће успети да коригује и поправи стил једног Чехова, Монтерлана, Хамсуна ... У Кишовом случају, преводац хтео не хтео мора да појашњава Кишову реченицу, да малтене побољшава оригинал.

Како схватити Кишову слику да је вртлог „избацио“ Новског на обалу? Вртлог, што сама реч каже, увлачи у дубину и потапа, али у Кишовој прози вртлог катапултира и избацује, као одскочна даска. И ту се Кишов преводац нашао у ситуацији да мора да поправља стилисту Киша. Душка Микић-Mitchell преводи: „they found him five miles downstream, where a whirlpool had capsized him.“ (стр. 78) Није ни ово идеално, али опет има макар некаквог смисла, преводац речју „capsized“ дочарава преврнути чамац, што је опет боље од Кишовог оригинала. Пре него што се домогао обале, на којој су га „нашли“ (опет не знамо ко), Кишов јунак „провео је неколико сати у леденој води, свестан можда да доживљава репризу породичне легенде: на обали реке се држала танка кора леда.“ Нема сумње, само револуционар може да проведе неколико сати у леденој води, а да му ништа не фали. „Свестан можда да доживљава“ звучи јако лоше на српском, ако уопште и има некаквог смисла. Ако је Киш до овог трена знао шта његов јунак мисли и доживљава, како да сад одједном поверујемо да чак ни он не зна шта се дешава у глави Новског који је „свестан можда“, а можда и несвестан? Не, не тражим од Киша да буде реалиста, али у оним сегментима свог текста где се и сам служи реалистичком илузијом и његова проза подлеже законима стварног и могућег. Како да верујемо у верну слику историјских збивања које Киш слика, кад овај писац није у стању да нам

понуди осмишљен и убедљив опис најбаналнијих радњи и дешавања, особина и акција својих јунака?

Овога пута преводилац преводи дословно: „He had spent several hours in the icy water, perhaps aware he was experiencing a repetition of his family legend: on the bank of the river, a thin crust of ice still remained.“ (стр. 78) Када се преводилац верно држи Кишовог текста, резултат је катастрофалан, не толико због разлике у језицима колико због неубедљивости оригинала. Има ли икакве логичне, имажинативне или ритмичке везе између првог и другог дела наведене реченице? Да ли слика танке коре леда треба да буде поређење са меморијом јунака („свестан можда да доживљава“), или је реч о некој врсти лирске дигресије која треба да појача трагику призора који слика? Да ли се овде крхкост људског живота пореди са танком кором леда на обали замрзнуте реке, и ако је тако – да ли ово поређење треба схватити као подвиг реалистичког или модерничког литерарног поступка? Само одсуство стваралачке имагинације може да објасни што Киш у разним причама посеже за истим клишеима, ма колико они били банални. Тако у причи „Нож са дршком од ружиног дрвета“ такође срећемо мотив лежања у хладној води. „Пре него што се (Хана Кшижевска – *ирим. Н. В.*) домогла границе, прележала је пет сати у леденој води резервоара локомотиве, крепећи свој дух стиховима Броњевског“. Овакве бесмислице нећемо наћи ни у најгорим делима соцреализма.

Но, вратимо се авантурама Новског. После успешног бекства из тамнице, Новски се не досађује. „У јуну, под именом Јаков Маузер, поново је осуђен на шест година због организовања тајног терористичког друштва међу робијашима [...]“ (стр.89) Дакле, Господин Маузер (алијас Новски) оснива терористичко друштво међу робијашима (како ли је само општио са њима?), а због тога дива осуђен на шест година. Док дане проводи у затвору, он „у сенци

вешала чита текстове Антонија Лабриоле о материјалистичкој концепцији историје. “Нема нам друге него да верујемо да су у руским затворима с почетка века ницала не само терористичка удружења, већ да су и затворске библиотеке биле снабдевене управо оном врстом литературе која распаљује револуционарну машту похапшених терориста.

Описујући догодовштине из живота Б. Д. Новског, Киш каже да је његов јунак бежао два пута из затвора: „први пут је пробио са друговима зид на затворској ћелији“ (какво генијално решење, зид је вероватно био од картона), „а други пут је нестао за време купања у *одећи надгледника који је остао то*“. Није само јасно зашто би се надгледник (чувар) купао заједно са робијашима у исто време, па још и го. Ваљда да би Новском олакшао бекство, а Кишу опис дотичног призора. И не само што је Кишов јунак побегао из затвора, већ успева да пређе границу у „*јеврејским шаљивицама*“ (!), а како и не би кад је био „*преобучен у њушјуђеи шрџовца*“. (стр. 93) Не увиђајући колико су овакве конструкције баналне, Киш ће своју причу наставити у истом стилу:

После једне видне празнине у изворима којима се служимо (и којима нећемо оптерећивати читаоца, како би могао имати пријатно и лажно задовољство да је у питању прича која се обично, на срећу писца, изједначава са моћи фантазије), налазимо га у лудници у Малиновску, међу *шешким и ојасним лудацима*, одакле, *преобучен у гимназијалца*, бежи бициклом у Батум. Нема сумње, лудило је било симулирано... (стр. 93, *погв. Н. В.*)

Дакле, да нас не би стално замарао изворима, ево сада мало чисте имагинације које ће нам пружити „пријатно и лажно задовољство“, као да је „у питању прича“, а нарав-

но није у питању само фикција, већ чиста историјска истина, што нас је Киш већ упозорио својим позивањем на документе. Док је у претходном пасусу Новски побегао „у одећи надгледника“, сада бежи „преобучен у гимназијалца“. Док је у претходном пасусу побегао на „јеврејским таљигама“, сада бежи на нејеврејском дициклу. (Појам „јеврејске таљиге“ има смисла колико и појам „будистички тротинет“). А како и да не бежи кад је симулирајући лудака био смештен у лудницу са „тешким и опасним лудацима“. А пошто он сам није ни тежак ни опасан, већ лаган и безбрижан, успева му да побегне „преобучен у гимназијалца“!

Али, ни ово није Кишу довољно. На следећој страници књиге читамо следеће: „[...] хиљаду деветсто тринаесте, у само свитање, Новски се укрцава у брод и скривен међу *џонама јаја* доспева, преко Константинопоља, у Париз [...]. (стр. 94) Дакле, сакривен међу тонама јаја (потребно је макар неколико тона јаја да би Кишов јунак могао да се сакрије), Новски преко Константинопоља стиже право у париску луку, јер судећи по Кишу – Париз је град на води. Но, имагинација Кишу не да мира, па опет ево нових догодовштина: „[...] познато је да је Новски био функционер моћног синдиката јеврејских шеширција у Француској. После објаве рата нестаје са Монпарнаса и полиција га налази у виноградима у близини Монпељеа у сезони бербе, са корпом зрелих гроздова у наручју: ставити му лисице овога пута није било тешко.“ (стр. 94) Дакле, члан моћног синдиката јеврејских шеширција бива ухапшен у винограду са гајбicom у наручју, а све то само зато јер је неко објавио рат! Кад је стигла полиција, Новски је у рукама држао корпу зрелих гроздова, па пошто су му руке биле заузете послом, било је врло лако „ставити му лисице“! Још само нисмо сазнали зашто полиција уопште хапси „функционера моћног синдиката јеврејских

шеширција“? Па није ваљада само зато јер је брао грожђе у сезони бербе?

Док слика ону етапу у животу Новског када су други били жртве његових револуционарних активности, Кишова проза има једну лепршаву, новинарско-биографску ауру. Али, када Новски бива ухапшен, Киш мења тон приче па постаје експресиониста. Но, ни у другом делу своје приче Киш не успева да избегне невиђене баналности. И за експресионизам треба имати имагинације коју Киш нема. Ево како изгледа мучење Новског: „*Тело му је сад било њрекривено чиревима који су њод ударцима њумених њендрека њрскали и исѡискивали корисну крв заједно са некорисним њнојем*“ (стр. 104) Какав експресионистички кич: крв је корисна, а гној некористан! Изложен мукама, Кишов јунак ће у једном тренутку покушати да изврши самоубиство. Али, самоубиство му не успева, па га „*са њокиданим венама одводе у болничку ћелију [...] ѡде морају да ѡа хране вешиѡачки*“ (стр. 118) Сада нам ваља веровати да је у свакој ћелији примитивног затвора с почетка века постојала и болничка опрема за вештачку исхрану неуспелих самоубица! Поготову оних „с покиданим венама“! Ако је веровати Кишовој имагинацији, руске робијашнице од пре стотинак година биле су боље опремљене и од данашњих америчких болница!

Ево још неколико стилских бисера из Кишове приче која је проглашена ремек-делом светске књижевности:

Државни тужилац, В. Н. Криченко, *мајсѡор високих дела...* (стр. 121)

Киш овде мисли на министра правде, Николаја В. Криленка који је руководио монтираним процесима. Шта је Киш постигао мењањем Криленковог имена? Криченко није лоше име за некакву комедију, а израз „мајстор високих дела“ је потпуно бесмислен на српском језику.

[...] *кроз ѿгдину и ѿо* налазимо *ѿа ѿде ѿере суђе* и чисти самоваре [...]. (стр. 88)

Дакле, суђе се пере, а самовари – будући да нису суђе – морају да се чисте.

После петнаест дана, *време које је остѿављено Новском да размисли*, био је поново позван [...]. (стр. 103)

Ово баш звучи као лош превод. Киш је вероватно хтео да каже: „После петнаест дана, колико му је остављено да размисли, Новски је био поново позван [...]“.

Објашњавајући попут неког есејисте погледи робијаша Новског с једне и иследника Федјукина с друге стране, Киш пише: „*И ако се ѿоком каснијеѿ развоја исѿираѿе Федјукин усѿремљивао на своје ѿвртоѿлаве жрѿѿве, ѿо дакле није био хир неурѿиична човека и кокаинистѿе, како неки верују[...]*.“ (стр. 114) Дакле, неки су, мада не знамо ко, веровали да је Федјукин „неуротичан човек и кокаиниста“. Киш је вероватно први који нам открива да су се стаљинистички иследници кљукали кокаином! Или он можда користи реч кокаиниста у неком другом значењу? Но, вратимо се робијашу Новском. Киш пише:

Стојећи између два стражара, Новски чита текст, затим нагло *заурла или му се само учини да је заурлао*. Одвлаче га поново у *ѿсеѿарник* и ту га остављају три дана *међу уѿојеним ѿаѿцовима*. Новски покушава да раздије главу о камени зид *ћелије*; тада му навлаче *лудачку кошуљу саѿкану од солидних влакана* и одводе га у болничку собу. Вративши се из *дунила*, проузрокованог *без сумње инјекцијама морфијума*, Новски тражи да му доведу истражитеља. (стр. 115–116, *ѿодв. Н. В.*)

Дакле, Новског затварају у ћелију звану „псетарник“, а у псетарнику живе – погодите ко – па наравно „угојени пацови“! Писац нам, нажалост, не открива од чега су се тако угојили? Како би спречили Новског да изврши самоубиство, облаче му кошуљу од „солидних влакана“. Док се за Федјукина „верује“ да је „кокаиниста“, дунило Новског је „без сумње“ – како то пише Киш – проузроковано инјекцијама морфијума! Описујући иследни поступак над Новским, Киш пише: „*Да ли је могао и да наслути ишћа му сирема тенцијална и њаклена интјуиција Федјукина?*“ (стр. 107) Наравно да није, то је могао да „наслути“ само свезнајући писац ове приче који у слободном времену презире реалистичке трикове.

Само неко ко не жели да се суочи са митом великог стилисте може да гаји илузију да се овде бавимо некаквим ретким местима у иначе „стилски беспрекорној“ Кишовој прози. Истина је да језичке и логичке бесмислице попут наведених нису некакви изузеци већ битна одлика Кишовог стила. Новинарско-репортажна нарација којом Киш често слика биографије својих јунака, експресионистичке и надреалистичке слике којима он неспретно дочарава стање њихове свести, произвољне и неповезане реченице, час шкрто реалистичке час разуздано лирске, неспретна употреба ироније у сликању судбина које је писац замислио као трагичне, све је то јако далеко од стилски препознатљиве прозе, од дубоко осмишљеног књижевног израза његових узора на које се он позивао без икаквог основа.

Киш ће са својим стилским бисерима наставити до самог краја приче. Тако „Новски нестаје из логора на *џајансџивен и необјашњив начин* [...]“ (стр. 124) Зар оно што је тајанствено није и необјашњиво, и обратно? Извршивши самоубиство, Новски је коначно – завршава своју причу Киш – постао „слободан од вучјака, од хладноће,

од врућине, од казне и од кајања.“ (стр. 125) Лако ћемо за хладноћу и врућину, али није јасно зашто Киш ослобађа свог јунака и могућности кајања, ако имамо на уму његове злочиначке активности из периода када је убијао људе у име револуције. И коначно, у маниру неког посмртног говора, укидајући сваку вишезначност своје приче, Киш пише: „Тај храбри човек умро је 21. новембра 1937, у четири сата после подне.“ (стр. 125) Шта је овај пад у патетику, шта је ова похвала храбрости, ако не пад из модернизма у епику? Ако писац Киш у само једној реченици може да сажме суштину Новског као лика, не би ли било уместо преиспитати мит о Кишовом уметничком поступку као модернистичком? На почетку своје приче Киш нам је обећао много више од тога: „*Овим ѿексѿом, ма колико фраѿментѿарним и неѿѿѿѿуним, ѿокушаћу да оживим усѿомену на чудесну и ѿроѿивречну личностѿ Новскоѿ.*“ (стр. 84-85, *ѿодв. Н. В.*). Но, у чему је Новски противречна личност ако је замишљен као симбол храбрости, као оличење „савршене биографије“ револуционара? Почетак Кишове приче је у потпуном нескладу са њеном поентом. Јер, Новски није распоућен лик у дијалогу са собом, већ неко ко ниједног тренутка не сумња у исправност својих поступака и своје идеологије. Таквим ликовима обилује соцреалистичка књижевност, али не и модерна. Новски је лик *једне идеје*, човек који никада није посумњао у себе, и као такав он је највећа могућа супротност ликовима модерне књижевности.

Крајѿка биоѿрафија А. А. Дармолаѿова (1892 – 1968)

Ни у другим причама његове најславније књиге, *Гробница за Бориса Давидовича*, Кишов стил није убедљивији. Ево како почиње прича „Кратка биографија А. А. Дармолатова“:

У наше време кад се многе песничке судбине граде по чудовишно стандардном моделу епохе, класе и средине, где се судбоносне животне чињенице – непоновљива магија прве песме, путовање у егзотични Тифлис на јубилеј Руставелија или сусрет са једноруким песником Нарбутом – претварају у хронолошки низ без укуса авантуре и крви, животопис А. А. Дармолатова није, упркос извесној схематичности, лишен лирског језгра. Из конфузне масе података помаља се голи људски живот.²⁰³

Већ у првој реченици своје приче Киш показује крајњу небригу за језик којим пише. Шта уопште значи „чудовишно стандардни модел епохе“? Како нешто што је стандардно може бити у исто време и чудовишно? Дакле, у наше време се песничке судбине обликују по „моделу епохе, класе и средине“, како то пише Киш, као да препричава Иполита Тена. Судбину песника Дармолатова, Киш је хтео да наслика на фону ондашњих књижевних група и њихових идеолошких и естетских мимоилажења:

„С киме смо ми, Серапионова браћа?“ узвикује Лев Лунц. „Ми смо са пустињаком Серапионом!“ Кручних је, што се њега тиче, за *заум*; „Заум буди и даје слободан замах стваралачкој фантазији а не вређа ничим конкретним“. – „Ми омогућујемо нашим друговима песницима потпуну слободу у избору стваралачких метода, али под условом...“ додају они из групе Ковачница. (Примљено једногласно с једним уздржаним гласом.) (стр. 149)

203 „Кратка биографија А. А. Дармолатова (1892–1968)“, у: Данило Киш, *Гробница за Бориса Давидовича*, Светови, Нови Сад, 2000, стр. 145. Сви наводи из ове приче дати су према истом издању.

Помињање „Серапионове браће“, „заумне поезије“, „акмеиста“, Кручониха, Гумиљова и Ањенског у овој причи, може нешто да значи студентима руске књижевности, али не и већини читалаца Кишове приче. Но, чак ни стручњаци за руску књижевност неће успети да расплету какав ефекат Киш жели овде да постигне. Када Киш жели да дочара, макар и узгред, слику једног времена и идеја у њему, он поступком набрајања само гомила неповезане детаље. Оно што у наведеном одломку (а могли бисмо цитирати и било који други одломак из ове приче) запрепашћује јесте немоћ реалистичке илузије којој се Киш подсмевао у својим поетичким текстовима. Нити нам овде Киш даје иоле јасну слику дотичних књижевних полемика, нити пак успева да ликове других песника повеже са судбином Дармолатова, нити да било шта осмисли реченицом коју на крају наведеног одломка ставља у заграду. Киш верује да је довољно поменути неко песничко име или књижевни правац, па да се оствари жељени учинак у причи. Ево како Киш дочарава дијалог литерарних кругова дотичне епохе:

Ко је донео вест о егзекуцији која је извршена над „мајстором“ (Гумиљовим), није познато. Са извесном поузданошћу може се рећи само то да је та вест про-струјала попут *мале, сейаратне мајнејне буре над свим анијајонисийичким ирујама йодвојеним јасним идеолошким и есийейичким йројрамом.* (стр. 150, *йодв. Н. В.*)

Ваљда програмима, а не „програмом“, јер сам Киш инсистира на томе да су дотичне песничке групе подвојене! Како могу групе бити подвојене једним програмом, како то пише Киш? А шта тек рећи за потпуно бесмислену слику „мала, сепаратна магнетна буре“? Дакле, не само мала буре, већ још и сепаратно магнетна?! Киш наставља:

Дармолатов је с чашом у руци и пијано посрћући, напустио Касандрин сто и сручио се у олињалу фотељу покојног Јелисејева, која је зјапила празна поред пролетерског писца Дорогојченка. (стр. 150)

Кад год жели да конкретизује детаље своје приче, Киш посеже за општим местима. Пошто је Дармолатов с чашом у руци, има ли ишта логичније него да „пијано посрће“, а кад већ посрће зашто се не би сручио у „олињалу фотељу“ покојног Јелисејева. Кад је Јелисејев покојни, фотеља му мора бити „празна“? Касандра, Јелисејев, Дорогојченко, значајни су у Кишовој причи колико и „чаша у руци“, „олињала фотеља“, или било шта друго. Квантитетом детаља, а не њиховом повезаностју, Киш безуспешно покушава да дочара амбијент и епоху у којој се одвија судбина његовог књижевног јунака.

О каквом стилу и мајсторству форме може бити речи када Киш ни у најмањим сегментима свог текста не успева да осмисли детаље своје приче? Ево још неколико примера крајње неумесне употребе језика која се не може оправдати никаквим контекстом:

Крајем децембра, два дана после хапшења Новског, у кући Дармолатова zazвонио је телефон. Било је тачно три сата после поноћи. Слушалицу је подигла Дармолатовљева дуновна жена, бременита Татарка, висока, оштра стомака. (стр. 151)

Киш који презире реализам доводи своје реалистичке описе до гротеске. Зар реченица типа „Било је тачно три сата после поноћи“ није најбољи пример управо оне реалистичке илузије којој се Киш подсмевао у својим поетичким текстовима, а коју је и сам итекако користио у својој прози? А како тек схватити „значајну чињеницу“

да бременита Татарка, Дармолатовљева супруга, поред тога што је висока (какав податак!), има чак и „оштар стомак“?

Упркос извесним спољашњим знацима, постоје недвосмислени докази да је Дармолатов у то време већ био захваћен психолошком чумом: пере руке у шпиритусу и у сваком подозрева доушника [...]. (стр. 153)

Зашто „упркос“ спољашњим знацима, кад сам Киш преко тих спољашњих знакова слика Дармолатовљево стање свести („психолошку чуму“)? И зашто би понашање Кишовог јунака било знак „психолошке чуме“ кад је време које Киш описује било време доушника и политичког терора у којем је параноја била инстинкт опстанка?

Чак је и страшна хавајска гитара песника Кирсанова, која је завијала с оне стране паравана, сад била *ублажена вајом са танким премазом ушне масти*. (стр. 153, *иодв. Н. В.*)

Зашто је гитара у причи о руском песнику Дармолатову истовремено и страшна и хавајска, па још и иза паравана, и како је могуће такву гитару „ублажити ватом са танким премазом ушне масти“? Киш често ствара нежељене комичне ефекте јер му и најмање посезање за реалистичком илузијом ствара нерешиве проблеме.

Конечно, и у овој причи је главни лик сведен на једну реч, баш као и у причи „Гробница за Бориса Давидовича“. Као што је суштина Новског у храбрости, тако је суштина Дармолатова у елефантијазису:

У лето хиљаду деветсто четрдесет и седме доспева на Цетиње, на јубилеј *Горској вијеница*, чије је одломке из-

гледа преводио. [...] Ја (ја који причам ову причу) стајао сам са стране и посматрао [...]. Али поуздано памтим: између раскречених ногу песникових, под излизаним панталонама, већ се дубрила грозна отеклина. (стр. 154)

Шта значи у наведеном одломку Кишова напомена: „Ја (ја који причам ову причу) [...]“? Откуда овај изненадни пуританизам, ова потреба да се објасни да у Дармолатовљевој отеклину није дуљио Киш лично? Зар је могуће да је само ова сцена описана из угла наратора („ја које прича причу“), или то исто *ја* прича од почетка, што би Кишову напомену чинило сасвим излишном? Кишов постскрипtum у којем нас он просвећује да „за писање нису довољна само муда“ делује као накнадна банализација иначе танушне приче. Ако је Новски као лик садржан у речи *храброст*, сада је Дармолатов сведен на реч „*елефанџијазис*“. Недвосмислена поента приче опет је у раскораку са модернизмом на који се Киш толико позивао, а у приличној мери и у раскораку са Кишовом причом у којој Дармолатов ипак није толико баналан како га писац накнадно приказује у свом постскриптуму. Да је ова прича далеко од некакве модернистичке вишезначности, подсетио нас је Киш и у *Часу аналитомије*, користећи метафору „мудатог писца“ као оруђе у полемици са својим критичарима, као да његова прича и нема другог смисла осим досетке коју је дописао у њеном постскриптуму.

Пешчаник

Кишове језичке слободе често су оправдавране пишевим „поетским стилем“. Нема сумње да у креативном преобликовању стандардног говора и прозни писац, баш као и песник, посеже за извесним слободама које нећемо

наћи у стандардној употреби језика. Но, поетичност не оправдава и сва средства, иначе би било довољно рећи: „ја сам лиричар у прози“, па стећи право на свакојаке бесмислице. Тако у *Пешчанику* читамо:

Врх светионика је обасјан блештавом светлошћу која
искри, и човек не може да зна да ли је то одраз сунца
или светлости гасне лампе.²⁰⁴

Дакле, у питању је невиђена дилема: да ли је јача светлост сунца која обасјава светионик или светло гасне лампе на врху светионика. Суфистички одговор могао би бити: најјача је светлост неупаљене шибице.

[...] истопљен катран, који *йуји сјоро као зјрушана крв*.
(стр. 359)

Борхес би се свакако превртао у гробу када би знао да су овакви примери експресионистичког кича проглашени „борхесовским утицајем“ на Киша.

Цео предњи део аутомобила *йрејери у јари*, видљивој
йојуи јаре изнад усијане пећи. (стр. 361)

Има ли ишта прецизније него јару поредити са јаром (и тако редом: јабуку са јабуком, а црва са црвом...)?

Какав ефекат је изазвало то намерно извртање *очне јабучице сећања*? (стр. 378)

Одговор: ефекат баналности типичан за већину генитивних метафора.

²⁰⁴ Данило Киш, *Породични циркус*, Просвета, Београд, 2001, стр. 358. Сви наводи из *Пешчаника* који следе су према истом издању.

Четвртасћа зрака сунца, која се продија кроз мали прозор сад пада, без икакве прейреке, на жуту иловачу (стр. 487, њодв. Н. В.).

Само у Кишовој прози четвртаста зрака сунца може да се прво продија, а потом да („сад“?) пада „без икакве препреке, на жуту иловачу“!

Негде у даљини чује се лајање неког пса, сасвим тихо, као кроз уџијач (стр. 496, њодв. Н. В.).

Ако пас лаје из даљине, па још и кроз упијач (за мастило?), лавез постаје сношљив. Читалац који ово не разуме, вероватно је проклети паланчанин који презире модернизам.

Слуша како пуцкета емајл, продужено. Гледа како се у лим старих шерпи увлаче оловне нитне као револверски меци калибра 6, 35. (стр. 498)

Рагле је у својој прози маестрално користио бројење како би остварио ироничне ефекте. У Кишовој прози често није јасно на шта би иронични ефекат требало да се односи. Од Кишове слике остала је само немоћ „продуженог пуцкетања“ ироније која пуца у празно.

У последње време било је све теже да се нађе неко лице које би могло обављати звање *кољича*. За ту дужност није ипак довољно да човек буде само вешт месар. [...] После смрти господина Глазингера, једини могући кандидат за место шојхета био је господин Фишер. Истина, он није био месар, али је имао све остале квалитете: био је верник и стари *синајојални џацов* [...]. (стр. 520, њодв. Н. В.)

Од именице *синаіоіа* Киш прави придев *синаіоіални*!
Замислите придев бабарогални од именице бабарога!

А сада ево како изгледа Кишово позивање на историју
и документе:

Којој од наведених личности бијаше Е. С. посветио
највећу пажњу?

Удови белих удова.

Како је обудовела?

Муж јој је погинуо негде на Источном фронту. При
вршењу велике нужде. (стр. 411)

Читалац ће се сетити да у истом овом роману Њутн
открива закон гравитације вршећи нужду! Шта је то ако
не доказ „богатства“ Кишове имагинације? У делу који
сведочи трагику историје, вршење нужде се јавља као је-
дан од основних симбола – не само смрти већ и креације!

У Дунаву је била с пролећа вода *ишако мала* да су код
Пакша људи *сувом нојом* Дунав прелазили. Те године
прогонили су у Русији Чивуте. (стр. 465, *иодв. Н. В.*)

Уместо да каже да је у Дунаву дотичне године било
мало воде, Киш тврди да је вода била „тако мала“! Опет
преводац (овога пута Ralph Meinheim) мора да попра-
ви оригинал како и сам не би испао неписмен, па прево-
ди: „There was so little water in the Danube that spring that
it could be crossed dry-shod at Paksa.“ (Hourglass, Farrar.
Straus.Giroux, New York, стр. 113)

Како је гласио кратак садржај романа што га је Е. С. на-
меравао писати године 1932. у Ковину, а по сугестија-
ма доктора Папандопулоса [...]? Извесни Malchus или
Kartafil или Joannes Buttadeus (каткад само Buttadio),

прогоњен неким мутним (историјским) гризодушјем и страхом почиње од ране младости да мења не само име, дакле идентитет, него и најразличитија занимања, као и места боравка. [...] На крају, он доживљава још једно озарење [...] суочава се у својој канцеларији отпавника возова на једној малој постаји са својим *крвником Исусом*. (стр. 575-576, *йодв. Н. В.*)

Како је и зашто у Кишовој прози Исус постао „крвник“, остаје да нам објасне професионални кишолози! Овакав израз је разумљив из угла талмудске литературе о Исусу (који је по *Талмуду* „*tamzer*“ – копице, магичар и преварант), но потпуно неоправдан и нејасан у контексту *Пешчаника* као књижевног дела.

Како се дошло до нето тежине шунке (без новина и без масне хартије) а помоћу ваге господина Хорвата? [...] уместо железног тега од 0,5 кг стављена су, један за другим, два месингана тега са ознаком 0,20 кг, па је најзад постигнута равнотежа између две казаљке, а тасови стајаху у равнотежној релацији, у релативној равни, у релативистичком равномерју, у релативној равнотежи, у релацијском равновесју, у равномесном равнотегју и у равнотежном равномесју. (стр. 579-580)

Немам ништа против каламбура, али ми није јасно зашто се овде једном баналном призору (узгредној сцени) посвећује оваква језичка елаборација. Кишови каламбури нису духовити, већ извештачени. Језичка игра као средство депатетизације и ироније има смисла само ако се односи на нешто што је постало табу. Киш, пак, депатетизује оно што нико и не сматра значајним, сводиће свој литерарни поступак на егзибиционизам.

Свој роман, баш као и неке своје приче, Киш завршава „постскриптумом“, цитатом који својим повлашћеним местом у склопу романа несумњиво има значење поенте: „П. С. Боље је ако се налазимо међу прогоњенима него међу прогонитељима. (Т. Вава Кама)“ Е. С. је значи био прогоњен све време, само нам писац до краја романа није открио зашто. Ваљда зато што тако пише у талмудском трактату Бава Ками? Заиста, чему детаљан и изнуравајући истражни поступак у овом роману, ко би и с којим циљем истраживао један маргинални лик са оваквом прецизношћу? И шта је уопште извор трагике у Кишовом роману: да ли је он у надмоћи историје над појединцем, или је човек трагичан и мимо историјских токова, неразумевашем самога себе и својих ближњих како сазнајемо из јунаковог тестаментарног писма на крају романа? Нема сумње да је истражни поступак са својом структуром питања и одговора Кишу нудио велике могућности сажимања литерарне грађе. Истовремено, он се нудио као „одговарајућа форма“ у којој се може насликати судбина његовог „прогоњеног“ лика. Једини је проблем што Киш није успео да осмисли разлоге због којих је Е. С. прогоњен. Ако је јеврејство оно што би требало да га чини изузетним, мора се признати да Киш ту димензију свог књижевног јунака није успео да осмисли, као да је однекуда очекивао да ће клише прогоњеног Јеврејина имати неку априорну вредност у оквиру његовог дела. Коначно: шта рећи о односу хумора и трагике у *Пешчанику*? Киш се у овом роману представио као писац који према историјској трагици има хуморну дистанцу. Но, да ли и читалац има исту ону слободу за којом посеже писац? Ако би читалац, понесен поступком депатетизације, макар и на тренутак посумњао у историјску трагику главног лика, ризиковао би да буде проглашен политички неподобном особом која не схвата размере јеврејске патње у историји.

Јеврејску трагику може да депатетизује само православни „борхесовац“ Киш, и нико други. У томе и јесте врхунско лицемерје Кишовог „модернизма“: што читаоцу (а поготово критичару) није ни изблиза дозвољен онај степен слободе за којом посеже писац. Киш очекује да се дивимо његовим слободама, али не очекује да и сами слободно тумачимо историју или његов начин виђења историје.

У књизи *Складнишће*, Мирјана Миочиновић је открила више драгоцених докумената који нам могу помоћи у разумевању Кишовог стваралачког поступка. Описујући изглед оригиналног Кишовог рукописа, као и врсту измена којима је прибегавао како би довршио своју причу „Дуг“, Мирјана Миочиновић примећује:

У делу приче где следе набрајања готово да нема никаквих исправки, што показује да је Кишу највише проблема задавао приповедачки оквир, само ‘догађање’, док је основна замисао: предочавање живота инвентаром дуговања (поступак набрајања тако драг Кишу), остварена без икаквих тешкоћа и беспрекорно.²⁰⁵

Нема сумње да је набрајање један од најлакших приповедачких поступака јер је у њему учинак имагинације најмањи. Киш ни у својим последњим приповеткама није успео да побегне од своје највеће бољке коју је поводом његових првих радова, у приватном писму Кишу које смо већ навели у овој књизи, уочио још Давичо: „[...] Прави недостатак је другде. У фабули.“ Да ли ћемо „приповедачки оквир“ или „догађање“ назвати фабулом, попут Давича, или „сижејном разрадом“, попут Киша, проблем остаје исти. Убедљивост књижевног дела није у квантитету детаља које нам оно нуди, већ у способности писца да

205 Данило Киш, *Складнишће*, Приредила Мирјана Миочиновић, БИГЗ, Београд, 2003, стр. 361.

те детаље повеже у оквиру једне имагинативне творевине. Оно што су Кишу приговарали Јеремић и Милидраговић, сада је – и против своје воље – признала чак и М. Миочиновић: Кишу су једино набрајања ишла од руке, док му је стварање приповедне илузије чак и на нивоу фабуле стварало огромне проблеме. У истом тексту, М. Миочиновић пише:

Готово све особе које се помињу у овој причи везане су за Андрићеве најраније године и младост (школовање, књижевни почеци, прве године дипломатске службе) и Киш је податке о њима нашао у књизи Мирослава Караулица *Рани Андрић* (Просвета, Свјетлост, 1980), коју и помиње на самом почетку предговора. Издвојивши их из обиља личности о којима је реч у Караулчевој студији, он их је претворио у ликове-парадигме поступком крајњег фикционалног сажимања које је основна одлика његове прозе.²⁰⁶

Али, да ли се „фикционално сажимање“ може везати само за Кишов уметнички поступак? Штавише, прогласити оригиналном одликом Кишове прозе? Наравно да не. Сваки писац бира детаље који су му потребни за остварење одређене стваралачке замисли. Овде ваља одговорити на још једно питање: како „фикционално сажимање“ повезати са Кишовим омиљеним поступком набрајања, јер набрајање, чак и у најмањим дозама, делује као расплињавање, а не као сажимање? Иако је и набрајање засновано на селекцији детаља (сваки списак је избор из мора могућности), њиме се често избегава ризик избора и фокусирања оних детаља без којих имагинативна творевина губи своју боју. Оваквим стилским

²⁰⁶ Исто, стр. 362.

поступком се проблем осмишљавања фиктивног света пребацује на читаоца. Сада је он тај који треба да одлучи шта је у уметничкој творевини најбитније, а ако читаочево тумачење писцу не одговара, писац ће га с висине укорити због неразумевања, што је Киш чинио више пута. Да Киш није могао без овог стилског средства, види се и на примеру његове познате приче „Енциклопедија мртвих“, где је једна типично борхесовска метафора разводњена поступком набрајања који је типичан за Џојса, а који је Борхесу потпуно стран, о чему је Борхес у својим интервјуима и приказима Џојсових књига отворено говорио. Џојсов стилистички поступак Киш слепљује на једну борхесовску метафору, стварајући тако причу која би морала бити краћа него што јесте, уколико писац не жели да поништи тајанственост и необичност основне метафоре. Када се читалац ове приче коначно пробије до њеног краја, примећује да је џојсовски поступак набрајања овде коришћен преко мере, да је набрајање штавише – упркос прокламованом модернизму – коришћено у функцији реалистичке илузије!

Велики стилисти обраћају подједнаку пажњу сваком детаљу, свакој језичкој нијанси, што код Киша није случај. Код овог писца очигледне су језичке и синтаксичке непрецизности, граматичке нејасноће. Ако је синкопа ритмичко средство уметничке прозе (а поготово оне модерне), она још увек није истоветна са ритмом, јер језик није само синкопа већ и спона, илузија континуитета. Једно је сажимати детаље фабуле како би се умањило ефекат реалистичке илузије, а сасвим друго синкопирати реченицу како би се постигла уметничка изражајност кроз ритам и мелодију. Крећући се од једног текста до другог, Киш често преузима и стил писаног извора којим се инспирише. Мешањем документарног и фиктивног, хладно биографског и патетично експресионистичког,

Киш често ствара гротескне стилске ефекте који се не могу оправдати некаквом модернистичком поетиком, јер сваки значајан модерни писац (ма колико у свом духу био еkleктичар) ипак пише својим препознатљивим стилем, а не мешавином различитих стилова које је преузео од других аутора.





ГРОБНИЦА ЗА БОРИСА ДАВИДОВИЧА

У познатој полемици поводом Кишове књиге *Гробница за Бориса Давидовича* могле су се чути тешке политичке дисквалификације. Киш је све оне који нису били убеђени у литерарне домете његове књиге називао стаљинистима који не прихватају историјске истине које његова књига износи на видело. Тако је најпре створен утисак да Киш тобоже открива некакве непознате чињенице о епохи стаљинизма. Наравно да је Кишова тврдња била потпуно без основа јер је пре његове „антистаљинистичке“ књиге код нас објављено на тоне критичких радова о стаљинизму. Никакво чудо, јер је главни политички програм југословенских комуниста био антистаљинистички, прецизније речено антируски, како би се добило што више новца са Запада. Упркос овим очигледним чињеницама, Кишов трик је успео. Тако је „антистаљинизам“ временом постао не само рекламни слоган Кишовог дела, већ и неоспорни доказ његових литерарних домета. Пошто је Киш доказивао вредност *Гробнице за Б. Д.* позивајући се пре свега на своју политичку подобност, нема нам друге него да осветлимо пишчеву идеологију која је пресудно утицала како на структуру Кишове приче тако и на обликовање њених књижевних ликова.

Један од најважнијих проблема који је Кишова *Гробница за Бориса Давидовича* покренула било је и питање

одговорности за злочине у контексту историје руског комунизма. Код Киша ово није само тематика његове књиге, сам писац је више пута истицао да се он у својој књизи држао истине и само истине (историјске наравно), те да свако ко се са том истином не слаже мора бити националиста, ако не и стаљиниста. На фону овакве уцене одвијало се, а одвија се и данас, свако критичко вредновање његове уметности.

Што се тиче писца данас и овде [...] он ће бити суђен, верујем да ће бити суђен – и чини ми се да је страшни суд историје и правде већ почео да заседа – у првом реду у зависности од његовог става, од његових позиција према двама круцијалним феноменима овога века (уколико то није један те исти феномен), према логорима истребљења, оним хитлеровским и оним стаљинским.²⁰⁷

Дакле, ако је веровати Кишу, писац „данас и овде“, а и убудуће, неће бити вреднован по специфично уметничким квалитетима свог дела, већ на основу његовог става према значајним историјским догађајима нашег века које он назива „круцијалним феноменима“, као да других садржаја литературе нема нити ће их бити. Писцу неће судити књижевна критика и публика, већ „страшни суд историје и правде“! Кишова изјава такође сугерише да су се многи уметници већ огрешили у односу на „круцијалне феномене“ нашег доба, јер зашто би иначе „страшни суд“ већ био стављен у погон, а тек ће – ако је веровати Кишу – радити пуном паром. Како се у таквој инквизицијској атмосфери може водити било какав дијалог, остаје нејасно. Оно што Киш очекује од модерних писаца

207 Наведено према: Владимир Зорић, *Киш, лејнда и ѝрича*, Народна књига, Алфа, Београд, 2005, стр. 105.

(рециклирање већ прихваћених истина) својевремено су политички комесари очекивали од писаца соцреалиста.

Овде ваља нешто рећи и о историјској веродостојности на коју се Киш толико позивао. У својој књизи *Киш, лејенда и њрича*, Владимир Зорић примећује:

Он (Киш – *џрим. Н. В.*) без двоумљења тврди да је црвена нит која спаја те две институције терора (нацизам и стаљинизам – *џрим. Н. В.*) брочана преминација Јевреја над осталим жртвама.²⁰⁸

Колико је ова Кишова тврдња тачна? Ако неко инсистира на историјској веродостојности свога дела, на документима, као што то чини Киш, онда бисмо очекивали да познаје и историјске чињенице. Није незанимљиво да се на нетачност наведене Кишове тврдње Зорић не осврће у самом тексту своје књиге, већ крајње узгредно, у једној фусноти штампаној стидљивим, једва видљивим словима:

[...] иако је Стаљинов тоталитарни режим још од 1929. показивао извесне антисемитске црте, *Кишова тврдња да су већину лојораша у љулазима чинили Јевреји је одиста џрејтерана*, поготову када се упореди са пројектом истребљења јеврејског народа у нацистичким концентрационим логорима.²⁰⁹

Другим речима, Зорић признаје да се Киш није увек држао историјских чињеница. Па кад је тако, остаје да нам Зорић објасни: зашто је било потребно огрешити се о чињенице да би се одбранила уметничка вредност *Гробнице*? Није тешко замислити како би прошао неки други писац који би се позивао на документе, а потом

208 Исто, стр. 77.

209 Исто, стр. 180-181, *џогв. Н. В.*

изједначавао догађаје и цифре који се управо на основу докумената не могу изједначити. Такав аутор би неминовно био деконструисан из угла идеологије, што у Кишовом случају до дан-данас није учињено, а све под претњом да би таква анализа значила оспоравање историјске трагике о којој је Киш сведочио. Може ли се у таквој атмосфери уопште водити озбиљан дијалог?

На основу Кишове изјаве о тоталитарним режимима, било би логично претпоставити да су у центру његовог дела судбине оних људи који би се могли сматрати невиним жртвама у правом смислу те речи. Но, као што сваки читалац Кишових дела зна, сликајући жртве стаљинизма, Киш не пише о људима који су страдали јер су одувек били против револуције (или незаинтересовани за њу), већ о бившим револуционарима којима је револуција окренула леђа и који су, захваљујући монтираним процесима, завршили живот у логорима као „издајници револуције“. Кишов стварни однос према револуцији и историји руског комунизма моћи ћемо најбоље да сагледамо ако се позабавимо анализом „историјских активности“ његових књижевних јунака. Видећемо да у Кишовом делу постоји велики несклад између Кишовог хуманог ангажмана и ликова који би требало да на уметничком плану илуструју тај ангажман. Анализирајући лик Новског, Владимир Зорић сасвим исправно примећује:

Али, што је још значајније, Новски такође нестаје из историје револуције којој је допринео више него његови прогонитељи.²¹⁰

На другом месту у својој књизи, Зорић нам објашњава и како је то Новски допринео остварењу комунистичке утопије:

210 Исто, стр. 86, *иога*. Н. В.

Не треба заборавити да је овај револуционар пре него што је постојао жртва био ако не „целат“ оно сигурно аморални агентаџор, и да су „домбе произведене у тајној радионици Земљаникова имале такву разорну снагу да су своје добро одабране жртве претварале у гомилу крвавог меса и поломљених костију“. На један чудан начин, ова хладнокрвна удисива туде своју оштру-жујућу снагу пре чиницом да је онај који их је поцинио прошао кроз страшну катарзу логоровања. У фашистичкој конспирацији прича „Гробница за Бориса Давидовича“ и „Пси и књије“ оштружница је једноставно повучена у корист једне шире и трагичније визије историје.²¹¹

Начин на који је Новски у Кишовој причи од целата постао отелотворење невине жртве једног режима Зорић назива „чудним“, и сам увиђајући да сликање Новског као искључиво трагичног лика није оправдано из угла његове биографије. Када Зорић каже да је Новски прошао кроз „страшну катарзу логоровања“, неко ће помислити да се Новски макар донекле одрекао својих идеала, оног периода свог живота када је и сам био „ако не целат, а оно аморални агентатор“. Но, таквог кајања и одрицања код Новског нема, суочен са монтираним процесом и смртном казном која му виси над главом, Новски не промишља исправност свог учешћа у револуцији, већ, напротив, покушава да спасе „савршену биографију“ револуционара који никада није издао револуцију! Зорић чак тврди да је Киш повукао оптужницу против револуционарне прошлости Новског „у корист једне шире и трагичније визије историје“. Нама се чини да је управо супротно, да се Кишова визија трагике у историји тиме

211 Исто, стр. 94-95, *погв. Н. В.*

не проширује, већ сужава на једну специфичну групу људи. Ако је Кишова визија трагике у томе да се бивши револуционари промовишу у највеће жртве комунизма, шта је са трагиком милиона оних који су страдали јер нису били за револуцију, и који су на чудан начин одсутни из Кишове прозе? Зорић такође претпоставља да је Кишов однос према Новском обележен процесом који се води против њега, па онај ко је „прошао кроз катарзу логоровања“ бива ослобођен одговорности за сва она зла која је чинио док и сам није постао жртва. По Кишу, покајање није неопходно да би се човек макар донекле искупио за зло које је чинио, довољно је да буде изложен мучењу од стране неких других, такође злих људи.

За разумевање Бориса Давидовича Новског као оличења „савршене биографије“, подсетићемо се у главним цртама чиме се све овај лик бавио док није постао жртва режима, истог оног режима чији је и сам био градитељ. Киш пише:

Са четири године већ је знао да чита и да пише; у деветој, отац га је одвео са собом у кафану Саратов, у близини јеврејске пијаце, где је за столом у углу, крај порцеланске пљуваонице, обављао свој адвокатски занат.²¹²

Са четрнаест година ради као шегрт у месарници где се коље *кошер*; кроз годину и по налазимо га где пере суђе и чисти самоваре у оној истој кафани у којој је некад преписивао жалбе; у шеснаестој, у арсеналу муниције у Павловграду где ради на класирању топовских граната [...]²¹³

У фебруару 1913. налазимо га у Бакуу [...]; у септембру исте године међу вођама штрајка у фабрици зидних

212 Данило Киш, *Гробница за Бориса Давидовича*, Светови, Нови Сад, 2000, стр. 87.

213 Исто, стр. 88.

тапета у Ивано-Вазнесенску; октобра, међу организаторима уличних демонстрација у Петрограду.²¹⁴

У јуну, под именом Јаков Маузер, поново је осуђен на шест година због организовања тајног терористичког друштва међу робијашима [...].²¹⁵

Но оно што Марија Грегоровна није могла знати и на шта је требало чекати неких двадесет година (то јест док се открију архиви Охране које је украо амбасадор Малаков) изазива много веће запрепашћење: да је Земљаников (једно од имена Бориса Давидовича Новског – *ѝрим. Н. В.*) *дио орјанизаѝор и један од учесника чувене „ексѝроѝријације“ ѝошѝанскоѝ фурѝона, када је неколико милиона рубаља досѝело у руке револуционара, да је, осим заѝлењених браунинѝа, у ѝири навраѝа ѝреносио у Русију ексѝолозив и оружје [...]; да су сѝекѝакуларни аѝенѝаѝи у ѝоследњих ѝетѝ-шестѝ ѝодина били ѝеѝово дело: ѝи се аѝенѝаѝи моѝу разликоваѝи од свих друѝих: домбе ѝроизведене у ѝајној радионици Земљаникова имале су ѝакову разорну моћ да су своје добро одабране жрѝве ѝреѝварале у ѝомилу крвавоѝ меса и ѝоломљених косѝију; [...]* да је, *ѝо соѝсѝвеном ѝризнању, сањао да сѝтвори домбу величине ораха и оѝромне разорне моћи (ѝдеал којем се, кажу, бејаше оѝасно ѝридлижио)* [...].²¹⁶

У фебруару 1918. видимо га у житородним пределима Туле, Тамбова и Орела, на обалама Волге, у Харкову, одакле под његовим надзором крећу конвоји блокираног жита ка Москви. [...] Маја следеће године облачи каму-

214 Исто.

215 Исто, стр. 89.

216 Исто, стр. 92-93, *ѝогв. Н.В.*

флажну униформу и постаје слободан стрелац у позадини Дењикина. Страховите експлозије на југозападном сектору фронта, експлозије које се догађају тајанствено и изненадно, *осијављајући за собом кланицу, носиле су њечайи Новскої, као шийо рукойис носи њечайи мајсїора.*²¹⁷

Једина моја страст бејаше тај мучни, заносни и мистериозни занат револуционара... (Новски у писму Зинаиди Михајловној Мајснер – *џрим. Н. В.*).²¹⁸

Зна се да се током 1920. борио против непокорних и деспотских емира у Туркестану и да их је покорио суровошћу и лукавством, њиховим сопственим оружјем; да је током спарног лета 1921 [...] био задужен за ликвидацију бандитизма у пределу Тамбова [...]. На конгресу Источних народа налазимо га за председничким столом [...]. Знамо такође да је једно време вршио дужност комесара Политичке управе Кавкаско-каспијског револуционарног комитета морнарице, да је био члан Штаба артиљеријске секције Црвене армије, затим дипломата у Авганистану и Естонији. Крајем 1924. појављује се у Лондону у делегацији која води преговоре са вечито неповерљивим Енглезима; том приликом ступа, на сопствену иницијативу, у везу са представницима тредјуниона који га позивају на следећи конгрес који треба да се одржи у Халу. У Казахстану, у централи за комуникације и везе, последњој служби за коју знамо да је вршио, кажу да се досађивао и да је у својој канцеларији почео поново да црта планове и да прави прорачуне: *домба величине ораха и сїраховише разорне моћи изїлега да їа је ойседала до краја животиа.*²¹⁹

217 Исто, стр. 97, *џогв. Н. В.*

218 Исто, стр. 98.

219 Исто, стр. 101-102, *џогв. Н. В.*

И ту се биографија овог анђела у људском обличју прекида, хиљаду деветсто тридесете Новски бива ухапшен у Казахстану и подвргнут монтираном процесу који не само да брише његову злочиначку прошлост, већ га – ако је веровати Кишу и кишолозима – претвара у мученичку икону, шампиона хуманизма и симбола грађанске савести? Овај револуционар који је у својим злочиначким активностима дошао чак до свог „стила“ („као што рукопис носи печат мајстора“), није се скрасио ни када га је револуција усталичила у високим функцијама, и после победе револуције, он наставља да сања само један сан: како да направи бомбу величине ораха, а огромне разорне моћи! Суочен са монтираним процесом, Новски ниједног тренутка неће посумњати у оправданост својих злочиначких активности, напротив, трудиће се да сачува „савршену биографију“ револуционара, нудећи нам сопствени фанатизам као супериорно морално становиште.

Овде је важно истаћи још нешто. Ако се сетимо да је монтираних процеса било још за време Лењина, да су Стаљинови гулази радили пуном паром већ од 1929, а један од главних режисера монтираних процеса Николај В. Криленко и сам погубљен након монтираног процеса 1928, више је него јасно да је Новски, који бива ухапшен децембра 1930, имао сасвим довољно времена да сазна на шта се свела бољшевичка прича о хуманизму и прогресу. У Кишовој причи нема нигде ни трага о таквом сазнању, а камоли о покушају Новског да промисли исправност револуције и њених метода. Напротив, пре него што ће и сам постати жртва монтираног процеса, Новски се прави да такви процеси не постоје, он путује лево и десно као бољшевички функционер, уживајући у свим привилегијама које му је донела револуција. А када коначно и сам буде изложен монтираном процесу, Новски неће моћи да посегне за моралним аргументом против својих мучитеља

не само зато што је и сам убијао невинне људе, већ и због тога што је и он – као правоверни бољшевик – прећутно одобравао исте такве процесе док и сам није био ухапшен. Читава армија кишолога дан-данас рони сузе над судбином Новског, нудећи нам сажаљење према овом Кишовом лику уместо тумачења. А свако иоле објективно тумачење овог лика мора узети у обзир целину његове биографије, а не само један њен сегмент, јер би се таквим фокусирањем и редукцијом свачија биографија (и историјска истина коју она заступа) могла фалсификовати у смеру који нам је потребан. Новски, истина, завршава трагично, али се трагика његовог краја не може поистоветити са целином његове биографије. Напротив, трагика овог лика остаје у сенци трагике оних које је он лично послао у смрт, а које Киш у својој причи помиње само узгред, дајући нам до знања да се он као писац ипак не бави људском трагиком, већ искључиво трагиком једне специфичне групе.

А сада погледајмо како Кишови тумачи објашњавају симболику Новског као „трагичног јунака“ у Кишовој прози. Говорећи о начину коришћења историјске грађе у „Гробници за Бориса Давидовича“, Никола Милошевић пише:

Мотив савршене биографије, у историјском материјалу само грубо назначен, Киш је развио у читаву једну књижевно-психолошку студију. Основна покретачка сила у лику Новског није себичност или страх од мучења и смрти, већ тежња да се сачува „достојанство не само свог лика него и лика револуционара уопште“ – тежња за једном савршеном биографијом. На таквој психолошкој подлози тка се радња Кишове приче. У том циљу Киш преиначује историјску грађу, да би постигао што веће уметничке ефекте.²²⁰

220 Никола Милошевић, „Шта јесте, а шта није плагијат“, у: *Треба ли сјалићи Киша*, стр. 114.

Дакле, савршенство биографије у Кишовој причи није само везано за лик Новског, већ је у функцији сликања достојанства „лика револуционара уојшише“, цитира Милошевић Киша. Није реч само о томе да један лик (Новски) отеловљује савршену биографију, већ се биографија овог лика јавља као симбол читавог револуционарног покрета. Овде се намеће питање: зашто неко ко, попут Киша, жели да француске интелектуалце просветли у погледу историјских истина стаљинизма, инсистира на савршенству биографије било ког револуционара? И зар је могуће сликати иједног револуционара као савреног, а истовремено не оправдавати и његову идеологију? Киш би да осуди прогонитеље Новског (стаљинизам), а да оправда идеале свог књижевног лика (комунизам), не увиђајући златну нит која повезује рани комунизам са његовом стаљинистичком „надградњом“, *ниш* која се најбоље види из целине биографије самој Новској, а коју би Киш да ретушира истичући само трагични крај свог јунака, стављајући у други план све оно што је том крају претходило. Слика „савршене биографије“ могућа је само ако се изоставе неки веома битни детаљи из живота Кишовог јунака, а спремност Кишових тумача да забораве све оно што је Новски био док није био изложен монтираном процесу просто је невероватна. Иако је историјска грађа којом се Киш инспирисао итекако оспоравала савршенство историјских ликова револуције, Киш је у својој причи инсистирао управо на том савршенству, на „савршеној биографији“. Овде се морамо упитати: зашто Милошевић који је толико хвалио „негативног јунака“ у литератури сада одједном верује да „савршена биографија“ може бити убедљива као естетска чињеница? Има ли иједног успелог лика у светској књижевности који се може похвалити „савршеном биографијом“? Свакако да нема, то Милошевић веома добро зна али се одједном

прави да не зна како би се Кишу нашао на услузи у познатој полемици.

Иако је с правом указао на неодрживост аналогije између Нојманове судбине и судбине Бориса Д. Новског, чак ни Јеремић није издржао а да не пусти сузу над Новским. У својој књизи *Нарцис без лица*, он пише:

Борис Давидович је показао велику моралну снагу и, упркос многим искушењима, до краја није клонуо духом [...]. Борисов проблем је био да сачува свој морални интегритет у оквиру идеологије коју је он сам не само прихватао него је за њену победу и војевао [...].²²¹

Јеремић нам само није објаснио како се може очувати „морални интегритет“ у контексту једне идеологије која је од самих својих почетака оправдавала пљачку и насиље? И други Кишови тумачи просто су фасцинирани револуционаром Новским. Драган Бошковић у тексту „Идеолошки простори *Гробнице за Бориса Давидовича*“ пише:

Посредством *идеолошкој саосећања са својим херојским ликовима*, Данило Киш ствара перманентну апологију грађанског хуманизма. „Тај храбри човек“, Новски, и „грађански храбри“ памијерски инквизитор Арноа Дежан, али и храбри будући приповедач, стварају позитивни пол хуманитета.²²²

Да човек не верује: модерни борхесовац Данило Киш у књизи уметничке прозе прославља грађански хуманизам

221 Драган Јеремић, *Нарцис без лица*, стр. 240, *Њодв. Н. В.*

222 Драган Бошковић, „Идеолошки простори *Гробнице за Бориса Давидовича* Данила Киша“, у: *Савремена српска проза*, зборник број 18, Народна библиотека „Јефимија“, Трстеник, стр. 142.

„посредством идеолошког саосећања са својим херојским ликовима“. Питање које се неминовно намеће је следеће: на који начин је Новски носилац вредности грађанског хуманизма: као бивши целат или као потоња жртва? Бошковић појашњава:

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 деманићовала, а слом просветитељских идеала у логорима смрти не представља и њихов крах већ њихову злоупотребу.*²²³

Дакле, просветитељски идеали хуманизма имају свој почетак у Француској револуцији (?!), па преко социјалистичке револуције трају на нашу радост све до данас, а тако упорно трају зато што су „стабилне и непроменљиве суштине“. Бошковић још каже:

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 ТЕРОР – већ указује на последице револуције у оквирима историје тоталитарног спровођења комунизма.²²⁴

Сасвим исправно указују и Зорић и Бошковић на оно што је немогуће сакрити: Киш не критикује револуцију

223 Исто, стр. 141, *иогв. Н. В.*

224 Исто, стр. 140, *иогв. Н. В.*

као пројект освајања и одржавања власти *уз помоћ њеро-ра*. Но, тумачи Кишовог дела из овога не извлаче никакве закључке, штавише, Бошковић каже да је револуција „у савременој историографији и филозофији *схваћена као њерор*“(!), што значи да би се могла схватити и другачије. Тако ће и Новски, који је у једној фази свог живота био целат, постати не само симбол жртве, већ и симбол грађанског хуманизма. Као што се види из наведеног цитата, Бошковић изједначава тековине грађанског хуманизма са идејом и праксом револуције. Ако је веровати Бошковићу, комунисти су заводили црвени терор у име хуманизма, а грађанску класу су истребљивали само зато јер су имали „грађански поглед на свет“! Заиста оригинално.

Овде ваља указати на нешто што Кишови тумачи упорно заобилазе. Киш издваја период стаљинизма као период извитоперавања револуционарних идеала и прави рез између два раздобља комунизма: оног пре и оног после Стаљина. Али, насиље није никаква особеност једног периода руског комунизма (стаљинистичког), већ његова константа. Виктор Ерлих, кога Зорић цитира у својој књизи *Киш, лејенда и њрича*, примећује:

Управо је Солжењициново настојање да трагове совјетске полицијске државе прати све до сретних дана Октобарске револуције оно што од *Архийелаја Гулаја* чини тако дубоко субверзиван документ.²²⁵

Дакле, Солжењициново дело јесте субверзивно у односу на оно веровање које заступа Киш: да је револуција на почетку била једна лепа авантура, али су је неки лоши људи злоупотребили. Док Солжењин у *Архийелају Гулају* показује континуитет насиља и поништавања

225 Владимир Зорић, Нав. дело, стр. 54.

људских слобода у свим фазама револуције, откривајући да је комунизам репресивни друштвени модел у својој суштини, а не само у периодима злоупотребе, дотле Киш не прихвата континуитет о коме говори Солжењин, оправдавајући тако прву фазу револуције као нешто потпуно различито од стаљинистичког периода. На идеолошком плану, Кишова *Гробница* би се могла читати као рехабилитација револуционарне утопије за чијим неоствареним идеалима дан-данас вреди жалити. Није на одмет сетити се да је та утопија под вођством Лењина и Троцког од самих својих почетака оправдавала употребу „црвеног терора“, чак отворено прокламујући да другог пута осим насиља у преузимању власти и нема. Лењин је писао: „Научни појам диктатуре не значи ништа друго него неограничену, ничим, никаквим законима, апсолутно никаквим правилима, стешњену, *нейосредно на насиље ослоњену власт*.“²²⁶ Иако је Стаљин несумњиво усавршио и омасовио гулаг као машину смрти до монструозних размера, идеја кажњавања невиних у име револуције није његов изум. И пре револуције, Лењин је изјављивао да његова партија „никада у начелу не може одбацити терор“. Другог децембра 1917, Троцки поручује: „Није нимало неморално то што ће пролетеријат докрајичити једну класу која је већ на умору“. А када су преузели власт, Лењин и Троцки су критичаре насиља назвали „евнусима и фарисејима“. Шеф тајне полиције „Чека“, „Гвоздени Феликс“ Держински, изјављује 1918. да је терор „апсолутна неопходност“ и да се репресивне мере морају примењивати „*чак и ако мач револуције њонекад њадне на главе невиних*“. У ту исту идеологију и политичку праксу веровао је и Кишов јунак Борис Давидович Новски, који

226 Наведено према: Маринко Арсић Ивков, *Кривична естетика. Пројон интелектуалаца у комунистичкој Србији*, Нови Сад – Београд, 2003, стр. 15, *погв. Н. В.*

је – како сазнајемо из Кишове приче – постављајући бомбе на „југозападном сектору фронта“ остављао за собом „кланицу“. У масовним убиствима којима је руководио, Новски је био толико успешан да су његове терористичке акције биле препознатљиве „као што рукопис носи печат мајстора“, како то пише Киш. Овај мајстор терора, који никада није посумњао у бољшевичку идеологију, постаће у Кишовој причи трагични лик истог оног тренутка када и сам буде подвргнут монтираном процесу. И не само што ће постати „невина жртва“ историје, већ неко ко полаже право на савршенство своје биографије, биографије револуционара који није издао револуцију!

Овде је неопходно одговорити на још једно питање: да ли се Новски може сматрати модерним књижевним ликом? У свом осврту на Михаила Бахтина под насловом „Дијалог и дијалогизам“, Пол де Ман пише:

[...] ликови Достојевског или Балзака нису гласови ауторског идентитета или идентификације (нису: „Madame Bovary, c'est moi“) већ гласови радикалне другости, али не зато што су они фиктивни а аутор није, већ зато што њихова другост није друго до њихова реалност. Принцип реалности овде се подудара са принципом другости.²²⁷

Ово окриће другости, отуђености, као откриће субјективне стварности, срећемо у многим делима модерне књижевности. За дивно чудо, Новски је – упркос толико рекламираном модернизму Кишове поетике – све само не модеран лик. Ако га нико не би гонио, Новски би живео у потпуној хармонији са самим собом, каквим га је уосталом Киш и насликао све до тренутка његовог хап-

227 Paul de Man, „Dialogue and Dialogism“, у: *The Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986, стр. 109-110.

шења. Његова судбина револуционара кога прогањају у име револуције је парадоксална, али сам Новски у себи као личности не види никакав расцеп, никакав повод за саморефлексију, преиспитивање вредносног система у који је веровао целог живота. У Кишовој причи опозиција јунак-свет доведена је до краја, као у епици. Новски нема никаквих проблема са собом, већ само са другима. Новски је јагње, а прогонитељи су вукови. Својом „јагњећом меморијом“, Новски се, наравно, не сећа да је до јуче и сам био вук. Испод привидног модернизма Кишове литерарне форме назире се јасни обриси епског света у којем јунаци гину за идеју у коју нису никада посумњали.

На почетку „Гробнице за Бориса Давидовича“, наратор нам саопштава да ће својом причом покушати да „оживи успомену на чудесну и противуречну личност Новског“. Најпре, да ли је биографија Новског чудесна? Ако се има на уму историјски контекст и број жртава стаљинистичког режима несталих у монтираним процесима, не бисмо је никако могли сматрати чудесном. Друга карактеристика главног јунака Кишове приче требало би да буде противречност. Но, да ли је Новски у Кишовој причи насликан као противречна личност? Киш је имао неколико могућности да ту противречност ослика. Прва би била да сам Новски увиди раскорак између своје идеологије и свог искуства. Нажалост, тога у Кишовој причи нема ни у најмањим траговима. Суочен са својим истражитељима, Новски овако размишља: „Дошао сам у зреле године, зашто бих квариио своју биографију“. Више је него очито да Новски себе види као хероја који није издао револуцију, а није је ни могао издати јер никада није посумњао у њу, однос између циља и средстава револуције остао је изван његовог „мисаоног“ видокруга. Такође, постојала је и могућност да се противречност Кишовог јунака осмисли уз помоћ другог лика (или ликова) у причи. Но, таквих

ликова у Кишовој причи нема. Прогонитељи оптужују Новског за нешто што није учинио, али га баш нико не прозива за злочине које је чинио у име револуције. Ово несумњиво уводи елемент фарсе и супротно пищевој намери умањује слику трагике.

Ваља рећи и то да у Кишовој причи постоје детаљи који су могли бити полазна тачка за сликање противречности овог лика. Чињеница да је Новски после победе револуције, удобно заваљен у фотељу бољшевичког функционера, и даље маштао да направи „бомбу величине ораха а велике разорне моћи“, несумњиво указује да се Новски са носталгијом сећао оних „славних дана“ када је у својим бомбашким подухватима иза себе остављао „кланицу“. Није тешко претпоставити да идеална бомба на којој је радио, у случају успешног изума, не би остала неупотребљена. Детаљ са идеалном бомбом, на који Киш указује два пута у својој причи, могао је бити одличан повод да се на примеру Новског наслика дубока противречност људске психе. Свесно, Новски је прибегавао насиљу у име „идела хуманизма и прогреса“, верујући да циљ оправдава средства. Истовремено, управо његов сан о идеалној бомби показује да је то само рационализација, а да онај главни мотив његових револуционарних активности остаје у сфери ирационалне, патолошке везаности за слике разарања и смрти. Нема сумње да би развијање овог мотива дало велике могућности Кишу у сликању противречности његовог јунака. Киш је, међутим, од тога одустао како би истакао трагику Новског као ону најдубљу истину о њему. Тако је и овај детаљ, који је могао бити итекако значајан у контексту приче, остао неосмишљен. У великим књижевним делима детаљи су увек у дубокој вези са целином, оно што изгледа декоративно и узредно, постепено се открива као значајно – чак кључно, оно што се чини реалистичким – открива

се као симболичко. Није тако и у Кишовој прози у којој детаљи често остају дескриптивни и безначајни у контексту целине, као у делима лошег реализма.

Иако тумачи Кишовог дела по правилу указују на универзалност хуманизма у прози овог аутора, одсуство сликања хришћанске патње у Кишовом делу указује да Киш само наизглед слика трагику свих жртава терора, без обзира на расну и верску припадност. Бошковић пише:

Пошто не активира хришћанску жртву – Киш ће хришћанство сводити на институционално хришћанство, власт, моћ, репресивну идеолошку свест – он у свој мартиријум смешта јеврејску и револуционарну/социјалистичку жртву. Киш, ипак, неће жртве поистовећивати са етничким/расним обележјима, већ ће их мимикријски подвести под општи појам жртве, идеолошки сливати у хуманости, херојству, сведочењу.²²⁸

Дакле, Киш не „активира хришћанску жртву“ (то јест – не помиње десетине милионе Руса настрадалих од фанатика као што је Новски), а и зашто би кад хришћанство види као репресивну силу, симбол моћи. Отуда ће у његовом мартиријуму бити места само за јеврејску и револуционарно/социјалистичку жртву. Е, сад да неко не би помислио да Киш слика искључиво ликове једног етноса и једне расе, Бошковић каже да Киш не поистовећује жртве са њиховим етничко/расним обележјима, већ их „мимикријски“ (!) сврстава у „општи појам жртве“, а све то чини тако што их „идеолошки слива (!) у хуманости, херојству, сведочењу“! Бошковић наставља: „Киш тако, у једној јединој тачки у којој се симболички окупљају жртве, без обзира на ‘секундарна’ обележја (род, расу, класу,

228 Драган Бошковић, Наведени текст, стр. 143.

идеологију), постаје читљив и прихватљив из најразличитијих идеолошких позиција.²²⁹ Али, ако је јеврејство као припадност раси и идеологији тек секундарно обележје Кишових ликова, како то тврди Бошковић, зашто се оно увек истиче на корицама Кишових књига? Ево како издавачка кућа „Faber and Faber“ рекламира Кишову књигу: „Место радње је Русија у време револуције. Киш прича сабласну причу у чијем су средишту седам Јевреја из различитих земаља. Сваки од њих живи за револуцију да би на крају постао њена жртва.“ (Danilo Kis, *A Tomb for Boris Davidovich*, Faber and Faber, London/Boston, 1985). Човек се пита: шта је било са причом о Борхесу и модернизму, ако се све свело на то да ли су Кишови ликови Јевреји или нису, кад се чак и Ирац Верскојлс, један од ликова Кишове књиге, на корицама великог светског издавача (да ли је ико од уредника и читао књигу?) проглашава Јеврејином, а све то само зато што припадност раси и идеологији није битна?!

Овде треба подсетити да се уметнички симбол никако не може поистоветити са историјском истином. Међутим, симбол жртве који нам Киш даје у свом делу, утемељен је у „историјској истини“. Снага Кишових симбола јесте у чињеницама, у бројевима жртава тоталитарних режима, а не у уметничкој визији која, ако је права, увек открива несводивост личне патње на колективну судбину. Код Киша, међутим, судбина појединца је обухваћена судбином колектива којем појединац припада. То се најбоље види ако се осврнемо на начин на који Киш, а са њим и кишолози, тумаче ликове из Кишове прозе. Говорећи у *Часу аналитоме* о Едуарду Саму и Б. Д. Новском, у одељку под насловом „Индивидуалност“, Киш најпре истиче да је реч „о снажним индивидуама уроњеним у матицу

229 Исто, стр. 144.

историјских збивања у одлучним тренуцима историјске збиље [...]. Б. Д. Новски и Е. С. понесени су истом индивидуалном побуном.²³⁰ На симболичком плану, истиче Киш, Едуард Сам оличава јогија, а Новски представља комесара (асоцијација на Кестлерову дихотомију из његовог познатог есеја „Јоги и комесар“). Па, иако представљају два вида индивидуалне побуне, они ипак бивају изједначени, најпре у својој борби, а потом и у својој трагичној судбини. Киш примећује да ова два лика „не желе да живе и да умру ни као пси ни као мрави. Него као вукови.“²³¹ Ако оставимо по страни поређење са вуковима које више асоцира на народну епику него на Борхеса, није тешко уочити да Киш заправо и не дотиче оне праве разлике између ова два лика. А то не чини управо зато јер би те разлике у битној мери релативизовале „савршенство њихових биографија“, њихов статус „савршено“ невиних жртвава историје на којем Киш инсистира. Но, разлика између ова два лика је огромна. Едуард Сам свакако није пример идеалног оца ни по мерилима патријархалног, а ни по мерилима грађанског морала. Али, он није чинио злочине, његова психологија, његов ескапизам, несталност његовог карактера, функционишу као својеврсни одбрамбени механизам. Он није идеолог који другима прописује како би требало да живе. Сасвим је другачије са Б. Д. Новским који је у младости био револуционар и убица, а који је у Кишовој причи приказан пре свега као жртва. Из угла биографије, они су потпуно различити ликови, а њихово свођење на слику два борбена вука више замагљује феномен њихове индивидуалности, него што га осветљава. Е. Сам није дизао револуцију, а Новски јесте; Е. Сам није убијао, а Новски је људе разносио бомбама у име комунизма. Упркос томе што тврди да му

230 Данило Киш, *Час анајомије*, стр. 57.

231 Исто, стр. 58.

је стало до индивидуалности књижевних ликова, Киш прелази преко ових разлика у биографијама својих јунака само зато да би их подвео под категорију невине жртве. Другим речима, ова два лика су се борили као вукови, а умрли су као јагњад. Оваква историјска интерпретација несумњиво уводи једну идеолошку визуру и брише управо индивидуалност на којој Киш тобоже инсистира. Суштинска спона између ова два лика јесте њихово јеврејство у дословном смислу (порекла) и симболичком (отпадништва, жртве). Отуда је свака биографија књижевног лика само узорак „савршене биографије“ самог колектива. Тако Владимир Зорић у својој књизи *Киш, лејенда и ѝрича*, говорећи о Нојману и Новском, пише:

Колико год се Нојман и Новски разликовали, постоји једна ствар која их повезује: њихово јеврејско порекло које је непосредан узрок њиховог страдања.²³²

Свако ко је читао *Гробницу за Бориса Давидовича* сетиће се да се ова тврдња може односити на Нојмана, али не и на Новског. Нојмана покрштавају зато што је Јеврејин. Новски, пак, бива оптужен да је издао револуцију као револуционар, а не као Јеврејин. Истовремено, Зорић тврди да Киш није писао само „лакримозну хронику“ о недаћама „једне етничке заједнице“, већ се бавио људском патњом уопште, с оне стране расног, верског и националног обележја. Али, ако у средишту Кишовог дела није колектив, већ појединац, зашто се онда потпуно различити ликови свде на исту мустру ако не зато да се истакне њихова припадност „угроженом племену“, да се трагика њихових појединачних судбина објасни трагиком народа којем припадају?

²³² Владимир Зорић, *Нав. дело*, стр. 76.

Тврдња да је Киш антистаљинистички писац јесте један од највећих табуа васколике кишологије. Но, она више замагљује него што појашњава Кишов однос према бољшевизму. У једном свом интервјуу у којем се осврће на Борхесову *Универзалну историју бешчашћа*, Киш каже:

За мене, права историја бешчашћа је она о логорима. Посебно совјетских логора, јер нацистички логори су били логична последица самог режима, док земља која наводно остварује прогресивне, хуманистичке идеале... У сваком случају, ја сам све то покушао да обрадим као неку врсту документа у Борхесовом стилу.²³³

Да би се неко разочарао у нешто, он најпре мора у то веровати. Кишова разочараност комунистичком праксом јесте управо последица његовог веровања да су бољшевички идеали били „прогресивни и хуманистички“. Чињеница да Киш и са толиком временском дистанцом од златних дана фашизма и стаљинизма и даље сматра да су нацистички логори били „логична“ последица самог режима, а совјетски логори „нелогична“ последица узвишених идеала, недвосмислено говори да је он прилично буквално схватио бољшевички програм. Уосталом, идеје „хуманизма“ и „прогреса“ нису измислили бољшевици и заиста остаје нејасно зашто је Киш веровао (или се правио да верује) да су баш они били ти који су, први пут у историји, те идеале могли и остварити?! Када говори о стаљинизму, Киш искључиво слика насиље. Када, пак, говори о бољшевизму, он у први план ставља *идеале* хуманости и прогреса, избегавајући да се уопште бави бољшевичким методама „црвеног терора“, правећи се да

233 Danilo Kiš, *Homo Poeticus, Essays and Interviews*, Farrar. Straus. Giroux, New York, 1995, стр. 264.

не зна да су управо бољшевици били први који су у име револуције оправдавали убијање потпуно невиних људи. Тако ће револуционарну фазу у животу Новског – у којој се његов јунак прославио као револуционарни крвник – Киш насликати као нешто узгредно, нешто што је само увертира у трагично финале судбине његовог јунака. Има ли бољег примера како идеологија писца обликује оно што називамо књижевном чињеницом?

И у другим својим интервјуима, које је давао за страну штампу, Киш инсистира на томе да су комунисти имали узвишене идеале, али су погрешили јер нису проценили снагу национализма као једног „исконског осећања“.

Познајћа је чињеница да су јеврејска интелекцијација и интелектуалци Средње Европе играли кључну улогу у Руској револуцији. У томе видим њихову велику грешку. Они су били опседнути илузијом да је могуће – позивајући се на Маркса наравно – изградити праведно комунистичко друштво, снажније од свих националних и националистичких склоности: једноставно речено, интернационалну заједницу.²³⁴

У *Гробници за Б. Д.* нема ни трага од овог Кишовог увида. Да би се целати револуције промовисали у трагичне хероје, повучена је оптужница. Оно што је по Кишу била „велика грешка“, у *Гробници за Б. Д.* ће постати право на „савршену биографију“. Ако је јеврејска интелекцијација (заједно са интелектуалцима Средње Европе) имала кључну улогу у руској револуцији, како то каже Киш, и ако је та улога била њихова „велика грешка“, грешка која је однела у смрт десетине милиона невиних људи, зашто су онда у Кишовој прози *управо револуционари*

²³⁴ Исто, стр. 275, *иоqv. Н. В.*

приказани као трагични ликови, штавише као симболи људске трагике? Каква је то скала трагике када један једини живот, у овом случају револуционара Б. Д. Новског, има неизмерно већу вредност од свих оних живота које је Новски лично послао у смрт? Зашто би неко ко је неправедно осуђен на смрт, попут Новског, био трагичнији од оних којима уопште није суђено, а који су свеједно убијени у име „хуманизма и прогреса“? Ако је Кишов циљ био да уметничким средствима досегне симбол хуманитета који би могао важити за све људе, мора се рећи да у томе није успео. Он је остао на линији идеолошких подела по којима једни људи вреде више од других, по којима смрт неких људи није трагична иако је насилна, док је смрт других најдубљи пример људске трагике, без обзира на њихову злочиначку прошлост. Вредносна скала коју нам нуди Киш може се оправдати само из угла идеологије, а никако из угла оног хуманизма по коме сваки човек има права на живот без обзира на своје порекло и на своја уверења. Киш, који је критиковао западне интелектуалце због њихове опседнутости левичарским идеалима руског комунизма, верује и сам да су ти идеали били узвишени. Ако је истина да се многи западни левичари нису никада оградили од стаљинизма, што им је Киш непрекидно пребацивао као њихов велики грех, истина је и то да се Киш никада није оградио од историјског искуства бољшевизма, истог оног бољшевизма без којег ни стаљинизам не би био могућ. Да јесте, не би му бољшевици имали „савршене биографије“.

Све ово, наравно, не спречава кишологе да у слици трагике Новског и сличних ликова виде литерарни квалитет по себи, а у „антистаљинизму“ Кишове књиге, невиђени литерарни подвиг. Свако друго мишљење о Кишовој књизи значило је, а значи и данас, одвођење „предстажни суд правде који је већ почео да заседа“, суд који

је подједнако неумољив и „непогрешив“, баш као и онај који је осудио Новског. Што нас наводи да се упитамо: да ли је стаљинизам тек једна епоха сахрањена у дубинама прошлости, или нешто много страшније од тога, стање духа који је итекако жив и данас и који се јасно види управо у односу званичне кишологије према свакоме ко не прихвата њене митове и њена књижевна мерила?



ПСИ И КЊИГЕ

Полемика поводом Кишове приче „Пси и књиге“ није почела без разлога. Не само да највећи део ове приче и није друго до превод текста једног инквизицијског писара из средњег века, већ ни поента приче није нимало оригинална, у њој се Киш позива на стоике и њихову идеју да се у историји све понавља. Туђим философским ставом прокоментарисан је један туђи текст. Пошто у причи имагинације практично и нема, поставило се питање оправданости оваквог коришћења нелитерарне грађе. Јеремић је Кишову причу прогласио не само неоригиналном већ и плагијатом. У одбрану свог поступка, Киш је у *Часу анаџомије* писао:

Литература, белетристика, је утока и стециште свеколиког логоса – макар он не био транспонован, прераспоређен, пре-писан, пре-рађен, пре-грађен – и у тај *логос* нужно улази свеколико искуство света, где крхотине писаних споменика имају своје јасно културолошко и антрополошко значење *већ самом чињеницом избора*, и стоје у том новом контексту (књижевног дела) у свом новом, дотле непознатом значењу, као *нов логос*, у новом светлу, у новом свету. У новој светлости: дела.
*„Бој сѣвара из крхоѣина, ми сѣварамо од руина.“*²³⁵

235 Данило Киш, *Час анаџомије*, стр. 156-157, курзив у оригиналу.

По Кишу, чак и оно што писац није преобликовао, већ је дословно пренео у своје дело, добија ново значење већ самом чињеницом избора, постаје део нове целине, новог књижевног дела, „новог логоса“. Киш нам не каже како се оригиналност конкретног дела може оправдати позивањем на неке опште одлике литературе, као да је свако дело (па чак и модерно) тек отелотворење неких ванвремених закона белетристике? Ако се за литературу још и може рећи да представља неку врсту логоса, „свеколико искуство света“ како каже Киш, не може се то исто рећи и за конкретно књижевно дело јер писац не пише из „свеколиког искуства“ већ из свог личног, не пише из угла логоса као суме културолошких „крхотина“, већ из својих личних опсесија које тек треба да постану „крхотина“, комадић логоса. У настојању да објасни свој литерарни поступак, Киш се позвао и на руског теоретичара Шкловског: „*Књижевности се развија на периферији, упијајући у себе ванестетски материјал. Тај материјал и промене које он прати у додиру са естетским већ обрађеним материјалом морају се узети у обзир...*“²³⁶ Није тешко уочити да овај цитат Шкловског не оправдава баш најбоље Кишов уметнички поступак. Јер, Шкловски истиче промене које преузети материјал (у овом случају документ) „трпи у додиру са естетским већ обрађеним материјалом [...]“. Проблем је само у томе што некаквог естетски обрађеног материјала, који би се разликовао од преузетог документа, у Кишовој причи практично и нема. За сада је важно уочити да се Киш у *Часу аналитике* узда у логос литературе који се издиже изнад преузетог (неестетског) материјала и обухвата га смислом једне нове уметничке синтезе. Многи су овакво Кишово становиште узели за основу тумачења Кишове

236 Исто, стр. 223, курсив у оригиналу.

литературе. Видећемо на основу једног Кишовог започетог и недовршеног текста, „Јеврејин Барух и Пастијери“, објављеног у књизи *Складиште*, да ни сам Киш није био сигуран да је *Часом анајџомије* одговорио на многе дилеме које је покренула његова књига. Но, пре но што се позабавимо овим Кишовим текстом, ваља рећи да је он настао као полемички одговор на један текст Момира Никића у којем се на примеру приче „Пси и књиге“ разматра однос имагинације и документа. У питању је текст „Factio и Fictio Данила Киша – Могућности интерпретације“, првобитно објављен у загребачком *Оку*, 10. јула 1980, а потом у делимично дорађеном облику укључен у књигу овог аутора под насловом *Креализам*. На почетку свог текста, Никић истиче да ће се у анализи Кишове приче ослањати на појмове *икон* и *симбол* који су познати још од времена Платона и Аристотела. У питању су два различита „модела мишљења“ који се могу применити у тумачењу уметности. Истичући да је проблем документаризма стар колико и сама књижевност, Никић пише:

Јасно је да ће заговорник иконизма оправдавати употребу документа због „истинитости“, иако сам документ нити обезбеђује нити претпоставља истинитост, ма колико да је „тачан“ и „истинит“. Ваља подсетити да чињеница и истина нису исто. Давно је речено да би, кад би се поклапале, свака наука била излишна. То се може рећи и за било који облик истраживања, па и за уметнички. Утолико се више мора имати резерва према наводној истинитости документа. Јер документ није чињеница него посредована – дакле, интерпретирана чињеница. Он је користан, али увек споран материјал који подлеже тумачењу. Но управо зато је и интересантан за књижевну обраду. Питање постаје још занимљивије ако се посматра и из угла односа исто-

рије и литературе, будући да је проучавање историје у највећој мери засновано на документима. То нас враћа на Аристотела, који је држао да су историографија и литература различите ствари. Са овог становишта документ би само прилагођен могао да уђе у литературу. У оквиру приступа који смо изабрали можемо резимирати: у иконичкој представи суштинско за уметност је ФАСТИО, у симболичкој FICTIO. Да се не би изазвала забуна око садржаја ових термина, морамо указати да су они позајмљени из реторике и да првоме придајемо значење чињеничности (фактичности) и документарности, а другоме не само виртуалности, фиктивности, него и инвентивности, креације, елаборације.²³⁷

И Никић, баш као и Јеремић, примећује да у Кишовој причи, срећемо „готово чист икон“, односно документ. Степен обраде изворног судског документа је толико незнатан да може да доведе у сумњу статус приче као уметничке творевине. Ако се сада сетимо Никићевог позивања на Аристотела по коме документ „само прилагођен може да уђе у литературу“, неминовно се поставља питање: може ли се Кишов уметнички поступак оправдати? Иако Кишова прича на први поглед заступа „иконичко“ схватање уметности, „дубља анализа – истиче Никић – то ипак негира“. Уметничко преобликовање (*fictio*) у причи „Пси и књиге“ морамо – сматра овај аутор – потражити не у самој причи, већ у аналогијама ове приче са причом „Гробница за Бориса Давидовича“. Гледано из угла аналогија, у поменутих Кишовим причама, истиче Никић, оно „партикуларно (појединачне судбине), икон (документ), преображено је у универзално, у симбол (метафизички закључак, метафору).“²³⁸ Никићева интерпретација је

237 Момир Никић, *Креализам*, „Хоризонти 21. века”, 2002, стр. 142-143.

238 Исто, стр. 145.

потпуно у дослуху са Кишовом напоменом у причи „Пси и књиге“: „Случајно и изненадно откриће овог текста, откриће које се временски подудара са срећним завршетком рада на повести под насловом *Гробница за Бориса Давидовича*, имало је за мене значење озарења и миракла: аналогије са поменутом причом у толикој су мери очигледне да сам подударност мотива, датума и имена сматрао бојим уделом у стваралаштву, la part de Dieu, или ђавољим, la part de Diable.“²³⁹ Такође, Киш у напомени своје приче „Пси и књиге“ истиче да је документ о Нојману нашао пошто је написао причу „Гробница за Бориса Давидовича“. Но, зашто је то уопште значајно? Ако Киш верује у поетику документа, у своје право на укључивање докумената у прозни текст, зар је уопште важно који је од текстова његове књиге настао пре а који касније? Овде се морамо упитати: зашто је аналогија између Нојманове судбине и судбине Новског носећа метафора Кишове књиге? Може ли се ова паралела одбранили најпре на уметничком плану, а потом и на плану историјских чињеница на којима је Киш толико инсистирао?

Како схватити поднаслов Кишове *Гробнице* „Седам поглавља једне заједничке повести“? Ако су сви ликови ове књиге само поглавља заједничке повести, зашто се онда инсистира на паралели између Нојмана и Новског? Ако је свака прича само поглавље заједничке повести, није ли онда свака од њих подједнако симболична? Нема сумње да је управо аналогија Нојман-Новски привилегована у структури ове књиге, а и у бројним тумачењима овог дела. Но, нису ли аналогије између Новског и других ликова ове књиге много очигледније од аналогије између Новског и Нојмана? Историјски контекст у који су смештене судбине осталих Кишових ликова даје основа

239 Данило Киш, *Гробница за Бориса Давидовича*, Светови, Нови Сад, 2000, стр. 143.

за много дубље аналогије од „орнаменталних“ подударности иницијала Новског и Нојмана, или датума Нојмановог насилног покрштавања (1330) и хапшења Новског (1930). Од свих могућих аналогија нама се управо аналогија између Нојмана и Новског чини најмање убедљивом, биографије ових ликова су различите, различит је историјски контекст, верско прогањање у причи „Пси и књиге“ је веома далеко од монтиране идеолошке оптужбе у причи „Гробница за Бориса Давидовича“. Но, има нешто што је не мање важно од историјског контекста, а то су вредности које ови ликови отеловљују. Етика једног ортодоксног верника као што је Нојман, веома је далеко од етике револуционара (а потом комунистичког функционера) Б. Д. Новског. Врховна вредност за Нојмана је вера његових предака које он не жели да се одрекне, врховна вредност Новског је друштвени поредак који тек треба изградити по моделу комунистичке идеологије. Револуционари попут Новског нису много марили за људе као што је Нојман, они су у име нове комунистичке религије прогањали све оно што се не уклапа у њихову идеологију. Да су живели у истом времену и да су имали прилике да се сретну, Новски би гледао да „покрсти“ Нојмана у своју веру – комунистичку, исто онако како су га у Кишовој причи католици покрштавали у хришћанство. Ако су ови ликови слични по томе што су прогањани због онога у шта верују, њихова скала вредности је различита. Још један разлог да посумњамо у оправданост основне аналогије Кишове књиге. Такође, Новски страда од стаљинизма чијој је изградњи дао свој лични, не мали допринос. Нојманова судбина није заснована на сличном парадоксу.

Киш је у напомени своје приче навео стоике и Борхеса, како би судбине својих јунака повезао са идејом вечног враћања једног те истог, идејом која сугерише један крајње песимистички увид у историју. Овде се намеће питање: има

ли неке неминовности по којој би управо судбине Нојмана и Новског биле најбоља могућа илустрација идеје вечног враћања којом Киш поентира своју причу? Наравно да нема, јер се идеја вечног враћања може довести у везу са било чијом биографијом, па и са биографијама оних људи чије су судбине потпуно различите од судбина Б. Нојмана и Б. Д. Новског. Штавише, ова идеја би исто тако могла да се повеже и са ликовима који нису нимало трагични, јер и они се – ако је веровати стоицима – у историји понављају као и све друго. А ако се све понавља, зашто бисмо онда морали да верујемо у неку дубоку повезаност идеје вечног враћања и људске трагике? Осим ако само враћање једног те истог не бисмо схватили трагичним по себи, у ком случају би сви људи опет били подједнако трагични јер су сви у подједнакој мери предодређени и неслободни, другим речима неодговорни за своје поступке. Како год схватили идеју вечног враћања, на њој се не може изградити хијерархија трагике коју је Киш замислио као саму основу свог хуманистичког ангажмана.

Овде такође треба рећи и то да је Кишова философија историје у потпуном раскораку са његовом философијом уметности. Док се у историји све понавља онако како је и било, у уметности се – верује Киш – дешава увек нешто ново, иначе овај аутор не би инсистирао на томе да је модеран писац. Ако се у космосу баш све понавља, онда се понављају и литерарни поступци и естетски концепти, па би Кишово дело ваљало посматрати на фону некаквог изворног Икона, а не као дело модерне књижевности које претендује на оригиналност. Из угла стоичке философије доводи се у питање управо онај концепт уметничке оригиналности са којим Киш итекако рачуна. Идеја вечног враћања се не може повезати са идејом модерности, стога је у праву М. Никић када подсећа да је идеја циклизма карактеристична за иконичко схватање уметности, а не

за симболичко на којем је у својим поетичким текстовима инсистирао Киш.

У свом недовршеном тексту „Јеврејин Барух и Пастијери“, који је презентовала М. Миочиновић у књизи *Складнише* (Бигз, Београд, 2003, стр. 327-328), Киш пише:

Закључак први (in)

1. Прича „Пси и књиге“ добија своје пуно значење тек у оквиру контекста (структуре), а у првом реду у спрегу (баш тако, „у спрегу“, пише велики стилиста Киш – *йрим. Н. В.*) са причом „Гробница за Б. Д.“, па и са целом књигом под тим насловом, као и са

2. Напоменом (на крају те приче) и фуснотама које скупа доносе изворе а) аргументалне изворе (Диверноа etc ...) и приповедачке тј. орнаменталне.

3. Прича „Пси и књиге“ садржи „двоструки обрт“: она указује на аутентичне изворе, али, „одузимањем и додавањем“ одступа од њих и наводи на „откриће обмане“.²⁴⁰

Шта значи то да прича „наводи на откриће обмане“? Ако Киш наводи на обману да би је потом разоткрио, шта се таквим поступком постиже у чисто литерарном смислу? Можда се овом досетком отежава могућност оптужбе за плагијат, али зашто би се писац који верује у оригиналност свог дела тиме уопште бавио? Киш је у *Часу анайџомије* тврдио да је јасно указао на изворе и преузете документе и да је Јеремићево накнадно откривање тих истих извора представљало крајње неморалан чин. На то је Јеремић у *Нарцису без лица* одговорио: „Киш тврди да је један од мојих ‘најбезочнијих моралних прекршаја’ то што сам доказао да су у основи тачни они не баш јас-

240 Данило Киш, „Јеврејин Барух и Пастијери“, у: *Складнише*, БИГЗ, Београд, 2003, стр. 327, подвучено у оригиналу.

ни подаци које је он дао о пореклу приповетке у самом њеном тексту, односно у напомени [...]. Другим речима, ја сам 'крив' што сам потврдио да је тобоже Кишова приповетка нечији *йревод*, дајући *йрецизне* податке о оригиналном тексту и делимично упоређујући овај текст и превод у Кишовој књизи. Зашто би Киш имао разлога да се љути на мене ако је претходно сам исто тврдио? Зато што је то тврдио на такав начин да је више скривао него откривао прави извор [...].²⁴¹ Неспоразуму је несумњиво допринео сам Киш јер се његова напомена на крају приче „Пси и књиге“ може схватити двојако. Ако је она нешто што не припада самом тексту приче (дакле ако није фикција), онда би морала да се састоји од података, а не од литерарних слика као што су „одјек Јахвине промисли“ или „проливање жртвене крви“, а шта тек рећи за Кишову напомену да се у својој причи „[...] определио за редослед духовних а не историјских датума: повест о Давиду Нојману пронашао сам, као што рекох, после писања приче о Борису Давидовичу“.²⁴² Сада нам ваља веровати да редослед којим су ове приче написане представља некакве „духовне датуме“! Овакав начин писања несумњиво указује на то да је напомена део приче, самим тим се и извори које Киш помиње морају схватити *као фикција*, а не као чињенице, како је то Киш у току полемике хтео да представи. Отуда и Јеремићева тврдња да је помињући изворе у самом тексту своје приче Киш више скривао него откривао. Проблем би се, коначно, могао поједноставити на следећи начин: ако је Кишова напомена тек коментар приче „Пси и књиге“ (указивање на чињенице о пореклу документа), онда не може бити орнаментална (књижевна), па би се морала састојати од података а не од

241 Драган Јеремић, *Нарцис без лица*, Нолит, Београд, 1981, стр. 208.

242 Данило Киш, *Гробица за Бориса Давидовича*, Нови Сад, Светови, 2000, стр. 144.

нарације и литерарних слика од којих смо неке већ навели. Ако је пак орнаментална (чисто књижевна), онда се не сме схватити као информација о изворима (нелитерарној грађи коју је писац користио). Флертујући истовремено са обе ове могућности, Киш је разоткрио сопствену неверицу у прокламовано право на коришћење докумената.

4. Прича „Пси и књиге“ није, дакле „записник инквизиторског суда онако како га је формулисао писар тог суда“ (Јеремић) и као што сам аутор претендује у „аргументалној“ белешци на крају, и, дакле, није „ауентичан документ [...] по садржају и по форми“, није „непрерађени документ“.²⁴³

Но, зашто је уопште важно доказати да је документ прерађен, ако сам Киш тврди да писац има права на коришћење докумената, да је „време измишљања прошло“? Није ли исти Киш у *Часу анатомије*, у одломку који смо навели на почетку овог текста, тврдио да је сваки преузети документ нужно преобликован „већ самом чињеницом избора“, увек другачијег и са другачијим смислом, да смисао културолошких „крхотина“ (текстова, докумената) зависи од књижевног логоса који их обухвата и који им даје увек нова значења? Оно што Киш сада жели да каже јесте да се не ради само о симболичким аналогијама између две приче, већ да је и на иконичком плану, на плану текста самог документа, дошло до преиначења. Преиначења свакако има, али каквог? Погледајмо на једном примеру како Киш мења преузети документ. По инквизицијском извору, који потиче од Гијома Пјер Барта, а који је Киш користио у француској верзији Жан-Мари Видала, Барух је после дуже борбе одлучио

²⁴³ Данило Киш, *Складниште*, БИГЗ, Београд, 2003, стр. 327, подвучено у оригиналу.

да прихвати хришћанску веру 25. септембра 1320. У Кишовој причи сазнајемо да је то било 16. августа 1330. Да ли се оваквим изменама мења ишта битно? Ако је сав подвиг Кишове креативне имагинације у оваквим интервенцијама, онда се тешко може бранити теза о некаквој великој литератури. Кишова немоћ као писца није само у томе што је узимао из туђих текстова, већ много више у чињеници да он у своја дела није унео довољно изворне имагинације. Таква имагинација би неминовно мењала многа значења преузете нелитерарне грађе па би у том случају и расправа о пишчевој оригиналности имала и други ниво и други садржај. Да бисмо илустровали начин на који Киш преобликује имена, чињенице и документе, задржаћемо се на једном детаљу који је типичан за његов литерарни поступак. Када у причи „Пси и књиге“ Киш име Марка Аурелија пише Марк-Аурелије, он то не чини зато што не зна право име ове познате личности, већ да би био оригиналан! А такво преиначење имена (а у другим случајевима докумената и текстова) представља најнижи ниво креативне обраде и сведочи о поразном одсуству имагинације овог писца. И као што преименовањем познатог мислиоца нисмо добили некакав нови књижевни квалитет, тако ни Кишовим интервенцијама на документу који је укључио у своју књигу не откривамо ниједан смисао који изворни судски документ већ нема.

Исти Киш, који у тексту „Јеврејин Барух и Пастијери“ подвлачи од реченице до реченице како би доказао оригиналност своје приче, у једном давном писму Драгославу Михаиловићу, поводом текста који је Михаиловић послао Оку, како би одбранио Киша од оптужбе за плагијат, пише: „Молим те пошаљи за Око исправку: У петом реду одозго, други абзац на првој страни, нека издабаце реч пет („пет стручних реченица“), јер то би могао бити одличан начин за Ригеона да нас демантује, јер није

у питању пет реченица, није у питању ни педесет и пет (у питању је нешто друго, поступак према мени), па је ту неважно да ли је преузето пет реченица или више.²⁴⁴ Тим више чуди Кишова анализа у тексту „Јеврејин Барух и Пастијери“, у којој Киш примењује управо Пижонову методу у тумачењу своје приче. Док је у току полемике око *Гробнице* тврдио да се таквим „ситницама“ баве само мали духови попут Пижона и Јеремића, сада сам Киш – пошто је већ проглашен победником у дотичној полемици – предлаже исти онај тип текстолошке анализе који је својевремено одбацивао као аматерски и крајње непримерен у његовом случају. Но, вратимо се Кишовом одговору на Никићев текст. Киш пише:

Он је (Никић – *ѝрим. Н. В.*) сасвим луцидно осетио „лукавство“ аутора („-“), али само на општем плану идеја – трагедије и фарсе – али га је „откриће обмане“ завело до те мере да је поверовао и сам у историју као фикцију! То јест у историју као циклично кретање и линеарност, где аутор (Д. К.) има само за дужност да ту репетицију историјских парадигми уочи и да их презентира као дате чињенице.²⁴⁵

Сасвим неосновано Киш подмеће свом критичару нешто што овај није рекао. Неко би требало да буде заиста необразован па да идеју цикличног понављања открије први пут у Кишовом делу, а Никић свакако не спада у ту категорију књижевних тумача. Шта значи Кишова тврдња да је Никић поверовао у историју као „циклично кретање и линеарност“, ако не то да је његов критичар буквално схватио његову причу! Али, ако је Никић

244 Драгослав Михаиловић, *Црвено и љаво*, Београд, Нин – издавачка делатност, 2001, стр. 43.

245 Данило Киш, *Складиште*, БИГЗ, Београд, 2003, стр. 328.

буквално схватио Кишову књигу, што му подмеће аутор Киш, што би се онда уопште бавио њеном симболичком функцијом? Не, не очекује Никић од Киша да опише циклизам историје као нешто објективно, а још мање у томе види пишчеву „дужност“, већ се сам Киш позива на идеју циклизма како би оправдао увођење једног практично непрерађеног текста у своју књигу, штавише промовисање овог документа у уметничку причу. Киш наставља:

Никић ту није сасвим у криву на општем плану идеја, а његово откриће обмане је последица његовог филозофског приступа теми. И тај приступ, у основи, задовољава. Међутим, књижевна анализа, раздијање структуре, у извесној мери противречила би Никићевим закључцима. Јер историјски документ о коме је реч садржи – ипак – сувише аналогичности и подударности да бисмо могли поверовати у његову аутентичност. (Обмана је дакле успела.) Та је, дакле, „обмана“ успела у толикој мери (а то је и био циљ аутора) да Никић и није посумњао у могућност такве историјске аналогичности. А реч је, заправо, у првом реду, о књижевним аналогичностима.²⁴⁶

Овде се најпре морамо упитати: да ли су историјске аналогичности какве налазимо у Кишовој књизи заиста немогуће у стварности, како то тврди Киш? Напротив, ништа лакше него у различитим периодима историје наћи људе не само истог порекла и сличног имена, већ и готово истоветних судбина, биле оне трагичне или не. Довољно би било провести пола сата у неком историјском архиву и наћи материјала за стотине књижевних ликова попут оних које срећемо у Кишовој књизи. Киш најпре дочарава идеју вечног враћања уз помоћ историјских анало-

²⁴⁶ Исто, подвучено у оригиналу.

гија, а када читалац (у овом случају М. Никић) те аналогije схвати као битне у Кишовој причи, Киш с радошћу закључује да је „обмана успела“ јер је читалац литерарне аналогije схватио као историјске аналогije?! Али, ако су историјске аналогije небитне, а Киш се постарао да нам то објасни критикујући М. Никића који је „упао у замку“ да у њих поверује, онда ни сличност трагичних искустава Нојмана и Новског не може полагати право на статус „историјске истине“. Супротно ономе за шта се залагао у *Часу анаџомије*, Киш у наведеном одломку негира могућност подударња имагинарног и искуственог? Али, није ли доживљај „метафизичке језе“, на којем је толико инсистирао, могућ само ако читалац наслућује да је оно фиктивно истовремено и могућност стварности, да литература и живот нису одвојени кинеским зидом? Ако су подударности између Нојмана и Новског само орнаменталне (а историјске тек у оној мери да би се читалац навео да поверује у „обману“), зашто бисмо уопште веровали у документарну димензију Кишове прозе, зашто бисмо у судбини Кишових јунака видели ишта трагично?

У осврту на Кишову причу, Никић поставља питање: ако је идеја вечног враћања у својој основи иконичка, како сада увести симболичку димензију, како доказати да Кишово схватање уметности није иконичко, већ симболичко? Ако се све понавља, онда се све и враћа некаквом икону, празору у којем је већ зацртано кретање историје. Како помирити идеју цикличности у којој је човек пуко оруђе историјског процеса, са идејом историје у којој човек има одговорност за своје поступке? Никић пише да су се са сличним проблемом суочавали и мислиоци претходних епоха. Тако је Маркс – истиче Никић – на трагу Лајбницевог концепта „функције“, дошао на идеју да кругу (циклизму) дода и линију добивши тако спиралу као слику и метафору историјских процеса.

Ослањајући се на једну Енгелсову мисао из њихове преписке, он износи став да се историја додуше понавља (како „негде“ мисли Хегел), али да она никада није иста него се једном јавља као трагедија а други пут као фарса.²⁴⁷

Ко се год удубио у причу „Гробница за Бориса Давидовича“ могао је видети многе елементе фарсе. Насупрот „солидности“ (тачности, фактичности, непроизвољности) документа у причи „Пси и књиге“, овде имамо „флуидност“ (неизвесност, замагљеност) ликова и ситуација (несигурност података, мењање имена, немогућност успостављања хронологије). [...] Што фарсу нарочито истиче јесте инсистирање на „режирању“ оптужнице, саслушања, „мотивисања“ доказа, признања, прављење услуга и противуслуга, најразноврснијих облика понижавања и злоупотреба. Ауторово „лукавство“ огледа се у постизању двоструког ефекта: пошто ова прича претходи причи „Пси и књиге“, она се најпре доживљава као трагедија да би се одмах затим (када се прочита приповест о Б. Д. Нојману) дојмила као фарса.²⁴⁸

Фарса је свакако и то да Новски, који је градио стаљинизам, страда од стаљиниста. Помињањем историје као фарсе уводи се једна нова димензија у тумачењу Кишове књиге коју Никић, нажалост, није осмислио до краја. Ако Нојманова судбина припада трагедији, а судбина Новског фарси, није ли онда нарушена суштина аналогije између ова два лика? Како би разрешио ову недоумицу, Никић каже да ћемо после читања приче „Пси и књиге“ и претходну причу – „Гробницу за Б. Д.“ доживети као

247 Момир Никић, Нав. дело, стр. 147.

248 Исто, стр. 149.

историјску фарсу! Али, зашто нам је уопште потребна прича „Пси и књиге“ да бисмо видели елементе фарсе у „Гробници“ кад су они ионако очигледни и без поређења ове приче са другим причама у Кишовој књизи? Никић чак помиње да Кишово лукавство има „двоструки ефекат“. Тај ефекат нам омогућује да оно што је трагично видимо као фарсу, а да фарсу доживимо као трагично. Но, у том случају, слика историје у Кишовом делу не може бити преваходно трагична, на чему је изграђен један од митова о Кишу. Ако је трагедија тек друго лице фарсе (и обратно), а историја само манифестација вечног враћања једног те истог, онда и наше опредељивање у односу на историјске токове нема тежину моралног избора на који се позивао Киш.

Да није лако помирити трагедију и фарсу у једном делу, види се и из приче „Гробница за Б. Д.“ Пре него што ће нам испричати причу о свом јунаку Б. Д. Новском, Киш у својој причи пише:

Стари су Грци имали један поштовања достојан обичај: онима који су изгорели, које су прогутали вулкански кратери, које је затрпала лава, онима које су растргле дивље звери или прождрили морски пси, онима које су разнели лешинари у пустињи, градили су у њиховој отаџбини такозване *кеношафе*, празне гробнице, јер тело је ватра, вода или земља, а душа је алфа и омега, њој треба подићи светилиште.²⁴⁹

Овај одломак је један од кључних за разумевање Кишове књиге и његовог политичког ангажмана. Баш попут оних који су нестали нетрагом у разним природним катаклизмама, или у сусрету са зверима, и Кишов јунак Нов-

249 Данило Киш, *Гробница за Бориса Давидовича*, Светови, Нови Сад, 2000, стр. 84-85.

ски нестаје нетрагом: скоком у прокључали котло, тако да иза њега не остаје тело већ само „душа“. Ту душу жели да сачува Киш у својој причи. Нема сумње да Кишово помињање кенотафа само појачава патетику и споменички однос према фигури хероја. Јер, као што знамо, Новски није само невина жртва једног монтираног процеса и коначно – самоубица из нужде – већ је и револуционар, оличење „савршене биографије“, чија душа тражи упокојење, а налази га коначно у Кишовој причи која има значење кенотафа. Дакле, и сама Кишова прича има један циљ који није чисто литерарне природе. Својим сећањем на Новског као на „невину жртву“ историје, она добија карактер споменика. Тако се једна фиктивна творевина препоручује као историјска истина што по својој природи никако не може бити. Трагички патос Кишове приче, а могли бисмо рећи и целе књиге, у потпуном је нескладу са елементима фарсе на којима је изграђена. Ако би историја била час трагедија а час фарса, онда не би била превасходно трагична, а Киш управо на трагици својих књижевних ликова (као „невиних жртава“ историје) заснива свој ангажман, што је истицао као свој оригинални допринос у односу на Борхесову аисторичност.

Није незанимљиво приметити да фарса није само елемент Кишове литературе већ и неизбежна пратиља критичких одјека на Кишово дело. Ако се има на уму да сви ликови из *Гробнице за Б. Д.* завршавају трагично, онда је очито да су они само варијанта епског хероја, историјски контекст и уверења су нови, али не и патос њиховог страдања и убеђености да страдају за „праву ствар“. У свом уводу Ничеовог *Рођења трагедије*, Милош Ђурић пише: „... трагични човек је само друго име за херојског човека“.²⁵⁰ Кишова *Гробница* и јесте ода жртвама револуције,

250 Фридрих Ниче, *Рођење трагедије*, Култура, Београд, 1960, увод, стр. XII.

а не дело модерне књижевности које доноси модерне ликове и модерне дилеме. Како нас обавештава Миливој Сребро у већ поменутом тексту о рецепцији Кишовог дела у Француској, када се појавила *Башџа, њејео*, тај роман је прошао незапажено, иако је Едуард Сам свакако најмодернији лик који је Киш створио. Тек са *Гробницом* (а то значи пре свега са Нојманом и Новским), дакле са ликовима који не познају ни сумњу ни контрадикцију, Киш бива промовисан у модернисту светског калибра. Шта друго него фарса?

Свој одговор Никићу Киш завршава овако:

Закључак други (out)

Приповетку „Пси и књиге“ није нико досад упоредио са оригиналом.²⁵¹

Зашто је Киш само уз ову реченицу у свом тексту ставио назнаку „out“. Да ли је хтео да изостави овај закључак? И зашто би то чинио ако је био убеђен да је позивање на латински извор кључно за доказивање оригиналности његове приче? Овде се морамо упитати: зашто је Киш у свом тексту промашио не само тему него и методу? Док Никић брани симболичку вредност Кишове приче, дотле сам Киш (нечиста савест?) сада одједном инсистира на упоређивању реченица своје приче са реченицама судског документа, враћајући тако расправу о оригиналности у ону раван у којој је оригиналност најтеже доказати, а коју Никић уопште не сматра кључном! Ако је Киш веровао у своје списатељско право да користи документе, откуда сада ова минуциозна текстологија којом би то право требало још једном одбранити? Ако је судски документ у причи „Пси и књиге“ креативно пре-

251 Данило Киш, *Складнишће*, Београд, БИГЗ, 2003, стр. 328, курзив у оригиналу.

обликован, како је тврдио Киш, зашто га онда овај писац и даље назива „оригиналом“? Док Никић покушава да нађе симболичку вредност Кишове књиге (*fictio*), Киш га оптужује што није користио оригинал судског документа у својој текстуалној анализи, као да је то једини могући приступ његовој причи.

Усхићена Кишовом анализом приче „Пси и књиге“, Мирјана Миочиновић пише:

Текст „Јеврејин Барух и Пастијери“ сажима у себи и видљиво графички предочава дословни превод „трећег поглавља инвизиторског регистра“, које се односи на Јеврејина Баруха, али и све елиминације, све варијације и додавања самог Киша уз чију се помоћ, а на подлози докумената, гради књижевно дело – приповетка „Пси и књиге“. Имајући на располагању само рудиментарна средства обележавања које му је пружала класична писаћа машина (*Olympia Monica*), све је морао откуцати истим типом слова. У косим заградама налази се текст оригинала за којим одмах следи пишчева варијанта која је једном подвучена. На исти начин (једноструким подвлачењем) обележена су краћа уметања, док су масивна проширења текста и све оне појединости које су важне за успостављање аналогија између приповетке „Пси и књиге“ и „Гробнице за Бориса Давидовича“ подвучени двапут. На тај начин, Киш је обавио посао који није урадио ниједан критичар: своју је сопствену приповетку упоредио са *оригиналом*.²⁵²

Овде се морамо упитати: са којим *оригиналом* је Киш упоредио своју приповетку? Читалац може само да нагађа, јер нити Киш презентује дотични оригинал, нити то

252 Мирјана Миочиновић, „Додатак – Јеврејин Барух и Пастијери“, у: Данило Киш, *Складниште*, БИГЗ, Београд, 2003, стр. 386-387, курзив М. М.

чини приређивач књиге – Мирјана Миочиновић. У току познате полемике и Киш и његови критичари полазили су од чињенице да Киш није користио документ на латинском језику, већ његов француски превод. То никада није било спорно. У напомени којом Киш завршава своју причу стоји:

Прича о Баруху Давиду Нојману заправо је превод трећег поглавља (*Confessio Baruc olim iudei modo baptizati et postmodum reversi ad iudaismum*) инквизиторског регистра у који је Жак Фурније, будући папа Беноа XII, заводио детаљно и савесно признања и сведочења дата пред његовим трибуналом. [...] *Сам његов превод је израђен на основу француске верзије монсењера Жан-Мари Видала, бившег викара цркве Светиога Луја у Риму, као и на основу верзије католичког епископа часног Игнација фон Делингера (Dollinger), објављене у Минхену 1890.*²⁵³

У току полемике сам Киш се позивао на своју напомену као на довољно указивање извора своје приче. Стога је јасно да накнадно упоређивање Кишове приче са латинском верзијом дотичног документа није најбољи начин да се докаже оригиналност приче „Пси и књиге“. Зар би било за чуђење да латинска верзија документа, коју Киш није ни користио, показује већа одступања од његове приче, неголи њен француски превод којим се Киш послужио?

А шта тек рећи на тврдњу М. Миочиновић – коју она истиче на корицама *Складишта* – да је Киш „обавио посао који није урадио ниједан критичар: своју приповетку ‘Пси и књиге’ упоредио је са оригиналом, чиме је најверљивије отклонио анатему плагијатора.“? Човек се

253 Данило Киш, *Гробница за Бориса Давидовича*, Светови, Нови Сад, 2000, стр. 142-143, *и*одв. Н. В.

неминовно пита: зашто то није урадио у току познате полемике ако је то био најбољи начин да се отклони анатема плагијатора, већ се залагао за другачије тумачење своје литературе: симболичко? Коначно, шта овде значи реч „оригинал“? Треба ли уопште подсећати да једна уметничка прича не може имати „оригинал“ у неком другом тексту, други текст може бити извор инспирације, информација и идеја, али не може никако бити њен *оригинал*. Киш се у *Часу анаџомије*, између осталих аутора, позивао на Андрића и његов поступак у *Травничкој хроници*. Но, да ли би ико могао да тврди да је за исправно схватање и доживљај Андрићевог романа неопходно упоредити оригиналне историјске документе са текстом романа *Травничка хроника*? Штавише, да ли би ико могао да тврди да је то једини „леgitимни“ критички приступ овом роману, како то у случају Кишове приче тврди М. Миочиновић?

Имајући очигледно намеру да једнога дана објави текст „Јеврејин Барух и Пастижери“ и тако одржи час очигледне наставе из књижевности, Киш је начинио и скицу будућих коментара и издвојио, под насловом „Паралелизми“, све примере дословних понављања, варирања тема или њиховог распрскавања у издвојене слике, не само у приповеткама „Пси и књиге“ и „Гробница за Бориса Давидовича“, већ још у неким од „седам поглавља једне заједничке повести“.²⁵⁴

Ако се има на уму значај поменути полемике, као и чињеница да је Никићев текст објављен још 1980, остаје за чуђење да Киш свој текст није успео да заврши, па самим тим ни да га објави. Ово је тим више необично ако се има на уму тврдња М. Миочиновић да је Киш *Час анаџомије*

254 Мирјана Миочиновић, „Паралелизми и закључак“, у: *Складиште*, стр. 388.

написао за само месец дана! Ако је Киш био толико сигуран да текстом „Јеврејин Барух и Пастијери“ може да нам одржи лекцију, није јасно зашто ту лекцију „неукоме пуку“ није и објавио? Данас се чак и они недовршени и необјављени текстови овог аутора проглашавају ни мање ни више него „лекцијом“, што је несумњиво доказ фетишизације сваког слова које је Киш икада написао. М. Миочиновић је у праву када примећује да недовршени текст „Јеврејин Барух и Пастијери“ својим садржајем представља наставак *Часа анаџомије*, али не примећује да је метода коју Киш у овом тексту примењује потпуно супротна оној у *Часу анаџомије*. Штавише, да ову методу Киш преузима од истих оних критичара које је у току познате полемике окитио најпогрднијим могућим именима.

У закључној напомени М. Миочиновић за Никићев текст каже:

У тој расправи, писаној са несумњивом акрибијом, полази се од претпоставке да је приповетка „Пси и књиге“ само дослован „превод“ „трећег поглавља инквизиторског регистра“. Иако теоријски беспрекорно изведена, ова расправа о легитимности уношења ‘непрерађеног’ документа у контекст књиге, писана без увида у документ, дакле без могућности да се он упореди са текстом приповетке, постаје сама по себи нелегитимна, а њени закључци (у односу на основни повод) нетачни. Отуд и Кишова реакција.²⁵⁵

Али, ако су Никићеве закључци „нетачни“, како то пише М. Миочиновић, зато јер Никић пред собом није имао „оригинал“ судског документа, шта онда рећи за Киша који се у време познате полемике ни сам није по-

255 Исто.

зивао на дотични оригинал, што га ваљда чини посебно „акрибичним“?! Зашто би сада одједном само иконицка анализа Кишовог текста била она права („легитимна“), кад је сам Киш ту исту анализу у *Часу анатомије* одбацивао као методу ситних духова који желе да га ухвате у плагијату? Ако су Никићеви закључци нетачни, како то тврди Миочиновић, онда је нетачно и Никићево тврђење да је Киш успео да икон (чињенице) претвори у симбол (фикцију)! Одбацујући основни правац Никићевог тумачења које инсистира на симболичкој функцији уметности, Миочиновић се залаже за негативан суд о Кишовом делу, а да тога није ни свесна. Јер, ако Киш није успео да *икон* (чињеницу, документ) преобликује у *симбол* (фикцију), онда није успео ни да оправда увођење поменутог документа у књигу уметничке прозе.

Дакле, било да неко оспорава оригиналност Кишове приповетке на основу иконицке анализе као што је то чинио Јеремић, било да брани оригиналност приповетке истичући њену симболичку (фикциону) вредност у склопу саме књиге као што је то чинио Никић, биће проглашен сумњивим књижевним тумачем. „Легитимни“ тумачи су само они који преузимају Кишову анализу сопственог дела као једино исправну. Проблем наше плагијаторске кишологије није само у њеној неоригиналности (где се као доказ Кишове величине узима мишљење писца о себи самом), већ и у очигледној чињеници да Киш није био нимало доследан у тумачењу својих литерарних творевина, а то се управо види на примеру приче „Пси и књиге“. Преузимајући Кишов вредносни суд о сопственом делу, наша је кишологија преузела и све оне контрадикције на којима је Киш градио такав суд, како би те исте контрадикције промовисала у последњу реч науке.



КЊИГА КРАЉЕВА И БУДАЛА

Кишова прича „Књига краљева и будала“, објављена у *Енциклопедији мрџвих*, добар је повод за размишљање о односу документа и имагинације, пропаганде и стваралаштва, идеологије и литературе, коначно – о односу оригиналног и неоригиналног у литератури. Док је у својим поетичким текстовима час истицао значај документарне подлоге његове уметничке прозе – а час бранио право на мистификовање документа зарад постизања књижевног ефекта, у књизи *Енциклопедија мрџвих* Киш је одлучио да у постскриптуму што детаљније укаже на изворе које је користио у обликовању своје књиге. Тако за причу „Књигу краљева и будала“ сазнајемо да је најпре била замишљена као есеј, „што је на њој оставило видне трагове“.

Намера ми је била да изложим укратко истиниту и фантастичну, „до невероватности фантастичну“, повест настанка *Пројкола Сионских мудраца*, њихов сулуди утицај на генерације читалаца и трагичне последице до којих је то довело; предмет који ме као парабола о злу, већ годинама заокупљао (о чему сведоче неке странице *Пешчаника*). Да, дакле, једним историјски провереним и мање-више познатим примером доведем под сумњу устаљено мишљење да књиге служе само добру.²⁵⁶

256 *Post scriptum*, у: *Енциклопедија мрџвих*, БИГЗ, Београд, 2002, стр. 236–237.

Киш нас такође обавештава и зашто је уместо есеја одлучио да напише причу:

Тај замишљени есеј о *Пројоколима* распао се сам од себе оног часа када сам покушао да допуним, да до-мислим, оне делове те мутне повести који су до дана данашњег остали у сенци и који, по свој прилици, неће никад бити разјашњени; када се, дакле, ставила у покрет „она барокна потреба интелигенције која настоји да испуни празнине” (Кортазар) и када сам решио да оживим и оне ликове који су остали у мраку [...]. Есеј је изгубио своје жанровско значење есеја оног часа када сам схватио да се у истраживању те теме, на плану чињеница, већ не може ићи даље и када сам почео да замишљам догађаје онако како су се могли догодити. Тада сам чиста срца променио назив „*Пројоколи*“ у „*Заверу*“.²⁵⁷

Киш истиче да оно што је познато и већ прихваћено као историја није и довољно за једну уметничку приповетку, потребно је удубити се у оно „мутно“, нејасно и наизглед споредно, да би уметничка имагинација могла да се размахне. Како бисмо сагледали уметничку димензију Кишове приче, нема нам друге него да погледамо удео пишчеве имагинације у њој, као и њену уметничку форму. Самим тим што се определио за тематику која је на плану чињеница више него позната, Киш се обавезао да нам понуди и један имагинативни искорак из већ познатог, како би своју „параболу о злу“ учинио уметничком творевином.

Већ на почетку приче Киш пише да је први издавач *Пројокола* под насловом *Завера или Где су корени расула*

²⁵⁷ Исто, стр. 237.

евројској друштва био Крушеван. Одобрена од стране царске цензуре, ова ће књига бити објављена „под високим патронатом Царске гарде“. Духовник Сергеј Нилус ће касније овај документ укључити у свог *Анџихристија*. „Један је примерак – пише Киш – био намењен његовом царском величанству Николају II. (Цар је гутао мистична дела, јер је веровао да се пакао може избећи образовањем и вештином).“²⁵⁸ Лик Цара, насликан је у Кишовој причи једном једином реченицом која је притом стављена у заграду. А шта нам Киш открива у тој реченици: то да је цар био дубоко огрезао у злу, зашто би иначе гледао како да „избегне пакао“, а у том циљу посеже за „образовањем и вештином“ (Киш нам не открива која би то вештина била?). Руски цар није кључна, али није ни небитна фигура у историји „Завере“, па неће бити на одмет да погледамо шта је од историјске истине (на коју се Киш толико позивао) остало у његовој причи. У једном писму уреднику листа *Овгје*, у којем се осврће на један чланак Александра Лончара о Л. Ф. Селину, Киш је 1971. писао:

Друго крваво поглавље те историје око *Пројкокола* одиграва се у Русији где се превод те књиге појављује године 1908, да би одмах по њеном појављивању почели црностотинашки погроми широм Русије, крв и насиље. Николај II именује комисију да испита порекло рукописа, комисија долази до закључка да је посреди фалсификат, а император кажњава руске кривотворитеље и забрањује растурање књиге.²⁵⁹

Иако погрешно наводи датум првог издања *Пројкокола*, Киш ипак признаје да Николај II није манипулисао овом књигом у своју корист. У предговору енглеског

258 „Књига краљева и будала“, *Енциклопедија мртвих*, стр. 157.

259 „Поводом Селина“, у: *Данило Киш: Из његовог живота*, Вршац, 2005, с. 11.

превода историје *Пројокола* Бењамина Сегела, *A Lie and a Libel*, Ричард Леви истиче да је Николај Други, примивши копију *Пројокола* 1906, забранио даље ширење књиге следећим речима: „Неприхватљиво је бранити свету ствар (Империјалну Русију) прљавим методама.“²⁶⁰ И даље, истиче Леви:

Што се тиче *Пројокола*, не постоји убедљив доказ да су врховни ауторитети (Русије – *йрим. Н. В.*) користили ову књигу као инструмент моћи. [...] Без руске револуције 1917, *Пројоколи* би можда остали опсесија реакционарне имагинације, непознати у ширим размерама. Књига свакако не би стекла озбиљан политички значај.²⁶¹

Ако се има на уму историјска истина о Николају Другом, поставља се питање: шта је у чисто литерарном смислу добијено њеним изневеравањем у Кишовој причи? Начин на који је Киш насликао једну историјску личност у уметничкој прози садржи један помак чисто идеолошке природе, а да он не би падао у очи Киш је одлучио да га начини овлашним и узгредним. Видећемо да овај идеолошки угао није нимало случајан и да се не односи само на руског цара, већ и на остале руске ликове, штавише – на све што се може назвати руским.

Лик руске царице, Киш је насликао посежући за још баналнијим клишеом него у случају руског цара. Киш пише да после убиства царске породице, комисија у вили Ипатијевих (где је царска породица била зверски убијена) „саставља инвентар преосталих добара царске куће“. Нађене су и књиге од којих је неколико припадало царици:

260 Richard S. Levy, Introduction, y: Benjamin W. Segel, *A Lie and a Libel*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1996, стр. 16.

261 Исто.

Три од тих књига недвосмислено су припадале императорки: *Библија* на руском, први том *Рајна и мира* и Нилусова књига (треће издање из 1917). На њих је царица, слутећи неминован крај, исцртала кукасти крст, симбол среће и Божијег благослова.²⁶²

Руска царица, као књижевни лик, сведена је на неколико кукастих крстова чију нам политичку симболику Киш нуди као литерарну чињеницу. Киш не полази од лика да би евентуално дошао до симбола, већ симболе изједначује са ликовима као у неком политичком памфлету. Како схватити то да је царица исцртавала кукасте крстове „слутећи неминован крај“? Ко зна шта је све Богу згрешила када је знала да крај „неминовно“ долази? Ту тајну зна само Киш, али нам је, нажалост, није открио. Нигде у Кишовој причи нема ни помена о изворном значењу кукастог крста као једног од најстаријих симбола човечанства, чија је симболика после Другог светског рата добила сасвим ново значење. Зато нам не преостаје друго него да помислимо да Киш овде рачуна управо са тим другим, познатијим, чисто политикантским ефектом. Што је један књижевни лик насликан са мање детаља, као што је случај са царицом у овој причи, то је писац обавезнији да те детаље учини смисленим и оправданим у контексту приче. Шта значи то да је царица на *Прошколоима* исцртавала кукасте крстове као „симбол среће и Божијег благослова“, ако имамо на уму да нам у даљем току своје приче Киш открива да *Прошколе* није саставио нико други него царска полиција? Ако је тако, има ли икакве логике да је царица чувала књигу за коју је знала да је фалсификат? И зашто би на књизи коју је фалсификовала царска полиција уцртавала „знаке среће

²⁶² Енциклопедија *мртвих*, стр. 166.

и благослова“? Но, ово су превише незгодна питања и за свезнајуће историчаре, а камоли за Киша који из историјских докумената, без довољно разумевања појава које слика, узима детаље које у својој прози више гомила него што их повезује.

Један од главних ликова у Кишовој причи је руски духовник Нилус, познат као издавач *Проѿокола*. Ево како Киш уводи овај књижевни лик у причу: „Сергеј Александрович Нилус, писац *Анѿихристѿа*, за посвећене Отац Сергеј, ступа на историјску сцену право из мрака руске феудалне историје. Изгубивши поседе, ходочасти по манастирима, палећи дуге жуте воштанице за упокој грешних душа и удара челом о хладни камен монашких ћелија.“²⁶³ Пошто је описао Нилусово порекло и његову религиозност коју је изједначио са најбаналнијим фанатизмом, Киш прелази на сликање Нилусовог карактера. По сећањима Марије Димитријевне Кашкине на коју се Киш позива, Нилус (или Отац Сергеј) је комбинација најгорег развратника и култ лидера. Он живи са две жене, садашњом и бившом, па му је и то мало, већ га посећује још једна бивша-бивша, и то са девојчицом за коју се шушкало да му је ћерка. Киш наставља: „Иста М. Д. Кашкина открива нам делић завесе са тог сулудог света у којем је *Завера* нашла плодно тле; ту се мешају сујеверје, окултизам и мистично лудило са верским фанатизмом и развратом.“²⁶⁴

Киш је, очито, моделовао Нилусов лик на основу претпоставке да је свако ко је икада издавао или читао *Проѿоколе* морао бити нека врста первертита и психопате. Незгода је само у томе што овакво виђење (чак и када би било истинито) није најкорисније у стварању књижевних ликова, будући да неминовно завршава у некој врсти кли-

263 Исто, стр.158.

264 Исто, стр. 161.

шеа. Из Кишове приче стиче се утисак да Нилус у животу није ништа друго радио осим што је издавао *Пройіоколе*. Супротно ономе што о Нилусу пише Киш, овај лик није ни изблиза представник некакве „руске феудалне историје“, већ човек свог времена, образован и са искуством живота у различитим срединама. Нилус није некакав фанатик каквим га приказује Киш: у младости је био наклоњен идејама анархизма, касније је живео на Западу животом боема. Да није било једне телесне повреде, а потом исцељења и сусрета са неким руским духовницима, питање је да ли би икада и био заинтересован за религију. Иако је ходочастио по манастирима, никада није био некакав званични представник Руске цркве. За политичка питања заинтересовао се касно. Његова прва књига коју Киш назива *Анїихрїсї* носила је наслов *Велико у малом: Анїихрїсї виђен као једна нейосредна йолиїичка моїућносї*. Иако Киш инсистира на Нилусовом фанатизму, прво издање Нилусове књиге *Велико у малом* није садржавало *Пройіоколе* већ тек издање из 1905, и у томе се сви историчари слажу, па и Норман Кон на кога се Киш, у постскриптуму књиге, позива као на врховног ауторитета.

Нема сумње да је Нилусов развојни пут од анархисте до православца, од боема до духовника, од земљопоседника до сиромаша, нудио богату грађу за обликовање једног књижевног лика. Но, Киш је одлучио да Нилуса сведе на једну једину активност: издавање *Пройіоколасионских мудраца*. Овакво редуковање историјских и егзистенцијалних истина може бити корисно у политичким памфлетима, али не и у уметности прозе. Да би што боље оцртао руску душу у сусрету са западном, Киш слика сусрет француског путника Дишеле и Оца Нилуса. У једном тренутку, како би се уверио у идеју конспирације против хришћанства, Француз Дишела тражи од Нилуса конкретне доказе постојања „Антихриста“. Пошто „сумњи-

чави ученик позитивиста“ није сасвим убеђен Нилусовом збирком књига и предмета на којима је утиснут знак Антихриста, Нилус прибегава „очигледној настави“.

Док сумњичави ученик позитивиста излаже своју неверицу, отац Сергеј нагло устаје и гаси светло, зграбивши пламен свећа голим рукама. Падао је сумрак, али је у соби још било светло. Напољу се беласао снег, а самовар је блистао као лампион. Нилус даде знак госту да дође до прозора. На снежној белини јасно се видела силуэта човека који је ишао према манастиру и чуло се шкрипање снега под његовим ногама. „Знате ли ко је ово био?“, упита отац Сергеј када се кораци удаљише. Очи су му сијале лудачким сјајем. „Апотекар Давид Козелск, или Козелски. (С њима се никад не зна.) Под изговором да тражи пречицу до скеле – а она је чак тамо иза манастирског имања – шуња се око цркве како би се домогао овога.“ И ту прекри својом огромном сељачком шаком књигу која је, у црној футроли, још увек лежала на столу. На њој се јасно разабирала, у полумраку, позлаћена иконица арханђела Михаила. Отац Сергеј стави на њу знак крста, као кад се освећује хлеб.²⁶⁵

Нема сумње да наведени одломак представља Кишов покушај да своју причу издигне изнад познатих историјских чињеница, домишљањем детаља који су остали мутни и у сенци. Како то Киш чини? Да би сумњичавог Француза уверио у постојање „Антихриста“, Отац Сергеј прелази у акцију. Он најпре „гаси светло“, односно „пламен свећа“ (више свећа, а један пламен!) и то „голим рукама“ (не прстима или шакама, већ голим рукама!). Па иако је погасио свеће, а „напољу је падао

²⁶⁵ Исто, стр. 160.

сумрак“, у соби је још увек било светло (!), а како и не би када је напољу „беласао снег“, а у соби је самовар блистао „као лампион“. И сада почиње „жешћа“ акција: Отац Нилус позива свог неверног Тому да приђе прозору и сам се увери: баш у том тренутку – као у америчком филму – појављује се силуета човека који се шуња око манастира, шуња се тако опрезно да се „чује шкрипање снега под његовим ногама“. Кад у соби руског духовника мора постојати самовар, по истој логици стереотипова и кораци у снегу морају шкрипати, а кад већ шкрипе – морају се и чути, макар долазили из даљине. Но, како се силуета дошуњала, тако се брзо и одшуњала, кораци шкрипали, па престали. „Знате ли ко је ово био?“, пита свога госта Отац Сергеј. Нико други до „Апотекар Давид Козелск или Козелски. (С њима се никад не зна)“. Па иако Отац Сергеј не зна баш тачно име дотичног шуњала, зна да га шаљу они са „којима се никад не зна“. Но, зашто шуњало Козелск (или Козелски), елегантно попут козе, шкрипуће по снегу око манастира? Иако по професији „апотекар“, он се шуња не би ли се, попут Џемса Бонда, домогао „овога“, односно књиге „у црној футроли“! На шта овде Киш мисли није баш најјасније. Ако мисли на *Пројоколе*, они су већ били публиковани и нико није морао да их отима. Још је мање јасно зашто би апотекар Козелски отимао *Пројоколе* од Нилуса, кад и сам Киш у својој причи пише да су пре Нилусовог издања постојала два руска издања исте књиге, издања Крушевана и Степанова, да је Крушеваново издање било штампано чак и у новинама?! Елем, да би заварао траг и сакрио своје праве намере шуњајући се око манастира, Козелски се прави како тражи пречицу до скеле, „а она је“ – пише Киш – „чак тамо иза манастирског имања“. Дакле, где се налази „пречица до скеле“ то сви знају: и свезнајући приповедач Киш, и Отац Сергеј (а како не би знао кад „живи“ недалеко од

ње), и апотекар Козелски који се прихватио улоге Џемса Бонда у Кишовој причи и добро простудирао терен. И док му очи сијају „лудачким сјајем“, Отац Сергеј прекрива својом „огромном сељачком шаком“ (да је апотекар, шака би му била мала) књигу која је у „црној футроли, још увек (?) лежала на столу“. Магијским чином, „као кад се освећује хлеб“, Отац Сергеј ставља преко књиге знак крста, како би тиме онемогућио „оне с којима се никада не зна“ да се докопају драгоценог документа?!

У стварању књижевних ликова Киш напосто не може без неповезаних догодовштина и општих места. Неку врсту детективске интриге гради Киш и поводом Димитријевне Глинке, дворске госпођице Императорке Марије Фјодоровне. У Кишовој причи Глинка се јавља као особа која шпијунира руске терористе у егзилу. Она ће – како сазнајемо из Кишове приче – пренети фамозни фалсификат (читај *Пройколе*) из „радионице Рачковског“ до његовог првог издавача Крушевана.

Фалсификована верзија Жолијевог *Дијалога у њаклу*, произведена у „радионици Рачковског“, доспела је у Нилусове руке зачуђујућом брзином. „Тај сусрет две сродне душе, два фанатика, био је неминован“, бележи један савременик. „Разлика између њих је била једино у томе што је Нилус у свом мистичном лудилу веровао у аутентичност *Завере* као што је веровао у Житија Светаца.“ Рукопис је доспео до њега посредно, преко госпође Ј. М. Глинке, која је у Паризу приређивала спиритистичке сеансе и шпијунирала руске терористе у егзилу. Исповедајући се неком новинару, она је захтевала за себе део славе који јој припада. Но како је том приликом тврдила да одржава везе са оним светом и општи са преминулим члановима царске породице, то је тај новинар њено сведочење узео са доста скепсе.

Остаје, међу њим, чињеница да је управо његова Глинка била она која је доставила свој примерак Крушевану (оном који ће га први објавити у својим новинама). Одатле ће, видели смо, досећи у Нилусове руке.²⁶⁶

Киш најпре пише да је Рачковски преко Глинке „зачуђујућом брзином“ послао фалсификоване *Пројоколи* Нилусу, а све то зато што је сусрет „два фанатика био неминован“. Заборавивши шта је писао на почетку наведеног одломка, Киш нам у истом одломку своје приче открива и то да су *Пројоколи* доспели до Нилуса преко новина у којима их је објавио Крушеван! Али, ако су *Пројоколи* доспели у Нилусове руке преко Крушеванових новина (*Знамја*) где су били објављени и то у више наставака, где је онда ту некаква конспирација између Рачковског и Нилуса? Има ли прича о Глинкином посредовању између Рачковског и Нилуса икакву основу? У Кишовој причи читамо да је Глинка пренела фалсификат столећа из Париза у Русију, а пошто је била шпијунка, решила је да сазове „конференцију за штампу“ како би „неком новинару“ открила своје шпијунске активности. А то је чинила само зато јер је хтела славу, а где је слава ако не у новинама? Но, шта се десило? Уместо да њено исповедање испадне диван прилог за трач рубрику у некој од париских новина, Госпођа Глинка је у својој наивности (ако ће бити наиван ако не шпијун!), признала да се бави спиритизмом, односно да у слободном времену разговара са покојним члановима царске породице. Кад је то чуо, француски новинар, школован у традицији француског рационализма, „узео је њено сведочење са доста скепсе“ – како то пише Киш. Овде је лако уочити да се и у случају Глинке, баш као и у случају свештеника Нилуса, спирити-

²⁶⁶ Исто, стр. 198-199, *иодв. Н. В.*

зам користи као средство дискредитовања. Коришћење истих средстава у сликању два потпуно различита лика само по себи говори о одсуству уметничке имагинације. Али, и о Кишовој потреби да руске ликове своди на стереотипе, онако како модерни медији сликају Арапе.

Посебну пажњу Киш посвећује и принцу Н. Д. Жевахову, писцу биографије Оца Нилуса, који је у својим путописама доспео својевремено чак до Новог Сада. И овога пута Киш прекида нарацију како би у загради изнео ниску својих имагинативних бисера којима надграђује историјски документ.

(Што се тиче самог принца Жевахова, питам се с неверицом нисам ли га срео једне ледене зиме године 1965, у Новом Саду, у млечном ресторану близу Католичке порте. Био је то висок мршав човек са *prince-nezom*, малко погрбљен, у тамном излизаном сакоу и са црном масном краватом. Онакав, дакле, каквим га описују савременици. Говорио је са јаким руским акцентом, а на реверу је носио Николајевски орден. Стајао је за једним столом и својим је мршавим никотинизираним прсти-ма листао комад бурека као што се листа књига.)²⁶⁷

Дакле, наратор је (не знамо само који, јер их у овој причи има више, зависно од докумената које Киш преузима, а које не уме да претопи у глас фикције) имао прилике да се лично очеше о легенду, изгнаног руског принца, аутора књиге о руском свештенику Нилусу. Сусрет се десио једне „ледене зиме“ (зиме иначе знају бити ледене), и то у млечном ресторану. Погађате већ да у Кишовој прози један Рус, макар био и принц, мора имати у себи нечег свињског, хајде што је малко погрбљен, то му се може

²⁶⁷ Исто, стр, 163.

опростити, погрбљен је јер је висок, али како да схватимо то да је рекао „гуд бај“ личној хигијени, јер овај принц са Николајевском звездом хода околу „у тамном излизаном сакоу и са црном масном краватом“. За дивно чудо, овај руски принц говорио је „са јаким руским акценџом“, уместо да је – што би било далеко „логичније“ – говорио кинеским акцентом. И још један детаљ, па ће портрет бити доведен до савршенства: Господин Принц је „својим мршавим никотинизираним прстима листао комад дурека као што се листа књига“. Какав је Кишов поступак у сликању књижевног лика? У једном интервјуу Киш каже: „Не занима ме фантастика, заправо, не марим за фантастичну литературу. Истина је да сам ја студент руске литературе, руског реализма.“²⁶⁸ Неко ће рећи: „Али, молим Вас, зар Киш није борхесовац, модерниста?“ Јесте, осим кад слика Русе, онда се служи само једном бојом – црном. Уосталом, ко се у периоду хладног рата прославио на Западу пишући ишта позитивно о Русима?

У галерији руских ликова посебно место припада шефу руских тајних служби – Рачковском. Овај бивши револуционар, који под претњом прогонства у Сибир постаје шеф монархистичких тајних служби за западну Европу, огрезао је у свим пороцима овога света, а „гаји – како то каже Киш – и упадљиву слабост према Малим Парижанкама“ (толико малим да их Киш пише великим словом), што га – наравно – чини посебно неморалним. Но, боже мој, кад руски свештеник Нилус живи са неколико жена, зашто и руски шпијун Рачковски не би имао неколико „Малих Парижанки“ за одмор и разоноду. Није тешко претпоставити да Рачковског краси и брада која му уз руско обележје иде као самовар. И заиста, Рачковски је имао браду „у виду коњске потковице“. Но, пређимо на

268 *Homo Poeticus, Essays and Interviews*, New York, Farrar.Straus.Giroux, 1995, стр. 218.

оно најбитније: Рачковски је – пише Киш – „перфидни Рус“ и „рођени интригант“. Дакле, није само перфидан као човек, већ пре свега као Рус, национално обележје му додаје на перфидности. Није само јасно како се онда може сматрати морално одговорним за своје активности, ако је потпуни роб својих гена и свог порекла? Но, не тражимо од Киша превише, није он Балзак па да све објашњава, он износи само оно „најбитније“. А најбитније је то да је Рачковски перфидан. Заиста нечувено: док остале европске земље за шефове својих шпијунских активности узимају моралне и наивне типове, дотле Руси, мимо цивилизованог света, за шефа своје шпијунаже постављају „перфидног Руса“! Елем, шта ради овај подлац када не лудује за „Малим Парижанкама“? Он по западним метрополама, преко својих људи, подмеће бомбе и шири терор, а све у нади да ће – како читамо у Кишовој причи – „унети дух сумње у Европу и тиме је приближити Русији“! Киш нам, наравно, не каже на који би се начин Европа под бомбама приближила Русији и зашто? То се подразумева, као и брада у облику коњске потковице. И у сликању Рачковског, Киш открива потпуно одсуство смисла за могуће. Кад год се макар и на тренутак удаљи од Конове књиге *Позив на ѿноцид* из које најчешће дословно преузима грађу за своју причу, Киш прибегава крајње неспретним конструкцијама. Овде није на одмет сетити се да је у *Часу анаѿомије* сам Киш истицао да у литератури све мора бити „осмишљено, индивидуализовано, моѿућно и нужно.“²⁶⁹ Оно што је за трећеразредног реалисту деѿја игра, за модернисту Киша је нерешив проблем. Говорећи о амбиѿији Рачковског да мрежу своје шпијунаже прошири по Европи, Киш пише:

²⁶⁹ *Час анаѿомије*, 1981, стр. 300, ѿогв. Н. В.

Мрежа коју је спleo шири се на мапи Европе на први поглед сасвим конфузно, све док се не открије њена савршена архитектоника: Париз-Женева-Лондон-Берлин. Један крак (уцртан на мапи у његовој соби) пружа се преко Уралског масива до Москве и Петрограда, „налик на аорту која води до срца ствари“ – записује један носталгични савременик.²⁷⁰

Дакле, перфидни шеф руске шпијунаже држи тајну мапу својих шпијунских операција окачену на зиду своје собе, јер не налази боље место где би је сакрио. Шта та мапа открива? Имена неколико великих европских градова и два руска града, који спојени линијама (добра вежба за шпијуне-основце) представљају ни мање ни више него „савршену архитектонику“ шпијунских операција. Очито, перфидни Рус није у стању да запамти имена шест градова (четири европска и два руска), већ мора да их, попут пећинског човека, још и исцртава на зиду своје собе како не би заборавио шта му ваља чинити у његовом шпијунском послу. А шта је Рачковски цртао по зидовима своје собе то знамо не зато што је Киш свезнајући приповедач па зна чак и како изгледа соба најперфиднијег шпијуна Европе (далеко било), већ зато што је о томе оставио сведочанство – како пише Киш – „један носталгични савременик“! А зар је могуће не веровати једном анонимном, уз то још и носталгичном човеку? Такви пишу историју!

Све што је руско и уопште словенско, макар било и без значаја за саму причу, насликано је у Кишовој причи са негативним предзнаком и идеолошко-расним учитавањем што, сасвим природно, умањује уметнички доживљај ове приче. Идеолошка мотивација у Кишовој причи

²⁷⁰ Енциклопедија *мртвих*, стр. 195.

види се и у томе што он чак и оне узгредне ликове који немају никаквог значаја у контексту приче о „Завери“ слика са идеолошким предзнаком. Ево како Киш описује Нилусову ванбрачну кћи: „неке индиције указују да је негдашња девојчица-медијум постала полицијски доушник“.²⁷¹ „Неке индиције ѿворе“ – зар је то језик уметничке прозе? Говорећи о Нилусовој смрти, Киш пише да је Нилус завршио живот у „неком лојору“. Киш не каже и чијем логору, јер би онда постало јасно да Нилусов страх од долазеће ере Антихриста није био само нека врста „мистичког лудила“, како то пише Киш. Када Рус нестане у бољшевичком логору, онда се то у Кишовој прози зове „неки логор“! А када се историја одвија тачно по плану који је наговештен *Пројоколима*, онда је то доказ да су читаоци ове књиге неизлечиви фанатици!

Није незанимљиво погледати како Киш слика Хитлера и Стаљина у причи која би требало да буде „парабола о злу“. Оба лика насликана су узгред, једном једином реченицом. Најнегативније што Киш успева да нађе за Хитлера јесте да је овај био „сликар-аматер“ (има ли новинара аматера који ову слику већ није искористио?), док је Стаљин у Кишовој „параболи о злу“ добио крајње „негативни“ атрибут „грузијског семинаристе“. У причи о коренима зла у нашем столећу, Хитлер и Стаљин изгледају безопасни у поређењу са руским свештеником Нилусом или шефом руске шпијунаже Рачковским. Нећемо у Кишовој „параболи о злу“ наћи ништа лоше ни о бољшевицима, нема ниједне лоше речи о револуцији и револуционарима. Сваком руском издању *Пројокола* поклоњена је пажња, док се бројна издања исте књиге ван Русије помињу само овлаш и без увида у стварне разлоге популарности ове књиге у свету. Ако је веро-

271 Исто, стр. 163.

вати Кишу, свако руско издање *Пройокола* представља невиђени злочин против човечанства, свако пак западно издање исте књиге само је безазлени ехо руских издања. Киш у крајње поетичном маниру помиње париско издање „монсењера Јуниуса“, али се прави да не зна да је 1920. Жуенов превод *Пройокола* имао пет издања у Француској, да су *Пройоколи* поново штампани у Француској 1921. у шеснаест издања, а од 1922. до 1925. у деветнаест издања²⁷², што Рачковског – који је по Кишу аутор *Пройокола* – чини француским „писцем“ колико и руским. И што такође доказује да опседнутост овом књигом није само руски феномен. Ни амерички бизнисмен Хенри Форд, аутор књиге *International Jew* и издавач *Пройокола*, код Киша није добио ниједну негативну карактеристику. Киш пише:

Амерички превод, по Нилусовој верзији, достиже око 1925. пола милиона примерака, захваљујући у првом реду подршци једног високотиражног листа чији је власник Хенри Форд, човек који је имао две животне опсесије: аутомобиле и тајна друштва.²⁷³

Ако се упореди острашћено писање о руским издавачима *Пройокола* са начином на који Киш описује Хенрија Форда који у издавању *Пройокола* нимало не заостаје за Русима, добија се јасна слика Кишове идеолошке визуре. Судаћи по Кишу, то што су *Пройоколи* постали популарно штиво у готово свим земљама света искључиво је руска кривица, заправо кривица двојице главних ликова: свештеника Нилуса и шефа полиције Рачковског. А то што се *Пройоколи* и дан данас читају с несмањеном жес-

272 Види: Олег Платонов, *Зајонейка сионских Пройокола/Пройоколи сионских мудраца*, Београд, 2002, стр. 60.

273 *Енциклопедија мртвих*, стр. 202.

тином вероватно је кривица оних Руса који су нестали у „неком логору“.

2.

Кишова прича не заснива се толико на сликању ликовима, колико на фабулирању које треба да ослика „невероватну“ и узбудљиву историју настанка једне књиге. Тим више очекујемо да ће наратија следити некакву логику. Но, многе ствари у Кишовој причи остају неповезане или пак доведене у нелогичне односе. Ево неколико примера. Истину о *Пројоколим*а у Кишовој причи открива новинар енглеског *Тајмса*, Филип Грејвс, као у неком филму. Он у Константинопољу игром случаја среће анонимног Руса Х-а, преко којег решава загонетку тајанствене књиге. Један од бивших официра Охране у Константинопољу је продао „гомилу старих књига“. Међу тим књигама је тајанствени Х. пронашао књижицу потписану са Joly, ишчитавајући је, пронашао је велику сличност између делова те књиге и тајанствене „Завере“ (читај *Пројокола*). Као што је познато, Joly је у својој књизи кроз имагинарни разговор Макијавелија и Монтеѕкјеа извргао руглу Макијавелијев концепт владавине. Овде се читалац Кишове приче може упитати: како су се то фалсификатори *Пројокола* крили иза Жолијеве књиге ако су у *Пројоколим*а излагали тезе једног од најпознатијих заговорника диктатуре у европској историји? Ако су *Пројоколи* нека врста „приручника за диктаторе“, није ли онда сличност између Макијавелијевог дела и *Пројокола* много већа, неголи сличност између *Пројокола* и Жолијеве књиге у којој се управо критикује диктатура као облик друштвеног уређења? Како то да нико није успео да пронађе сличност између Макијавелијевих идеја и идеја *Пројокола*, него је ваљало наћи књигу практично непознатог Жолија како би та сличност постала очигледна? Коначно, ако су фал-

сификатори хтели да састављајући *Пројоколе* напишу неку врсту приручника за модерне диктаторе, како то каже Киш, зашто се нису користили идејама самог Макијавелија, већ Жолијевом књигом у којој се такве идеје критикују? Ни у томе Киш није доследан, он час пише да су идеје Макијавелија сличне идејама *Пројокола*, а час да су аутори *Пројокола* „одузели отровно-ироничну жаоку фантазијама (приписаним Макијавелију)²⁷⁴, тако што су их издвојили из историјског контекста. Но, како је откривено да су *Пројоколи* фалсификат?

Једног се дана у библиотеци Британског музеја појављују два новинара *са шеширима набијеним на очи као у дешекџива* и са Гревсовим писмом у џепу. Није било ништа лакше него, преко имена *Joly*, доћи до књиге коју су тражили. Тако су тајанствени извори *Завере* (која је, по госпођи Шишмарев, писана на хебрејском, руком Ашера Гинзберга, а по принцу Жевахову директно под диктатом Нечастивог), после дугих година изишли на видело.²⁷⁵

Кад год покуша да упосли своју имагинацију, Киш пада у невиђене бесмислице. Тако се новинари енглеског *Тајмса* појављују у библиотеци „Британског музеја“ преобучени у детективе. А шта раде детективи? Е, па они (баш као деца) набијају шешире на очи! Што их више навуку преко очију, то су опаснији. Претпостављамо да шешире скидају само кад читају Жолија. Но, ко је фамозни Жоли? Нико други до писац књиге *Дијалој у њаклу између Монџескјеа и Макијавелија*. Киш опет даје крила својој имагинацији:

274 Исто, стр. 190.

275 Исто, стр. 186, њогв. Н.В.

Дијалої у њаклу између Монїескјеа и Макијавелија доспео је у Француску у таљигама, под сеном (сељак-шверцер је веровао да у картонским кутијама преноси кријумчарени дуван), у намери да се, посредством оних који презиру тиранију, растури по целој земљи. Како људи више воле извесност неслободе него неизвесни исход промене, први човек који је отворио књигу (а то је био изгледа неки скромни поштански чиновник, „активни синдикалиста“), прислушнувши дијалог у царству сени, препозна алузију на владара и баца књигу далеко од себе, „са ужасом и гађењем“. Надајући се унапређењу, ствар је пријавио полицији. Када су ждистри отворили сандуке с књигама, зачуђени кријумчар дувана искрено се клео да ће му неко скупо платити ову подвалу. По мишљењу полицијског инспектора, ниједна књига није недостајала. Како је спаљивање варварски обичај, који је због неких средњовековних асоцијација непопуларан, то су књиге однесене на обалу Сене, изван града, и посуте киселином.²⁷⁶

Играјући се са стрпљењем оних који верују да је Киш борхесовац, цитирам овај одломак као још један пример немоћи Кишове имагинације, као пример немоћи једног писца који није у стању да повеже ни неколико детаља приче а да не упадне у произвољности које немају никаквог уметничког оправдања. Задржимо се на неким детаљима које срећемо у наведеном одломку.

– Како је француска полиција открила опасну књигу која је требало да сруши Наполеона?

– Неко је сељаку-шверцеру убацио у кола, и то испод сена, примерке дотичне књиге, уместо кутија дувана које

²⁷⁶ Исто, стр. 188-189.

овај сељак-шверцер иначе шверцује (каква слика европске економије!). Кад те књиге стигну у Француску, неко је требало (не знамо ко) да пресретне дотичног сељака-шверцера и да му каже: „Знате шта, Ви сте грешком пренели примерке Жолијевих књига а не дуван, а пошто ионако ништа не читате, дајте те примерке нама, да рушимо Наполеона.“

– Како се даље одвија прича?

– Долази до незгоде, један поштански чиновник (вероватно цариник јер није јасно зашто би сељак-шверцер са својом кочијом одлазио у пошту!), сасвим случајно, усудио се да „ослушне дијалог у царству сени“.

– На шта конкретно мислите? Помињете час сено, а час „сени“, будите одређенији.

– Дијалог између Монтеѕкјеа и Макијавелија одвија се у „царству сени“ јер у Жолијевој књизи дух покојног Монтеѕкјеа разговара са духом покојног Макијавелија. Другим речима, дијалог „у царству сени“ није друго до садржај шверцоване књижице.

– И француски чиновник у једној секунди успева да схвати о чему се ради! Немојте ми рећи да је радове Монтеѕкјеа и Макијавелија знао напамет?

– Управо тако. Не само што проваљује интригу столећа већ овај „скромни поштански службеник“, уз то још и „активни синдикалиста“ (што је скромнији то је синдикално активнији), баца књигу „са ужасом и гађењем“.

– Зашто је поштански чиновник осетио гађење?

– Зато што „људи више воле извесност неслободе (под Наполеоном су се за потребе ове Кишове приче сви Французи морали осећати неслободним) него неизвесни исход промене.

– Шта је поред овог психолошког мотива био и онај практични мотив да се сељак-шверцер пријави „жбирима“?

– Чиновник је помислио да ће од Наполеона лично добити „унапређење“, а томе се надао јер је – како тврди Киш – био „скроман“.

– Шта се десило са запленим товаром?

– По кратком поступку жбири одлучују да униште примерке заплане књиге. Али, како је спаљивање „варварски обичај“, а још и „због неких средњовековних асоцијација непопуларан“, одлучују да са овом књигом изађу на културнији начин, помоћу сумпорне киселине.

– Где се одвија уништавање Жолијеве књиге?

– Ван града, на обалама Сене.

– Зашто баш тамо?

– Зато што сви странци, а са њима и Киш, замишљају да се у Француској све одвија на обалама Сене. Уосталом, има ли ишта логичније него да књига која представља „дијалог у царству **сени**“, а бива прошверцована у Француску испод **сена**, заврши на обалама **Сене**?

Упоређивање Жолијеве књиге и *Прошкола* „недвосмислено потврђује – пише приповедач Киш – да не постоји никакав програм који је саставила нека ‘мистериозна, мрачна и опасна сила што држи у рукама кључеве многих забрињавајућих енигми’.²⁷⁷ Но, ко је сачинио фалсификат, ко је одговоран за „књигу-убицу“ која се појавила под насловом *Завера или Где су корени расула евројској друштва*? Веровали или не, нико други него познати шеф руске шпијунаже, Рачковски. Киш пише:

Тај текст са типичним словенским обртима и грешкама [...] сведочи да је аутор овог фалсификата био неки Рус. Као што сви путеви воде у Рим, каже Бурцев, тако сва сведочења у вези са настанком прве верзије *Завере* (оне која је срамно опељешила и обесмислила Жолијеву

²⁷⁷ Исто, стр. 190.

књигу) воде до извесног Рачковског – „талентованог и злокобног Рачковског“ – шефа руске тајне полиције у Паризу.²⁷⁸

Овде се такође морамо упитати о логици историјских догађаја које Киш слика. Како објаснити Кишову тезу да су се у тако важном фалсификованом документу као што је *Завера* могли наћи „типично словенски обрти и грешке“? Како схватити да је Рачковски као књижевни лик час перфидан и изузетно способан у послу којим се бави, а час аљкав као и сваки Словен, и то у највећем подухвату своје каријере: писању *Пројокола*? Такође, ако је текст „Завере“ био крцат типично словенским обртима и аљкавостима, како то каже Киш, како онда објаснити да велики европски умови не успевају да препознају фалсификат, већ је требало да се појави анонимни Рус X, па да Европа уочи не само аљкавост француске верзије овог текста, већ и сличност између идеја једног Макијавелија и идеја *Пројокола*?! Киш нам у причи саопштава да су фалсификатори под диригентском палицом Рачковског искористили један једини преостали примерак уништене Жолијеве књиге, надајући се да ће остати неухваћени. Но, рецимо да је од уништеног тиража претекао један једини примерак и да су од њега Рачковски и његови помагачи саставили фамозне *Пројоколе*, зар онда не би било логично претпоставити да су руски фалсификатори предвођени „перфидним Рачковским“ уништили и тај једини преостали примерак Жолијеве књиге, како би замели трагове свог фалсификата? Но, не лези враже, Киш нам у истој причи саопштава да су новинари *Тајмса*, по налогу њиховог колеге Филипа Грејвса, без по муке нашли примерак Жолијеве књиге у „Британској библиотеци“, и то 1921 (!) Кишова прича пати од

278 Исто, стр. 192.

очигледних аљкавости, недовољне повезаности и одсуства логике догађаја који би јој дали елементарну убедљивост. Киш је своју параболу о злу хтео да заснује на неоспорним историјским чињеницама. У постскриптуму *Енциклопедије мртвих*, он напомиње да је пишући ову причу хтео да „једним историјски провереним и мање-више познатим примером доведе под сумњу устаљено мишљење да књиге служе само добру“.²⁷⁹ Но, да видимо како у Кишовој причи изгледа истина о *Пројоколима* као нешто што је „историјски проверено и мање-више познато“? Киш пише да је дотична књига „настала негде у Француској (како је с правом тврдио Крушеван), у последњим годинама прошлог века, у време пуног замаха Драјфусове афере“.²⁸⁰ Иако је ово хронолошки тачно (Драјфус бива кажњен 1894, а *Пројоколи* у Русији бивају објављени у издању тулске губерније 1897), повезивање Драјфусове афере са руском политичком сценом не чини се нимало логичним ни оправданим. Чињеница да су тек каснија издања *Пројокола* у Русији привукла много већу пажњу од првог издања ове књиге управо указује на непоклапање руске и француске политичке сцене из времена Драјфусове афере. Такође, није нимало случајно да је тираж *Пројокола* уништен одмах по доласку бољшевика на власт 1917, а да је од 1918. читање и растурање ове књиге било кажњавано смртном казном без судског процеса, будући да су тек тада предвиђања ове књиге била коначно испуњена и у руском контексту.

Преузимајући Коново тумачење настанка *Пројокола*, Киш у својој причи истовремено износи две тезе. Прва је да су *Пројоколи* напосто плагијат Жолијеве књиге настао за потребе руске политичке сцене, а друга је да су *Пројоколи* фабриковани за потребе Драјфусове афере. Ако се има на уму да је Жолијева књига по Кону објавље-

²⁷⁹ Исто, стр. 237.

²⁸⁰ Исто, стр. 192.

на 1865. (Платонов тврди да је објављена 1864), а Драјфус био кажњен 1894, поставља се питање: како се уопште могу изједначити два потпуно различита историјска контекста? Како су Жолијеве антимонархистичке идеје из његовог памфлета о Наполеону могле бити искоришћене за ширење антисемитизма у време Драјфусове афере, то зна само Киш, али нажалост није хтео да нам открије. Из Кишове приче није јасно зашто би руски шпијун Рачковски писао *Пројоколе* (па још и на француском), кад је већина Француза ионако била против Драјфуса? Још је мање убедљиво да би се у време Драјфусове афере постигао значајан учинак плагирањем једне непознате књиге као што је Жолијев *Разговор у њаклу између Монџескјеа и Макијавелија*? Писати *Пројоколе* да би се индиректно оклеветао већ оклеветани Драјфус, било би као бацање гранчице на већ распаљену ватру. Није јасно ни зашто би један од највећих шпијуна Европе онога времена дозволио да се текст *Пројокола* појави са „типично словенским грешкама“. И ако се текст *Пројокола* и појавио у не баш најбољој варијанти француског језика, ко је могао знати, а камоли тврдити, као што пише Киш, да те грешке потичу од типично словенске алкавости, с обзиром на то да се о аутору те књиге могло само нагађати? Коначно, како објаснити да је „алкави Словен“ (читај Рачковски) успео да својим „фалсификатом“ предвиди бољшевичку револуцију (1917), Балфурову декларацију (1917), покушај стварања Светске владе на мировној конференцији у Версају (1919), дакле – да предвиди и оне догађаје о којима у Жолијевој књизи нема ни помена? На који начин су *Пројоколи* „опељешили и обесмислили“ Жолијеву књигу, како то пише Киш, ако су предвидели многе појаве које ће се тек десити у модерном свету, а о којима Жоли у својој књизи није рекао ниједне једине речи? Ни на једно од ових питања, која су кључна за логику догађаја које нам приказује, Киш нема одговора.

Иако на почетку приче „Књига краљева и будала“ Киш пише да ће Крушевану „припасти слава да је први објавио документ којим се доказује постојање свеопштег комплота против хришћанства, цара и постојећег реда ствари“, дакле – иако Киш зна да Нилус никако не може бити први издавач *Пројокола* у Русији (није то чак ни Крушеван, већ Степанов кога Киш такође помиње у својој причи – онако узгред – као да се његово издање уопште не тиче хронологије на којој заснива своју причу), иако је Норман Кон – на кога се Киш у свом постскриптуму позива као на значајног ауторитета у овој области – истицао да су одломци *Пројокола* у издању тулске губерније из 1897. „били практично идентични“ са каснијим издањем Нилског²⁸¹ – Киш је одлучио да у даљем току своје приче сву одговорност за руска издања пребаци на Нилуса, приказујући га као једног од најнегативнијих ликова модерне историје. Нема сумње да се оваквим сликањем руског духовника даје и једна изразито негативна слика руске православне цркве која се овде на индиректан начин оптужује за бољшевичке злочине. Ако је веровати Кишу, за револуцију нису одговорни црвени бандити већ руска црква чији су свештеници штампањем *Пројокола* изазвали ђавола да дође на власт, иако он то никако није хтео?! Стога и Нилусов нестанак у „неком логору“ ваљда треба схватити као испуњење „божје правде“! Ако је веровати Кишу, Нилус је револуцију припремио управо својим наслућивањем исте. Да се није играо с ђаволом штампајући *Пројоколе*, револуције не би ни било.

Коначна победа је ипак припала Нечастивом. Једног дана је одред енкаведеоваца закуцао у касне ноћне сате на врата манастирске куће. Цепна лампа је осветлила

281 Види: Норман Кон, *Позив на јеноцид*, стр. 98; такође Олег Платонов, *Зајонейка сионских Пројокола*, стр. 39.

оца Сергија како се привија с једне стране уз жену а с друге уз још топлу пећ. Зграбише га за браду и извукоше из кревета. [...] Сергеј Александрович Нилус умро је од срчаног удара у неком логору, на Нову 1930. годину, не сазнавши никад да је својим *Анџихристијом* припремио злочин који ће се ускоро збити.²⁸²

Зашто овде Киш говори о „злочину који ће се тек збити“ (Киш несумњиво мисли на нацистички злочин), кад нам ништа није рекао о злочину који се већ збио над најмање тридесет милиона Руса (Солжењицин помиње чак цифру од шездесет и шест милиона руских жртава)? И овде Киш показује немоћ у реалистичком илузионирању, па сцена коју описује готово да завршава у карикатури. Опремљени цепним лампама, енкаведеовци упадају у манастирску кућу и хватају свештеника за браду (какав бисер реалистичке илузије!), а потом га ваде из кревета у којем се „привијао с једне стране уз жену а с друге уз топлу пећ“ (истовремено се привијао на две супротне стране!). Тако Нилус завршава у бољшевичком логору у којем, за дивно чудо, не умире од тортуре и сурових услова живота, већ „од срчаног удара“, како нам то гласом кардиолога саопштава Киш. Но, ако је коначна победа у историји припала „Нечастивом“, како то примећује овај писац, и ако су се најмрачнија Нилусова наслућивања обистинила још за његовог живота, како онда схватити Кишово сликање овог лика као човека захваћеног „мистичким лудилом“, као параноидног фанатика који живи у измишљеном а не у стварном свету? Вођен некњижевним мотивима у писању своје приче, Киш је заборавио да човеков лик није само у изгледу, идејама и карактеру, већ и у његовој судбини. Није незанимљиво ни то да у Кишовој причи и Нилусова

282 *Енциклопедија мртвих*, стр. 164-165.

жена, Озерова, такође завршава живот у „једном логору на обали Арктика“! Опет ни речи о бољшевицима као гради-тељима дотичних логора!

У немоћи да ликове осмисли уз помоћ имагинације, Киш посеже за истим сликама и стереотипима. Тако је, као што смо већ видели, фанатизам шпијуна Рачковског изједначен са фанатизмом свештеника Нилуса. Па кад су обојица фанатици, обојица имају и браде. Додуше, Рачковски је своју фазонирао „у виду потковице“. Нилус је у једној сцени описан у „сељачкој рубашки“, а у сцени његовог сусрета са Французем Дишелом, сазнајемо да је имао „сељачку шаку“! Све Нилусове жене, садашње и једна бивша, укључујући и његову ванбрачну кћи, баве се спиритизмом, а спиритизмом се – наравно – као крајње сумњива личност бави и свештеник Нилус. И не само они, спиритизмом се бави и шпијунка Глинка која воли да ћаска са покојним члановима царске породице. Рачковски је „рођени интригант“, а анонимни Рус Х. који помаже да се разоткрију извори *Пројокола* је „урођено скроман“. За дивно чудо, и француски поштански службеник који заплењује шверцовану Жолијеву књигу описан је као „скроман“. По налогу Филипа Грејвса, енглески новинари крећу у потрагу за Жолијевом књигом са „шеширима набијеним на очи као у *дејтектива*“, а неколико страница потом читамо да је Рачковски – у улози професионалног шпијуна – носио „накривљену капу, набијену на чело“. Киш наводи Роленово мишљење да су *Пројоколи* „један од најбољих приручника који је икад написан за употребу модерних диктатора“²⁸³, а потом износи „оригинално“ запажање да су *Пројоколи* „приручник савремених самодржаца“²⁸⁴!

Баналним клишеима у Кишовој причи никад краја. Руски белогардејци, сви од реда, из разлога који је само

283 Исто, стр. 186

284 Исто, стр. 204.

Кишу познат, означавају одломке *Пројшокола* „ноктом“, па се из оваквог усхићеног ноктања види и степен њиховог уживања у тексту („Le Plaisir du texte“), као и њихова улога у планетарном популарисању дотичне књиге. Сви су они „бед гајз“, за разлику од доброг и „скромног“, уз то анонимног X-а. А X. је толико скроман да своју тајну поверава новинару једне од најпознатијих европских новина, како би се његова прича крајње „скромно“ нашла на страницама *Тајмса*. У сваком покушају реалистичког дочаравања Киш пада у карикатуру, па тако и у сликању анонимног Руса. Пошто је дотични X. провео ноћ упоређујући Нилусовог *Антихристиа* и Жолијеву књигу, и пошто је овим упоредним читањем открио фалсификат, „сачекао је десет сати и телефонирао господину Грејвсу, дописнику *Тајмса*“²⁸⁵:

[...] имао је, најзад, коначан и необорив доказ против теза артиљеријског пуковника Драгомирова (закаснили доказ, треба ли рећи) у корист своје сопствене сумње у постојање неке међународне тајне завере. „Осим болшевичке, која већ одавно, господо, није никаква *тајна*... Узгред буди речено, вама је познато да сам ја, по налогу генерала Дењикина, вршио анкету како би се утврдило да ли у Русији постоји некаква тајна завереничка група као она описана код Нилуса. Е па, господо, једина тајна организација коју смо открили то је била организација чији је циљ био враћање на власт Романових!... Молим, само без протеста. О томе постоје званични записници са изјавама сведока... Да. Било којих Романових...“²⁸⁶

Анонимног X-а који је открио тајну *Пројшокола* Киш је насликао као човека који је увек сумњао у конспиративно

285 Исто, стр. 183. (Упоредити са познатим триком реалистичке илузије: „Маркиза је изашла у пет“).

286 Исто, стр. 181-182.

тумачење историје које је чуо од пуковника Драгомирова. А пошто је толико сумњао, генерал Дењикин га је замолио да направи анкету, баш као за телевизију, да ли Руси уопште верују у постојање *међународне завере*. Наравно, има ли ишта логичније него да поражени белогардејци не спасавају своје главе после завођења бољшевичког терора, него праве анкете на тему бољшевика и тајних организација! Па иако су их бољшевици убијали где год су могли, они (за потребе ове Кишове приче) долазе до закључка да у космосу постоји само једна тајна организација: она која хоће да се Романови поново доведу на власт! Додуше, постојала је још једна тајна организација, бољшевичка, „*која већ одавно, још одо, није никаква тајна...*“²⁸⁷ Али, зар нисмо од истог Киша већ чули да су Нилусова страховања о завери против цара тек производ „мистичног лудила“? Сада нам Киш, онако узгред, кроз уста анонимног Х-а, па још и са дозом ироније која је сасвим непримерена ситуацији коју описује, саопштава да су бољшевици – истина – били тајна, али да од доласка на власт то више нису; другим речима, постали су природна појава попут падања кише. Да ли је логично и оправдано да анонимни Рус Х. који се борио на страни цара тера шегу са идејом поновног враћања Романових на власт? Да ли је психолошки оправдано и могуће да човек који је збацивањем царског режима изгубио све што је имао, који се потуца као избеглица по Константинопољу, пратећи из даљине како у Русији бољшевици заводе терор и уништавају све оно у шта је веровао, одједном налази мисију свог живота у обелодањивању порекла *Прошокола*, тражећи објашњење своје судбине у подударностима неких делова Жолијеве књиге са одломцима из Нилусовог *Антихристиа*? Неубедљивост у сликању овог лика,

287 Исто, стр. 182.

као и специфична употреба ироније коју смо на рачун Романових већ срели у овој причи, указује да се Киш овде служи својим књижевним јунаком као средством за исказивање својих политичких погледа. Иронија на рачун Романових, као и потпуно одсуство ироније у сликању бољшевика, пре приличи Кишу који се царској фамилији већ више пута подсмехнуо у овој причи, неголи прогнаном царском официру.

А шта рећи о начину коришћења ванлитерарне грађе у овој причи? Кишова зависност од Конове књиге *Позив на јеноцид* иде до најситнијих детаља које Киш преузима без имало способности да их преобликује уз помоћ уметничке имагинације. Ево неколико примера Кишовог „креативног преобликовања“ Коновог текста. Говорећи о Сергеју Нилском, Кон пише:

„[...] московски митрополит је наредио да се проповед у којој се цитира његова верзија *Прошколо* чита у свих 368 московских цркава.”²⁸⁸

Киш:

„Митрополит сверуски, коме као да је копрена пала с очију, угледавши легије Антихриста како освајају свету Русију, издаде наредбу да се из те књиге читају одломци, уместо богослужење, у свих триста шездесет и осам московских цркава.”²⁸⁹

Дакле, код Киша је „проповед“ промовисана у „књигу“, а митрополит московски постао је „митрополит сверуски“, што је просто гротескно. Док Кон пише да су у проповеди московског митрополита укључивали од-

288 Норман Кон, Нав. дело, стр. 64, *иодв. Н. В.*

289 *Енциклопедија мртвих*, стр. 157, *иодв. Н. В.*

ломке *Прошкола* (за шта нажалост не наводи никакве доказе), дотле Киш иде и даље па пише како су одломци *Прошкола* били читани „уместо богослужење“ (свако ко зна падежне промене рекао би „уместо богослужења“), дакле – да су преко ноћи заменили канонизоване литургијске текстове? Шта је ово ако не потпуно одсуство смисла за вероватно, нужно и могуће, о чему је говорио још Аристотел, на кога се Киш позивао у свом *Часу анализи*. Погледајмо још један пример Кишове обраде не-литерарне грађе. Говорећи о руском шпијуну Рачковском, Кон пише:

Доста тога се зна о Рачковском, мрачном и надареном шефу дела Охране изван Русије. „Уколико бисте га срели негде у друштву“, писао је један Француз који га је познавао: „сумњам да бисте ишта наслутили о њему, јер ништа у његовој појави није одавало његову опаку делатност. Гојазан, жустар, увек са осмехом на уснама... више је личио на некаквог дружељубивог, веселог учесника на некаквој вечерњој забави... Имао је само једну прилично упадљиву слабост – обожавао је наше мале Парижанке – али је био највештији оперативац у десет престоница Европе.“ (Rapus, у *Echo de Paris*, број од 27. октобра 1901.)²⁹⁰

У Кишовој причи, срећемо овакав опис Рачковског:

Извесни Папус, који је имао прилике да га изблиза упозна, слика његов портрет начином који подсећа, не само због великих слова, на прозодију симболиста: „Ако га икад у Животу сретнете, сумњам да ћете имати у односу на њега и најмање подозрење, јер његово Држање не

290 Норман Кон, *Нав. дело*, стр. 75.

открива ништа од његових мрачних функција. Крупан, динамичан, увек с осмехом на уснама, с брадом у виду коњске потковице, живих очију, он пре личи на каквог Сјајног Веселака него на неког руског Коринћанина. Без обзира на врло упадљиву слабост коју гаји према Малим Парижанкама, то је несумњиво најспретнији Организатор који уопште постоји у Десет Европских Престоница.“ (L’Echo de Paris, 21. новембра 1901).²⁹¹

Нема сумње да је Киш унео неколико измена у текст који цитира Кон. Питање је само: колико у тим изменама има уметности? Сама Кишова прича налаже да портрет Рачковског буде заснован на документима савременика, а не на симболистичким описима. Зато је идеја некаквог симболизма у опису овог лика (и то од стране француског новинара!) чиста бесмислица. Киш тврди да је дотични Папус писао за новине у маниру неког симболисте, не само зато што је користио велика слова (!), већ и зато што је његов портрет Рачковског подсећао „на прозодију симболиста“! Штета што нам Киш није дочарао ту прозодију кад је већ дочарао како изгледа писати великим словима. Ако је Киш намеравао да дочара стил некаквог симболистичког новинарства (зар је тако нешто икад постојало?) с почетка века, мора се рећи да у томе није успео. Поред неколико реалистичких досетки у опису физичког изгледа Рачковског, као и стављања великих слова тамо где им није место, Киш је померио и датум (Папусовог) објављеног текста са октобра на новембар, и то је сав подвиг његове имагинације у овом одломку.

Већ смо видели да је Киш склон да потпуно различите ликове описује служећи се истим стереотипима, почев од њиховог физичког описа, па до описа њихових ка-

²⁹¹ Енциклопедија *мртвих*, стр. 192-193.

рактера и идеја. Но, он иде и даље од тога, па зарад карикрања идеје конспирације прибегава поистовећивању историјских личности и фиктивних ликова из својих претходних књига. Алудирајући на „владаре из сенке“ о којима говоре *Пройоколи*, Киш пише:

Та „окултна и неодговорна организација“ плаћа из својих мрачних фондова рушиоце вере и закона, на њеном се списку воде Волтер, Русо, Толстој, Вилсон, Лубе, Клемансо, Едуард Сам, Лав Давидович Бронштајн. Као жртве њених интрига пали су цар Александар II, генерал Селиверстров, надвојвода Фердинанд; њени су чланови и извршиоци њене воље Макијавели, Маркс, Керенски, Б. Д. Новски, па и сам Морис Жоли (то је лажно име, анаграм, чије је порекло лако дешифровати у имену Морис).²⁹²

Читалац ће се овде упитати: како се Едуард Сам, лик из Кишове трилогије *Породични циркус*, нашао у друштву Волтера, Вилсона, Лава Давидовича Бронштајна (Троцког) и других историјских личности? По којој логици Кишов књижевни јунак Б. Д. Новски бива изједначен са Керенским, Макијавелијем и Марксом? Оваквим мешањем фиктивних и историјских ликова Киш вероватно жели да извргне руглу конспиративну имагинацију чијој слободи нема краја. Да би то постигао, он сам тера шегу са трагичном димензијом својих књижевних ликова на којој је толико инсистирао. Како објаснити да се Едуард Сам, који је у Кишовој прози замишљен као трагичан лик, овде пореди са неким од најмоћнијих људи из света масонерије чији живот ни по чему није био трагичан? Очито, једно је стварати убедљиве књижевне ликове у којима би могла да

²⁹² Исто, стр. 200.

ужива читалачка публика, а sasvim друго правити досетке намењене професионалним кишолозима. Ако је Киш хтео да каже да конспиративна машта најчешће не зна за границе па мешајући могуће и немогуће завршава у произвољностима, како онда схватити ово мешање чињеничког и фиктивног у тексту Кишове приче, осим као исту врсту неозбиљне произвољности коју Киш жели да исмеје? Кишов модернистички лудизам не само што нема оправдања у једној причи која је у суштини реалистичка и која тежи истинитој слици историје, већ је такође непримерен Кишовој жељи да његова прича буде „парабола о злу“. Мешање историјских и фиктивних ликова само умањује историјску веродостојност Кишове приче која је сама основа њене моралне поуке.

На сличан начин на који је измешао историјске и фиктивне ликове како би се насмејао идеји конспиративног тумачења историје, Киш је измешао историјске догађаје, називе појединих институција, међународних уговора, са именом једне државе и париским метроом:

Захваљујући свом мистериозном пореклу и потреби људи да осмисле токове повести у свету без Бога *Завера* је постала бревијаром који учи да иза свих пораз историје стоји једна „мистериозна, мрачна и опасна сила“; она држи у рукама судбину света, располаже тајанственим изворима власти, покреће ратове и буне, револуције и тираније; она је „извор свих зала“. Француска револуција, Панамски канал, Лига народа, Версаљски уговор, Вајмарска република, париски метро – њено су дело. (*A propos*: тај метро није ништа друго до лагуна под градским зидинама помоћу које ће бити дигнуте у ваздух европске престонице.)²⁹³

293 Исто, стр. 199-200. (Из sasvim непознатих разлога Киш Версајски уговор назива Версаљским уговором.)

Како би и овога пута што више искарикирао идеју да иза видљиве историје постоји и она друга – невидљива, да иза дневно-политичких мотива постоје и они други од нас скривени мотиви (док се посао не обави), Киш је одлучио да нам изложи примере конспиративних веровања. Тако је опет збркао, као у неком стрипу, појаве, дешавања, институције, здања, неједнаког значаја. Лако је смејати се конспиративним тумачењима историје, али шта ћемо са историјским документима који доказују управо оно што би Киш хтео да прикрије, шта ћемо са толиким признањима самих чланова масонерије о њиховом учешћу у светским збивањима, па и у оним појавама и установама које помиње Киш? У жељи да се препоручи као политички подобан писац, Киш је отишао даље него што ико од њега и очекује. Зар је могуће поништити улогу масонерије у „Лиги народа“ или Француској револуцији тако што ће се она, као у некој карикатури, упоредити са париским метроом који има улогу лагуне помоћу које ће бити дигнуте у ваздух европске престонице? Веровање о масонском учешћу у изградњи париског метроа није почело са *Пројтоколима*. Пре него што су *Пројтоколи* и били објављени на Западу, Drummont је у *Libre Parole* још далеке 1897. изнео податке о власницима акција из времена изградње париског метроа. Када су потом *Пројтоколи* били објављени, они су за дивно чудо само потврђивали оно што је у свом тексту документовано изнео Drummont. У жељи да искарикира не само *Пројтоколе*, већ и саму идеју конспирације, Киш је опет помешао битно и небитно, могуће и немогуће, а све на штету уметничке убедљивости своје приче.

3.

Грађа коју Киш обрађује у „Књизи краљева и будала“ прогутала би десетак великих романописаца и само неко

ко не уважава границе литерарних жанрова могао је на толиком обиљу материјала да гради уметничку причу. Киш је дотакао готово све етапе у историји *Прошколола*, безброј ликова и интрига са њиховим дигресијама, а није успео да уметнички дочара ниједан од елеманата своје приче. Оно што бисмо у „Књизи краљева и будала“ могли назвати уметничком имагинацијом потпуно је периферно и крајње декоративно. Прекомерно коришћење заграда у тексту ове приче јасно указује да Киш није у стању да чињеничко и имагинативно претопи у *један ѿок*. Оваквим литерарним поступком Киш поједине елементе слепљује, али их не повезује. У „Књизи краљева и будала“ нема ни оригиналног виђења историје, ни убедљиве фабуле, ни дубље повезаности детаља и целине, ни јасно оцртане хронологије догађаја, ни дијалога, ни ликова (осим као црно-белог сликања добрих и лоших карактера), ни убедљивости у сликању различитих тачки гледишта, ни изненађења, ни уметничке новине. Писац који се позивао на Борхеса и модернизам у књижевности, овде нам се открива као неспретни реалиста који препричава Конову књигу, како би на основу туђе истине понудио читаоцу „своју“ моралну поуку. Киш се у својим поетичким текстовима позивао на поетику документа. Истина је, нажалост, да он не полази од докумената како би дошао до свог виђења историје и људске судбине, већ полази од *ѿуђеї* (у овом случају Коновог) *ѿумачења историје* које покушава да представи као *своје уметничко виђење*.

У „Књизи краљева и будала“ Киш не указује ни на један други разлог за постојање насиља у свету осим „књиге-убице“ на чијој историји гради своју причу. Али, како објаснити насиље у људској историји пре појаве *Прошколола*? Ако је веровати Кишу, ратови настају тако што се докони читаоци најпре испуне мржњом читајући

конспиративне књиге, а потом крену једни на друге. За дивно чудо, многи су убијени у име *Стиарої* и *Нової завети*, *Корана*, па нико те књиге не оптужује за геноцид. Чак и ако се сложимо са Кишом да су у појединим периодима историје многи манипулисали *Проїоколима* за своје политичке циљеве, како онда објаснити да су постојали дужи периоди када је ова књига била популарна а да њено читање није доводило до насиља? Иако Кишов ауторитет по питању *Проїокола*, Норман Кон истиче да је ова књига итекако утицала на токове историје, он је ипак признао да су управо историјски токови, испуњавајући пророчанства ове књиге, радили много више на њеном популарисању неголи сви њени издавачи заједно.

Верзија Нилског, а не Бутмија, постаће снага светске историје. То се није догодило 1905, ни онда када су се појавила нова издања *Великої у малом* 1911. и 1912. Успех је дошао тек када се књига, понешто ревидирана и проширена, поново појавила под насловом *Он је близу, на њраїу ... долази Анїїихрисиї и владавина њеїова на земљи. И њада се њо доїодило збої сїецифичности иїренуїка: 1917.*²⁹⁴

Другим речима, да није било револуције („специфичности тренутка“, како то каже Кон) – прецизно најављене *Проїоколима*, Нилусова издања ове књиге (као и она која су им претходила) не би имала ауторитет који данас имају. А ако се има на уму да *Проїоколи* нису предвидели само руску револуцију већ и многе друге догађаје и феномене модерног доба, није нимало чудно што је ова књига стекла велику популарност. Киш је веровао да Конова књига *Позив на ѡенониц* представља последњу реч о *Проїоколима*.

294 Н. Кон, Нав. дело, стр. 64, *їогв. Н. В.*

Заборавио је да је свако истраживање отворено за нова сазнања и нова тумачења. Данас смо сведоци да се чак и у оквиру званичне, опште прихваћене приче о фалсификату, појављују сасвим нове чињенице које Конову верзију чине поједностављеном. У једном интервјуу, Умберто Еко каже: „Како су овај фалсификат произвели низ тајних служби и полиције *дар џири земље*, помоћу колажа различитих текстова, већ је поприлично познато – и о томе прича врло детаљно Вил Ајзнер (Will Eisner, *The Plot. The Secret Story of the Protocols of the Elders of Zion*, New York, 2005).²⁹⁵ Оно што Еко назива „поприлично познатим“ више се односи на тезу о фалсификату него на објашњење како је дотични „фалсификат“ настао. Остаје да нам Еко објасни како се теза о фалсификату може прихватити као коначна ако се увек изнова проналазе нови фалсификатори и нови мотиви за стварање фалсификата? Да заговорници тезе о фалсификату нису довољно убедљиви, пример је и сам Еко. У поменутом интервјуу, он истиче и свој допринос тумачењу порекла *Пројокола*: „Овај пачворк текстова, углавном романескних, чини *Пројоколе* некохерентним штивом *које лако ошкрива своје романескно њорекло*.²⁹⁶ Као пример фиктивног порекла *Пројокола*, Еко помиње одломке из романа *Le Juif errant* Евжена Сија, као и одломке из романа *Biarritz* Хермана Гедша који је објављивао под псеудонимом Џон Ретклиф. Фиктивна природа *Пројокола* се по Еку још више продубљује чињеницом да ни сам Ретклиф није оригиналан будући да је дотичне одломке

295 НИН, 16. фебруар 2006, стр. 86, *џогв. Н. В.* Овде није на одмет приметити да Will Eisner није некакав стручњак за *Пројоколе*, већ аутор комичног стрипа *The Plot, The Secret Story of the Protocols of the Elders of Zion* у којем на крајње баналан начин рециклира оно тумачење *Пројокола* које се сматра политички подобним. Није незанимљиво да је аутор предговора Ајзнеровог стрипа управо Умберто Еко.

296 Исто, стр. 85, *џогв. Н. В.* Детаљније, али не и убедљивије, о овом проблему Еко говори и у књизи *Шест џејџи у нарајивним шумама* (*Six Walks in the Fictional Woods*, Harvard University Press, 1994, стр. 131-139).

преузео из дела *Joseph Balsamo* А. Диме. Сада нам ваља веровати да су тајне службе и полиције неколико земаља саставиле *Пројоколе* колажирањем одломака из познатих дела светске књижевности! А одломцима из дела познатих писаца су се служили како би остали неоткривени?! Дакле, до јуче смо слушали да су ову књигу саставили руски шпијуни, а сада нам Еко открива да књига није друго до „пачворк“ романескних текстова, и то не било каквих већ из пера познатих писаца које за дивно чудо све до појаве Умберта Ека нико није препознао! *Пројоколи* су проглашени фалсификатом, а ни најстраснији заговорници ове тезе до дан-данас не могу да се сложе око тога ко је ову књигу сачинио и на који начин, што само по себи баца сенку на коначне судове о њој. У својој књизи *Позив на ѿ-ноцид*, Кон истиче: „Између разних писаца о *Пројоколима* скоро да уопште нема сагласности.“²⁹⁷ Ако је тако, зашто бисмо Коново тумачење сматрали једино исправним? И зашто бисмо Кишово ослањање на Конов ауторитет сматрали обавезујућим, поготово у уметничкој причи која у крајњој линији може бити тек имагинативна творевина?

Кон и многи други тумачи су тврдили (а Киш је ту тезу прихватио) да *Пројоколи* нису друго до плагијат Жолијеве књиге. Али, за дивно чудо, истраживач Питер Мајерс (чији интернетски сајт упорно обарају они који „немају шта да крију“) је показао да пасуси Жолијеве књиге који су слични *Пројоколима* представљају тек 16.45% *Пројокола*, дакле нешто мање од једне шестине, што није занемарљиво али је још увек недовољно да би се ова књига могла прогласити пуким плагијатом. Оно што Кон прећуткује у својој анализи *Пројокола*, а такође и Киш који на основу Конове књиге гради своју „уметничку“ причу, јесте осветљавање феномена банкарства

297 Норман Кон, *Нав. дело*, стр. 67.

као основне полуге моћи у савременом друштву, о чему у Жолијевој књизи нема ни трага. Да се Киш позабавио Жолијевом књигом, приметио би да се она у многим битним тезама итекако разликује од *Протокола*. Ево само неких, а веома битних разлика између Жолијевог *Дијалога* и *Протокола* на које указује Мајерс. У Жолијевој књизи макијавелиста је Наполеон III, а у *Протоколима* макијавелисти су револуционари који користе хаос и друштвену кризу као изговор за увођење тоталитарне контроле помоћу насиља. У Жолијевој књизи конспиратор је монарх, у *Протоколима* конспиратори су они који желе да монарха свргну са власти. У Жолијевој књизи Наполеон се бори против револуционара, у *Протоколима* макијавелисти су ти који финансирају марксисте, анархисте и утопијске активисте. Жолијева књига описује модел владавине једне земље у једном сегменту историје, а *Протоколи* најављују Светску владу и предлажу нови тип владавине који у историји није виђен. Док се Наполеон – како примећује Мајерс – у својој владавини није ослањао на гулаге и конц-логоре, дотле аутори *Протокола* тврде да се најбољи резултати у владању људима постижу применом насиља и терора. Жолијев деспот (Наполеон) је за религију, а конспиратори у *Протоколима* јасно истичу да су против религије.²⁹⁸

Кон и Киш тврде да су *Протоколи* творевина „Охране“ на челу са Рачковским. Када се *Протоколи* појављују у Русији, ова земља је била задужена више него икада код страних банака. Овде ваља одговорити: како је могуће да министарство иностраних послова увлачи Русију у све веће и веће дугове, а да у то исто време царистичка полиција („Охрана“) у облику фалсификованих *Протокола* раскринкава управо такав облик економског ропства

298 *The Protocols of Zion Toolkit*, <http://users.cyberone.com.au/myers/toolkit.html>

од којег профитирају само инострани банкари? Могућа претпоставка (мада прилично нереална с обзиром на то да је реч о држави с крајње централизованом управом) јесте да је постојао сукоб између министра финансија Витеа и „Охране“ на челу са Рачковским. Но, ова претпоставка има само један проблем, управо Кон истиче да је Рачковски био „одани слуга Витеов“, дакле „одани слуга“ управо оног министра финансија који је Русију уваљивао у дугове.²⁹⁹ Ако је веровати Кишу, Рачковски је саставио *Пројшоколе* за потребе царистичког режима с краја деветнаестог века, а у њима – сасвим случајно – описао банкарство и „Нови светски поредак“ на почетку двадесет и првог века! А у томе је успео јер је био „аљкав“ као и сваки Словен, како то у својој причи пише Киш!

Овде ваља истаћи још нешто. Нико од оних који бране аутентичност *Пројшокола* није тврдио да су све идеје ове књиге оригиналне. Непобитна је чињеница да многе идеје *Пројшокола* налазимо у старијим текстовима Илумината и многих револуционарних организација. Своди *Пројшоколе* само на Жолијев *Дијалој* значи више прикривати него откривати стварне изворе идеја изнесених у овој књизи. А оно што треба да се открије јесте традиција којој ови текстови припадају и којој у крајњој линији дугују своје право значење. Неки од најозбиљнијих проучавалаца ове књиге као Питер Мајерс претпостављају да су *Пројшоколи*, баш као и Жолијева књига и слични конспиративни списи, настали на основу заједничког прототипа. Истог је мишљења била и енглеска историчарка Неста Вебстер. Аутор *Зајонейшке сионских мудраца*, Олег Платонов, пише: „[...] и Сионски *пројшоколи* и *Дијалој* Жолија имају заједнички праизвор који је осим тога лежао у основи и других јудео-масонских докуме-

²⁹⁹ Норман Кон, Нав. дело, стр. 104.

ната, као што су тајни списи А. Вајсхаупта, карбонара, 'Алијансе међународне браће' и других сличних организација и ложа.³⁰⁰ Платонов подсећа да и Библија „према јеврејском гледању обећава изабраном народу владавину над светом“.³⁰¹ Такође, да ли је случајно да су поједине идеје из *Пројкокола* веома сличне идејама које налазимо у *Талмуду*? Питање оригиналности *Пројкокола* може имати смисла само као озбиљно истраживање свих расположивих извора. За дивно чудо, већина „стручњака“ се увек зауставља на паралели Жоли – *Пројкоколи*, спречавајући тиме проучавање конспиративног деловања многих других личности које се могу сматрати идејним претечима ове књиге. Из угла Кишовог интересовања за комунизам, свакако треба истаћи сличност између идеја бољшевица и идеја „сионских мудраца“. Да ли је случајно да Киш ову сличност уопште не помиње, правећи се да она и не постоји, иако се итекако тиче тематике којом се бави у својој причи? И не само у овој причи, већ и у другим његовим књигама. Такође, одломци из Марксових радова „О јеврејском питању“, „Јеврејски банкари Европе“ и „Руски дуг“ показују велику сличност са неким одломцима *Пројкокола*. Мајерс је поставио сасвим умесно питање: како то да се против Марксових радова никада није водила никаква кампања, док се *Пројкоколи* свакодневно суздијају па и забрањују? Исто питање би се могло поставити и поводом Теодора Херцла, оснивача модерног ционизма, чије су многе идеје веома сличне идејама *Пројкокола*, а о чему „стручњаци“ за *Пројкоколе* не воле да говоре. Коначно, да ли је случајно да су многа места из Жолијеве књиге готово истоветна са деловима књиге Јакоба Венедија „Макијавели, Монтескје, Русо“, објављене 1850? За дивно чудо, Венеди је био масон, уз то и блиски

300 Олег Платонов, Нав. дело, стр. 66.

301 Исто, стр. 93.

пријатељ Маркса и Жолија. Ако се томе дода и податак да су јунаци и Венедијеве и Жолијеве књиге, Макијавели и Монтескје, такође били масони, било би сасвим умесно претпоставити да поменуте књиге не представљају тек штиво намењено доконим читаоцима, већ пре свега карике у ланцу једне конспиративне традиције.

Кон и Киш тврде да су све конспиративне текстове у историји подметнули „антисемити“. Ова претпоставка је узета за неоспорну истину, иако нико није успео да је докаже. Напротив, јасно је да из угла конспиративног тумачења историје уопште није пресудно да ли светом владају „сионски“ или неки други моћници. Како је већ приметио Солжењицин, ако би се основна опозиција *Проџокола* „Јевреји – нејевреји“ заменила неком другом опозицијом, ова књига не би ништа изгубила на својој актуелности. Анализа људске психе, метода разградње духовне димензије човека и његовог потчињавања „Новом светском поретку“ применом насиља и медијске манипулације, анализа модерног банкарства преко којег се и највеће државе држе у ропству преко наметнутих дугова чије се интересне стопе не могу отплатити ни у далекој будућности – све то не би нимало изгубило ни своју дубину увида ни своју актуелност тиме што би ауторство ове књиге, уместо Сионским мудрацима, било приписано некој другој групи. Ко год да је писао *Проџоколе*, писао је Д. Рид 1956, потпуно је неважно: „Када су *Проџоколи* објављени, они су били само текст драме која никада није била изведена; данас та драма траје већ педесет година и њен наслов је Двадесети век.“³⁰² Киш је својом „Књигом краљева и будала“ желео да укаже да у конспирацију верују само мали духови. Али, конспиративне теме и опсесије – како нас подсећа Ричард Леви у

302 Douglas Reed, *Controversy of Zion*.
<http://vho.org/aaargh/fran/livres/reedcontrov.pdf>

предговору поменуте Сегелове књиге – налазимо и код таквих аутора као што су Гете, Балзак, Скот, Дикенс, Дизраели, у готичком роману, па и у музици Моцарта и Вердија.³⁰³ Коначно, темом конспирације се у причи „Енциклопедија мртвих“ бавио и сам Киш. Ако су конспиратори мормони – Киш нема ништа против идеје конспирације, напротив, он хита да нам у свом постскриптуму саопшти да је часопис *Дуџа* у једном свом прилогу из 1981. потврдио стварну, *чињеничну* основу онога што је у његовој причи приказано као сан. Шта је ово ако не признање да је конспиративно деловање једне групе људи итекако могуће и у стварности, а не само у сновима и ирационалним пројекцијама, што је Киш хтео да докаже својом причом „Књига краљева и будала“?

Коначно, прича „Књига краљева и будала“ је добар повод да се преиспита и мит Кишовог модернизма. У свом тексту, „Мадам Бовари: Флоберов анти-роман“, Jean Rousset пише: „У Флоберовом роману, тачка гледишта и субјективна визија појединих ликова играју велику улогу, на рачун директног чињеничког извештавања [...]. Успорен темпо комбинован са употребом унутрашње перспективе представља новину и оригиналност Флоберових романа. Он је романописац унутрашње визије и споре, скоро заустављене акције.“³⁰⁴ У поређењу са Флобером, а камоли са још модернијим писцима, Киш делује као неспретни реалиста који се узда у репортажно сликање историје *Пројшокола*, не успевајући да у своје ликове унесе унутрашњу димензију, тачку гледишта која би била изазов нарацији свезнајућег приповедача. Жан Русе истиче: „Флобер не верује у знање као такво. За њега не

303 Richard S. Levy, Introduction, стр. 5, у: Benjamin W. Segel, Нав. дело.

304 Jean Rousset, „Madame Bovary: Flaubert's Anti-Novel“, у: Gustave Flaubert, *Madam Bovary, Backgrounds and sources – essays in criticism*, W. W. Norton @ Company, Inc, New York, 1965, стр. 456.

постоји објективна реалност, свака перцепција је тек лична илузија субјекта, колико има посматрача – толико има и начина виђења.³⁰⁵ Ово је потпуно супротно Кишовој поетици у којој се историјске истине јављају не само као нешто објективно, већ и коначно. Када Киш тврди да ће писци у будућности бити вредновани по томе како су се односили према феноменима фашизма и стаљинизма, он одбацује слободу перцепције и релативност истине који су кључни не само за Флобера већ и за поетику модернизма, истог оног модернизма на који се често позивао без много основа.

Напомињући да „креација подразумева несигурност“, Жан Русе закључује: „[...] чак и у случају тако самосвесног писца као што је Флобер који је веровао да све може бити ствар плана и концепције, права инвенција се дешава у процесу самог писања [...]“³⁰⁶ За истински модерног писца, релативизам истине није тек рационално, априорно полазиште – већ нешто што проистиче из неизвесности и непредвидљивости самог стваралачког процеса. На основу *Часа анаџомије* и других Кишових поетичких текстова и интервјуа, може се видети да овај аутор није дозвољавао никакав креативни искорак изван онога што је сматрао политички подобним. Чак и када у нека своја дела уноси аутобиографске елементе из угла дечаштва и младости, Киш то чини на фону једне историјске истине која је „неосџорна“ и која управо том идеолошком недодиривошћу треба да омогући привилеговани статус његовој литератури. Ослањање на историјску истину (што је начело патријархалне културе) никако се не може помирити са поетиком модернизма на чему је Киш толико инсистирао, а што представља неразрешиву контрадикцију његове поетике.

305 Исто, стр. 441, *џогв. Н. В.*

306 Исто, стр. 457.

Овде је значајно подсетити да Киш не пише „Књигу краљева и будала“ на почетку своје каријере како би се пробио код страних издавача, већ као писац који је већ познат на Западу. Ако је Киш веровао у своју литературу, зашто му је било потребно да се увек изнова доказује као политички подобан писац? У постхумно објављеној причи предивног наслова „Лаута и ожиљци“, Киш је насликао животе руских емиграната који живе у Београду. И овде је историја присутна у позадини приче, али у првом плану није политичка интерпретација историје, већ слика људске трагике. И у овој причи помињу се *Прошхоколи* и руски принц Жевахов, писац биографије Оца Нилуса, али то не нуди коначне кључеве за разумевање људских судбина, другим речима – не умањује уметнички смисао саме приче. Трагика људске судбине овде је насликана у лежерном тону којим се избегава патетика, основна емоција је саосећање, а прича је обogaћена и хумором у којем нема ничег баналног. Да није морао задовољити и друге критеријуме осим уметничких, Киш би ову причу свакако укључио у *Енциклопедију мртвих*, тим пре јер она представља контраст црно-белом сликању руских ликова у причи „Књига краљева и будала“. Но, Киш је једну од својих најбољих прича, можда чак и најбољу, одлучио да изостави из своје последње књиге. Верујем да је то учинио из чисто идеолошких разлога. Киш је несумњиво знао шта велики издавачи воле да објављују, а то знање је умногоме одредило и његову „поетику“ и његово уметничко дело. Ако се литература схвати као бизнис, као продор на светско тржиште књиге, Киш је постигао изузетан успех, тим пре јер је долазио из једне мале земље. Но, успех с којим је овај писац пласирао своја дела морамо разликовати од њихових уметничких домета. Осим ако уметност не желимо да изједначимо са профитом, а славу са талентом.





У промовисању Кишове величине увек се витлало некаквим значајним именима стране критике, иако је очигледно (види моју анализу у „Књижевна критика о Данилу Кишу“) да су се они Кишовим делом давили неколико часова у свом животу, онолико колико им је требало да исхвале „великана Киша“. С друге стране, аутори који су Кишовом делу посветили године рада и анализе проглашавају се површним, нестручним ... Коначно, све се своди на проблем вредносног суда. Нико до сада није оспораван уколико је о Кишу имао најповољније мишљење, ма колико његова анализа била неубудљива или чак плагијаторска. И ту је јасно да се од критике тражи послушност канону. Ко год је плагирао већ прихваћена мишљења о Кишу, већ је постао Доктор.

Истовремено, прећуткује се да је још од времена познатих полемика поводом Кишове *Гробрнице за Б. Давидовича*, па све до данас, било и негативних мишљења о Кишовим остварењима. Док се свако похвално слово умножавало до кича и бесмисла, критички ставови о Кишу су систематски забрањивани, или – у случају да су некако ипак објављени – отписивани као лично мотивисани или политички неподобни. Док за штампање и доштампавање Кишових дела, за семинаре, прославе и параде у част његовог имена, увек има и воље и новца,

за критичка мишљења о овом канонизованом писцу никада нема интересовања ни простора у нашим медијима. Кишово име, које се данас нуди као симбол европског, истовремено служи као изговор за цензуру не само српских, већ и европских аутора (Габријел Јосповици, Мајкл Хофман, Петер Хандке). Позивати се данас на Киша, а у циљу борбе за некакве европске вредности, није друго до лицемерје којим се Кишов статус на књижевној сцени одржава на нивоу религиозног фетиша. Овде ћемо навести само нека од критичких мишљења која су до сада изречена поводом Кишовог дела, а која наша књижевна наука упорно прећуткује, стварајући у јавности лажни утисак да Кишово дело никада није ни било оспоравано на озбиљан начин. Нека читаоци сами просуде да ли је у критичким одломцима који следе реч само о „мрачним побудама“, или, пак, о нечем много озбиљнијем.

ДРАГАН ЈЕРЕМИЋ:

(Одломци из књиге *Нарциса без лица*, Нолит, Београд, 1981.)

Борхес је метафизичар, а метафизичари никад нису обожавали знање, него су настојали да га превазиђу. За Борхеса, свет је пун несавршености и замршености и само се у књигама могу успоставити изванредан ред и хармонија. Са свог субјективно-идеалистичког гледишта, у којем није тешко запазити утицај Берклија и Шопенхауера, Борхес, пак, сматра да је и тзв. објективни свет фикција, али колективна, те се, с његовог гледишта, никако не може, као што чини Киш, говорити о документарности и документарној књижевности. За Борхеса су чак и простор и време субјективне представе, илузије, форме људског мишљења, па, према томе, све што се у њима збива има субјективни смисао. Неважне су, на пример, чињенице где је и када неко рођен и у којој земљи и у каквим историјским условима је живео, па је релативан и идентитет личности: чак и између великог Шекспира и једног Џона Винцента Муна не постоји нека битна разлика. [...] (стр. 82-83)

У нечему се, међутим, Борхес и Киш дијаметрално разликују, и то управо у ономе што је други разлог да се утврди да је Борхесово оригинално дело *неујоредиво* вредније од Кишове лоше имитације. Та разлика је у томе што се Борхес у својим причама, углавном, поиграва лажним изворима и апокрифним цитатима, док се Киш служи ствар-

ним, неизмишљеним цитатима и на разне начине скрива њихове праве ауторе. Уместо да измишља своју грађу, као Борхес, Киш је преузима из других књига. Док Борхес *сћивара* ерудицију, настојећи да је на тај начин демистификује, Киш једноставно, углавном, преузима туђе текстове и затире трагове својих стварних референци. Борхес најчешће измишља писце и дела које наводи у својим приповеткама, Киш не наводи имена аутора и дела које користи. Борхес ствара библиографију, у којој, упоредо с делима Шекспира и Кафке, стоје дела непостојећих писаца Пјера Менара и Херберта Квејна, којима, иако их је сам измислио, посвећује и минуциозне књижевнокритичке анализе. Киш, пак, не измишља, већ се служи готовим туђим текстовима писаца чија имена с разлогом прећуткује. Док Борхес оно што је измислио третира као познато, Киш оно што је познато узима као да је сам измислио. Борхес, углавном, измишља ауторе и библиографске податке, а Киш из књига стварно постојећих аутора узима потребне елементе и из њих саставља збирку прича. (стр. 85-86)

Он (Киш – *йрим. Н. В.*), пре свега, не пише роман него приповетке и, можда, баш зато што жели да заташка разлику која у погледу структурирања постоји између романа и приповетке, у једном моменту збирку приповедака *Гробница за Бориса Давидовича* и назива „историјским романом“! [...]

Чим се умеша документација, приповетка мора поста-ти роман. Зато су многа дела Томаса Мана, првобитно замишљена као новеле, прерасла у романе. Појам „документарна проза“ у ствари значи документарни роман, јер документарна приповетка не постоји. (стр. 273)

Није случајно што се Андрић служио документима у роману *Травничка хроника*, а не у својим историјским

приповеткама „Труп“, „Змија“ и „Бифе Титаник“, јер се у теорији књижевности (као што смо се уверили читајући и Бориса Томашевског) употреба ванкњижевне грађе сматра нормалном у роману, али не и у приповеци. А Киш, пошто је, говорећи о *Гробници за Бориса Давидовича*, узмутио и измешао све књижевне врсте, учинио је то вероватно не само зато што не уме да разликује приповетку од романа или роман од басне, него и зато што је тиме покушавао да некако премости разлику између приповетке и романа и, на тај начин, учини прихватљивим поступак који је и у приповеци неубичајен: да се помоћу књижевних елемената преузетих од другог склапа „документарна“ приповетка. А ниједна теорија књижевности није досад чак ни забележила постојање „документарне“ приповетке или новеле, а поготову није озаконила књижевно стварање по систему „уради то сам“ из унапред датих и, углавном, непромењених елемената. (стр. 275-276)

Има, наравно, и много других разлика између поступака Мана и Киша. Једну од битних разлика свакако чини вредност Манове грађе у односу на Кишову грађу. Нема сумње да Манови цитати Шекспира, Гетеа и Ничеа вредносно високо надилазе Кишове цитате. Уз то, Ман је увек истицао да пише за људе који ће ове цитате лако препознати, тако да нема потребе да наводи њихове изворе. Уосталом, Ман није играо жмурке са својим читаоцима и критичарима, те не само што није скривао него је умногоме и сам откривао своје изворе. Две стотине страница исписа из литературе, које је на различите начине и у разним циљевима користио у *Доктору Фаустусу*, и данас стоје на располагању сваком истраживачу у циришком Архиву Томаса Мана, а Гунила Бергстен и Лизелоте Фос

су написале своје књиге о изворима овог Мановог романа користећи умногоме тај материјал. Код великог мајстора ироније, као што је Ман, цитати, пак, најчешће имају функцију пародирања, а код Киша су они увек озбиљни и буквални. Цитирајући текстове великих писаца, Ман им даје ново, шаљиво, подсмешљиво значење. Ту нову, критичку, пародијску димензију цитата Ман остварује помоћу њиховог постављања у једну битно измењену ситуацију у свом делу, у којој оно што је раније било *озбиљно* сада постаје *комично*. Драган Стојановић је добро приметно: „То очигледно има функцију шале, функцију да унесе једну комичну ноту, док цитати које Киш узима не бих рекао да имају функцију да депатетизују контекст, баш напротив.“ (*Трећи њројрам*, Београд, 1978, бр. 39, стр. 135.) Код Мана текст који он узима од других аутора добија нову функцију, којом се из основа мења његов смисао, а код Киша се текст, чији се извор вешто прикрива, преузима у истом својству у којем се налазио и код његовог првог аутора. У модерној књижевности присуство било ког елемента неког другог дела у новоствореном делу, по правилу, има иронијско-пародијску функцију. Такво је и присуство конструкционе схеме *Одисеје* у Џојсовом *Уликсу*. Киш, пак, пише своје књиге од туђих текстова у њиховом првобитном, изворном смислу. Та огромна разлика између Киша и Мана (или Џојса) јасна је и онима за које се не може рећи да Кишу нису склони; само Кишу, тобоже, није.

Велика разлика између Мана и Киша лежи и у ономе што је Ман назвао „митском идентификацијом“ и тиче се његовог специфичног односа према личности. О томе је Ман писао у више махова, а посебно у вези с романом *Јосиф и његова браћа*. Митска идентификација је, по његовом мишљењу изнесеном у есеју „Фројд и будућност“, „антици била нарочито блиска, али прелази далеко у

ново доба, а психички је у свако доба могућа.“ (Томас Ман, *Стваралоци и дела*, Нови Сад, Матица српска, 1952, стр. 104.) По Ману, тек идентификацијом с неком другом, митском личношћу, индивидуа постаје типична и значајна личност. Ман се као писац, како је сам тврдио, развијао од грађанско-индивидуалистичког до митско-типичног гледања на личност, сматрајући да овај други начин гледања више одговара зрелом прозном писцу. Пошто је у *Чаробном дрећу* приказао европску духовну климу пред Први светски рат, оцртавајући два супротна правца мишљења, либерални и тоталитарни, у Сетембринију и Нафти, Ман је у *Јосифу и његовој браћи* настојао да утврди оно што је у друштву типично, вечно људско, безвремено и с поносом је изјављивао да је за њега тај роман поема о човечанству. У *Доктору Фаустусу* тема више није ни Европа, ни човечанство, него Немачка, дух немства, историјски смисао егзистенције немачког народа и стога се имагинарна личност Леверкина природно идентификује с низом других, митских и стварних личности (Фауст, Ниче, Хуго Волф), не би ли из њиховог споја произашао што комплекснији и што типичнији немачки лик, у чијој би се животној и стваралачкој авантури што потпуније огледао дух целе једне нације, која је толико утицала на историју европског континента, па и целог света. Код Киша нема ничег сличног. Његова замењивања и идентификације две личности су без икакве теоријске подлоге, нужност у коју он упада јер не успева да сопственим снагама изгради један жив и уверљив књижевни лик. Отуда је Гоулда Верскојлса, кога је преузео од Штајнера, Киш „обогаћивао“ детаљима из живота и стваралаштва Џемса Џојса и описом Даблина из пера Жана Парија. „Митском идентификацијом“ једне личности, која је плод његове маште и карактеристикама више историјских личности, Ман ствара личност репрезентативну за целу једну на-

цију, Киш без икаквог оправдања једној реалној или из литературе преузетој личности додаје црте једне друге реалне, познате и непоновљиве личности, сводећи, на тај начин, стварање лика на механички посао припајања карактеристика једне личности другој, које немају никакве сличности и не могу представљати компоненте репрезентативне личности једне нације или неке друштвене групе.

Леверкинов егземпларни живот Ман је у *Докџору Фаусџусу* испричао као биографију коју пише његов познаник Серенус Цајтблом, тако да за начин на који је тај живот испричан одговорност пада на Леверкиновог биографа, а не на њега као писца романа. Туђи текстови у *Докџору Фаусџусу* су, према томе, Цајтбломови а не Манови цитати: Цајтблomu се чини да је Леверкин личност која се митском идентификацијом претвара у симболичну фигуру Немачке и њеног духа и он, да би ту идентификацију показао, користи елементе из живота и дела других писаца. У њима се, пак, огледа не само Леверкин, него и сам Цајтблом, који се користи управо тим а не неким другим цитатима. На тај начин, Ман постиже не само „алиби за своје цитирање у роману него и нешто више: тиме он даје и карактеризацију Цајтбломовог лика“. Код Киша у *Гробници за Бориса Давидовича* нема приповедача, који би, помоћу одређених цитата, приказивао збивања на себи својствен начин и при том приказивао и себе самог. Кишови цитати су само његови и они јасно указују на његово схватање књижевности као механичког спајања разних туђих текстова на плану јединствене фабуне и ликова, који су, по правилу, такође преузети од другoгa. (стр. 280-283)

Колаж не може сам, као посебна врста ликовне уметности, да изрази сав потенцијал једног уметника, погото-

ву веће вредности. [...] И не постоји зато ниједан великан сликарства који се бавио искључиво колажом. Естетичари из Лијежа су добро запазили да се преузимање туђих форми обично изводи у виду ироније или подсмевања. Дух колажа најбоље се реализује у области комичног. Оно што треба да се добије спајањем диспаратних елемената материјала којим располажемо, није афирмативна него критичка димензија. [...] Колаж је једна врста пародије постојећег света: спајањем онога што се у реалности не може спојити, постижемо ироничан ефект којим превазилазимо дату животну ситуацију. Стога су највише домете у колажу дали дадаизам и надреализам.

У сваком случају, смисао колажа никада није дослован, него метафоричан. Код Киша је, међутим, супротно: спајајући елементе преузете од других, он ствара у истом смислу у којем су ти елементи и раније били дати. Код њега нема ироније ни персифлаже. Његови текстови представљају само суму елемената који су у датом тренутку покупљени с разних страна; Киш не мења њихову првобитну усмереност, смисао, визију. Без новог, ироничног и искошеног гледања на ствари које се приказују, без подсмевачког и пародијског духа, његове компилације немају оно што је за колаж битно: сасвим нови поглед на ствари које су у детаљима мање-више познате. Његове приче немају ништа што раније није већ постојало у делима из којих их је Киш узео. Отуда утисак да нам је све што налазимо у његовим причама из *Гробнице за Бориса Давидовича* већ познато, као што је у критици већ примећено. У колажу, концепција, израз и стил припадају само његовом аутору, а Киш у *Гробници за Бориса Давидовича* (и *Пешичанику*) узима концепције, израз и стил од Џојса, Броха, Пенжеа, Борхеса, материјале од Штајнера, Надежде Мандељштам, Глушца, Реоа, Парија, а и прво и друго од Г. П. Барта. (стр. 357-358)

[...] не замерах Кишу оно што је својевремено Скерлић замерао Исидори Секулић: да је егзотичан и космополитски писац зато што не пише о нашим актуелним темама. Ја само потврђујем чињеницу да је Кишово писање у *Гробници за Бориса Давидовича* потпуно неоригинално. А то што је у овој књизи писао о срединама које уопште не познаје очигледно није прави разлог што је Киш неоригиналан, јер он није био оригиналан ни када је у *Пешчанику* писао о свом рођеном оцу. Његова неоригиналност није последица него узрок његовом преузимању туђих текстова и њиховом слепљивању по моделима који такође нису његови. (стр. 368)

Драган Јеремић (1925–1986). Књижевни критичар и дугогодишњи професор Филозофског факултета у Београду на којем је предавао предмет Естетика. Објавио је следеће књиге: *Прсти неверној Томе, Кристичар и естетски идеал, Доба антикитетности, Лице и наличје, Пером као скалелом, Сновање и стварање, Три ступња поређења, Нарцис без лица, Естетика код Срба: Од средњега века до Свешозара Марковића.*

БОЖИДАР МИЛИДРАГОВИЋ:
ГРОБНИЦА СТВАРАЛАЧКЕ ИМАГИНАЦИЈЕ
(Мала контралекција великом *Часу аналџомије*)

[...] Како данас (и већ од поодавно) гледам на *Гробницу за Бориса Давидовича*? Признајем да се моје мишљење променило и то на штету Кишове књиге. На ту промену највише је утицало моје читање *7000 дана у Сибиру* Карла Штајнера. У Штајнеровим мемоарима (књига ми је сведок) нашао сам све важније елементе за сиже и фабулу пет (од укупно седам) Кишових новела. Па ипак, ни данас, Кишову књигу не сматрам плагијатом. У крајњем случају, премда под сумњом, ни њена оригиналност не мора бити спорна.

Остаје, међутим, нешто много поразније по њеног писца: обдарен неким врлинама, важним за занат писања, у много вишем степену од неких истакнутих савремених наших писаца, Данило Киш је, истовремено, лишен најбитнијег предуслова за стварање аутентичног књижевног дела: његова стваралачка имагинација као да не постоји, чак ни у рудименту. Зато је свака његова књига увек у близини туђег дела, као у близини црне космичке јаме која јој прети усисавањем, поништавањем.

Ово ћу покушати да покажем у следећем одељку мог написа. За пример узећу новелу „Крмача која прождире свој окот“, причу коју је Киш с посебним жаром бранио у књизи *Час аналџомије*.

II

Новела „Крмача која прождире свој окот“ има свега 12 страница и подељена је у тринаест насловљених поглавља. Задржимо се најпре кратко, и не узгред, код њеног наслова. Јер наслов је овде први недвосмислен знак одсуства стваралачке имагинације. Реч је, наиме, о Џојсовој синтагми (Киш то признаје у трећем поглављу новеле: „Напукло огледалце девојке за све, крмача која прождире свој окот“, записује Верскојлс у својој деветнаестој години...“ ... „реченицу коју изговара неки високи кратковиди студент“). Јасно је да је овде реч о истом оном „Дедалусовом двојнику“, то јест Џојсу. И кад на почетку следећег поглавља, „Избледеле фотографије“, Киш каже: „Поузданост докумената, макар били налик на палимпсесте, овде за тренутак нестаје“, с правом се питамо: којих докумената? Да ли оних које је оставио Џојс у својим романима, *Уликс* и *Портрет уметника у младости*, или Жан Пари својом књигом о Џојсу, или Камиј Бурникел својом књигом о Ирској?

И какав је то Кишов књижевни јунак, ако је склепан на једној страни од особина једне од најаутентичнијих личности романа (Џојсовог С. Дедалуса) и особина историјске личности Гоулда Верскојлса, о ком нам сведочанство оставља Карло Штајнер у својим мемоарима *7000 дана у Сибиру*?! Без Штајнеровог сведочења о Верскојлсу (Киш га је храбро навео у *Часу аналитике*, али тек пошто су га навели други пре њега), сасвим је извесно да не би било ни новеле „Крмача која прождире свој окот“, па би изостала и злоупотреба Џојса, Парија и Бурникела. „Крмача која прождире свој окот“, Џојсова синтагма, иза које лежи симбол Ирске, коју изговара јунак *Уликса*, у Кишовој новели није симбол већ каћиперство. Верскојлс, једна од безбројних жртава стаљинизма, није комунист већ републиканац и либерал, те наслов новеле није симболичан за његову судбину.

Дакле, већ сам наслов новеле, поред плагијата, показује одсуство стваралачке имагинације.

Зашто Киш свом јунаку није дао неко име лакше изговорљиво и држе упамтљиво? Толико пута Киш је злоупотребио документарну и паралитерарну грађу (које наводи у своју одбрану), али се овог аутентичног имена држао као пијан плота. Андрић је премодификовао имена неких јунака у *Травничкој хроници*, једноставно, премда је писао хронику, и то управо хронику о конзулским временима. Давид је постао Давил, вероватно из простог и наизглед неважног разлога што Давид звучи одвећ нашки, а какав би то био странац, Француз и конзул који се зове као и неки тамо наш Давид (Штрбац)?!

Одсуством стваралачке имагинације (јер као што ћемо видети, Киш се неће либити да кривотвори историју, док ово име оставља сачувано онакво каквим је записано у књиге рођених негде у Ирској), Данило Киш оставио је свом читаоцу Верскојлса да његовим именом ломи језик и не преломи га никад.

„Живот Гоулда Верскојлса за мене је непознаница“ брани се Киш (на 104. страници *Часа анаџомије*), а већ је, веома успешно, али само у оној мери у којој је већ откривен, признао припомоћ Џојса, Бурникела и Парија у „стварању“ првог поглавља (свега једна страница, а толики помоћници!) своје новеле. И јесте непознаница, чим се измакне драгоцен ослонац (Џојс, Пари, Бурникел), све док се не појави нови (Штајнер). Између та два ослонца (треће и четврто поглавље новеле – свега 2 странице) Киш, који се толико позива на документарну грађу, показаше да је умешан једино да је злоупотреби, а никако и транспонује у уметничку. О том нешто касније.

Други га нису укебали, па и Киш изоставља да у *Часу анаџомије* скрене пажњу на друго поглавље своје новеле (наслов: „Ексцентрици“), стр. 22, али и на страницу

20 књиге Жана Парија *Демс Дојс њим самим* (у преводу Боре Глишића). Пари, на цитираној страници пише:

„Овај град гаји менаџерију ексцентрика најзначајнију у читавом западном свету: племенито разочарани, агресивни боџи, професори у реденготима, сувишне проститутке, чувене пијанице, одрпани пророци, удовице накинђурене чешљевима и накитом, вас боговетни дан, дуж Лифија, дефилује ова карневалска кохорта.“

А Киш, на већ цитираној страници своје новеле, без наводника или курзива, пише:

„Даблин је град који гаји менаџерију ексцентрика најзначајнију у читавом западном свету: племенито разочарани, агресивни боџи, професори у реденготима, сувишне проститутке, чувене пијанице, одрпани пророци, фанатични револуционари, болесни националисти, махнити анархисти, удовице накинђурене чешљевима и накитом, закукуљени свештеници – вас боговетни дан дуж Лифија дефилује ова карневалска кохорта.“

Чудан пример коришћења паралитерарне грађе! Напомињемо да ово поглавље новеле има свега 22 реда. Осим наведених, остали припадају парафразама Бурникела и Парија. Сад је већ јасно о коме можемо говорити у вези са Дојсом и „нездравом интимношћу“ са њим.

Такво је и треће поглавље новеле („Црна бара“), с тим што на његовом крају Киш прекраја историју. Пожурио је да у Шпанију одведе Интернационалне бригаде поприлично пре саме Франкове побуне. На крају тог поглавља стоји:

„Фебруара 1936. Гоулда Верскојлса налазимо крај Гвадалахаре, у петнаестој англо-америчкој бригади која носи име легендарног Линколна...“

Преостају још два поглавља („Избледеле фотографије“ и „Опрезно домишљање“) пре појаве (и коришћења) Штајнеровог сведочанства. Киш је, у *Часу анатомије*,

пренео цело поглавље („Опрезно домишљање“) новеле „Крмача која прождире свој окот“. Навео га је као пример независности од Штајнера. Оно је одиста независно од Штајнера, јер Штајнер се бар труди да говори истину, и то својим речима. У овом поглављу Верскојлс се бори и на крајњем југу Шпаније (Малага) и на крајњем северу (Билбао)! Верскојлсов долазак у Шпанију и његов боравак (као борца Инт. Бригада) у њој, дати су крајње уопштено. Компилација уметничке и документарне грађе о Шпанском грађанском рату више је но очигледна. Сјајну Малроову *Нагу*, или Еренбургове успомене, Киш је преточио у неколико општих места. Његова „везивна ткива“ отказала су посве. А зашто? Због одсуства стваралачке имажинације. Киш је има (али она није стваралачка) само кад искривљује ноторне чињенице; узгред га опомињем да се и битка код Брунете одиграла годину дана раније, али Киш је „помера“ напред, пошто је његов јунак већ киднапован – пишчева машта толико је трома да јој и овакви прости проблеми задају смртоносни ударац. Тада на сцену ступа сведочанство Карла Штајнера (Киш у *Часу анајтомије* наводи то сведочанство, које је, много пре њега, навео Драган М. Јеремић у једној од полемика са Кишом) и за Кишову новелу више нема зиме: под окриљем Штајнерових података она ће се привести крају.

У олакој спремности да фалсификује историјске чињенице, уместо да у оквиру њих ситуира и изгради своју новелу, види се, можда најбоље, одсуство стваралачке имажинације. Али, наведимо један још убедљивији пример.

На почетку поменутог Штајнеровог сведочанства о Верскојлсу стоји записано: „Занимао сам се за младог Ирца Гоулда Верскојлса који је волио филозофирати о себи, животу, о добру и злу и о нашем положају...“

Овим податком документарна грађа пружила је Кишу праву прилику да је искористи и у новели пружи приме-

ре Верскојлових философирања о поменутиим питањима и проблемима. И ево јединог трага Верскојловог „философирања“ у Кишовој новели: „три су човека говорила о правди, о слободи, о пролетаријату, о циљевима револуције“. Оно што је примљено као документарна грађа, вратило се пред читаоца као паралитерарно штиво! Тако документарна и паралитерарна грађа, на коју се Киш, као на свој алиби, громогласно позива, задаје COUP DE GRÂCE његовој имагинацији.

(Преузето из: Боро Кривокапић,
Треба ли сјалии Киша, Глобус,
Загреб, 1980, стр. 228 – 232)

Божидар Милидраговић (1939 – 1995). Српски песник, романописац, приповедач и књижевни критичар. Објавио четрнаест песничких књига; романе: *Умешник Золји*, *Ђубришиће наслада*, *Марџа од априла*, *Корак вука*, *Продан на Косову*, *Поремећај*, *Краљ њрви Павао Манаро*, *Краљ Пиладико Манаро*, као и збирку приповедака: *Смрђи у Сарајеву*.

ГАБРИЈЕЛ ЈОСИПОВИЦИ О „ПЕШЧАНИКУ”

Код нас се увек истиче како је Кишова проза на Западу једногласно прихваћена као значајан допринос источно-европском роману, а и модерном роману уопште. Текст који је пред нама показује нам да ни на Западу нису баш сви слепи. Свој текст (објављен у листу *Times Literary Supplement*, Лондон, 1991, јан. 11, стр. 17), Јосиповици почиње освртом на Фаберово издање Кишовог *Пешчаника*. На корицама овог издања читамо како је у *Пешчанику* озбиљност теме Кишовог романа пропраћена богатом инвентивношћу Кишове прозе. Јосиповици примећује да је овакво размишљање крајње необично, барем из угла класичне доктрине „одговарајућег стила“, по којој озбиљна тема захтева озбиљан стил. Може ли се у делу чији аутор трага за инвентивношћу стила изразити озбиљност тематике (трагика људи несталих у Другом светском рату – *йрим. Н. В.*)? Јосиповици поставља питање: „Може ли се оваква естетика оправдати?“ Па наставља:

„Читајући Кишову књигу, читалац схвата са каквим се проблемом суочио писац коментара на корицама књиге. Тема, колико се она уопште може издвојити, заиста је мрачна: ништа мање него погром Јевреја у Средњој Европи од стране нациста. Данило Киш је одлучио да ову тему прикаже на примеру невеселе појаве средовечног Едуарда Сама, нижег чиновника мађарске државне железнице.

Вероватно је осећај немоћи да осмисли своју причу навео Киша да живот свог јунака исприча мешавином стилова: прецизним описима онога што је наизглед банално, списковима имена, трактатом о историји кромпира, питањима и одговорима из полицијских истрага. Нажалост, Кишов роман ме ни у једном тренутку није подсећао на непоткупљиву стварност сурових чињеница, већ на литерарне поступке других писаца: Роб Гријеове безличне описе; Набоковљеве игре са временом, меморијом и синтаксом; Џојсов стил питања-и-одговора из претпоследњег поглавља *Улиса*; Гинтер Грасове енциклопедијске описе хране; Кундерина размишљања о кључним тренуцима европске историје; Пенжеов немилосрдан, а ипак духовит истражни поступак из његовог *Инквизиџора*; Бекетове бицикле и његове кљасте бициклисте; Переков поступак. Код поменутих писаца специфичност стилова и тема одговара особеном виђењу света, оригиналном решењу проблема како да се искаже неизрециво. Код свих ових аутора очигледна је брига за човека, било да се она изражава кроз књижевне јунаке или кроз наратора. У *Пешчанику* мешавина прозних поступака указује на пишчеву склоност ка игри, али та игра не успева да читаоца озари или узбуди, већ га оставља раздраженим. Ако је у овом роману убијен војник, онда је то неминовно у тренутку док врши нужду; ако јабука падне на Њутнову главу, то је у тренутку када Њутн обавља исту радњу. Иако је пишчев циљ вероватно био да укаже на превласт тела и његових функција, једино што нам он овде открива јесте сиромаштво његове стваралачке имагинације. Нема сумње да је осећај бола у основи Кишовог стваралаштва. АЛИ, ПАТЊА И ПЛЕМЕНИТЕ НАМЕРЕ У УМЕТНОСТИ НИСУ ДОВОЉНЕ. Киш, који је преминуо 1989, проглашен је од многих значајним романописцем, али ја се питам ДА НИСУ ОНИ ПОМЕШАЛИ ПИШЧЕ-

ВЕ НАМЕРЕ СА ЊЕГОВИМ ДЕЛОМ? У овој књизи у сваком случају (за коју његов издавач тврди да је ремек-дело), Киш се открива као НЕСПРЕТНИ ИМИТАТОР КОЈИ УОПШТЕ НИЈЕ НИ СХВАТИО ИМПЛИКАЦИЈЕ ОНОГА ШТО ЈЕ ИМИТИРАО.“ (Ћодв. Н. В.)

Gabriel Josipović (1940). Познати енглески романописац, драмски писац, есејиста и књижевни критичар. У жанру прозе и драме, вреди издвојити следећа његова дела:

The Inventory, Mobius the Stripper: Stories and Short Plays, The Present, Four Stories, Migrations, The Echo Chamber, The Air We Breathe, Conversations in Another Room, Contre-Jour: A Triptych after Pierre Bonnard, In the Fertile Land, Steps: Selected Fiction and Drama, The Big Glass, In a Hotel Garden, Moo Pak, Now, Goldberg: Variations, Only Joking, Everything Passes, After and making Mistakes, Heart's Wings. Књиге у другим жанровима: *The World and the Book, The Lessons of Modernism, Writing and the Body, The Mirror of Criticism: Selected Reviews, The Book of God: A Response to the Bible, Text and Voice, On Trust: Art and the Temptations of Suspicion, A Life, The singer on the Shore: essays 1991–2004, What Ever Happened to Modernism?*



ПЕТЕР ХАНДКЕ

(Из интервјуа Жарка Радаковића са П. Хандкеом,
Нин, 5. марта, 2009, стр. 75)

Радаковић: Шта данас мислиш о Данилу Кишу?

Хандке: Данило Киш је неко ко је радио. Данило Киш је веома интелектуалан писац, песник од воље. Али за класу бољи од преваранта Енценсбергера. Данило Киш је био збиља заокупљен послом, размишљао је. Приступао је писању шематски. Али ти које смо ми овде изабрали (за тематски број часописа *Шрајдхефџи – ѝрим. Н. В.*) су писци од инстинкта. А ја мислим само на инстинкте. Инстинкти и осећања дају трезвеност и јасноћу, уопште јасноћу. Јасноћа и загонетност нису у противречности. Мора да постоји јасност и загонетност. Код Данила Киша ми је једноставно премало загонетности. Он је превише у том западном семантичком систему. Дакле, то одговара Ролану Барту и свим тим срањима у његовом смислу.

Петер Хандке (1942) Један од најпознатијих европских писаца чија су многа дела преведена на српски: *Ужас ѝразнине, Порука ѝланине Sainte-Victoire, Дејџиња ѝовесџи, Сџори ѝовраџак кући, Кроз села, Још једанџиуџи за Тукидида, Голманов сџирах од ѝенала, Вожња чуном или комад за филм о раџиу, Дон Хуан: ѝо њему самом.*

Коментар

Оно на шта овде указује Хандке управо је детаљно анализирано у књизи која је пред читаоцем. У питању је указивање на чињеницу да је Киш подразумевао читаочеву сагласност са читавим низом поетичких ставова пре него што би се суочио са његовим делом. Његова стваралачка имагинација била је потпуно потчињена унапред прихваћеним „семантичким системима“ као неоспорним и априори вредним. „Западним“ не само зато што су промовисани од западних аутора (од којих Хандке овде помиње само Барта), већ зато што су управо на Западу уздигнути до врховног критеријума при канонизовању писаца. Зато уметност Кишове прозе никада није била слободно „мешање карата“ (слика коју је сковао Киш како би објаснио свој књижевни поступак), већ послушно прихватање „семантичких система“ који су у тренутку када Киш пише своја дела већ били канонизовани не само од књижевне науке него и од стране великих издавача. Зато је одбацивање Кишових самотумачења (у којима се он ослања на познате писце западног књижевног круга) неопходно како би се Кишово дело могло читати без предрасуда и како би се повратило достојанство читаоца коме Киш није дозвољавао никакву слободу, па самим тим ни субјективност у сусрету са својим делом.

МАЈКЛ ХОФМАН: ЕНЦИКЛОПЕДИЈА МРТВИХ
(избор, поднаслови и коментар, Н. Васовић)

Енциклопедија мртвих је трећа књига на енглеском југословенског (српскохрватског) писца Данила Киша. *Башиша, њејео* је бујни анти-роман у стилу Тарковског – лутајуће, снолико, неурастенично детињство. *Гробница за Бориса Давидовича* представља збирку шкрто обрађених (што документованих а што могућих) случаја политичког и религијског терора. Нова Кишова књига наставља се на претходну са још више танатологија, још више кратких прича, још више насиља.

Ојшиша оцена

Киш је обожаван од ауторитета на свим странама света, па и на страницама овог листа (*ТЛС*, 25. јануар 1985.), али он ми се као писац чини неуверљивим. Он ми делује као веома амбициозан и претенциозан аутор чије преобимне дескрипције читаоца остављају са утиском да ништа није ни читао.

Свезнајућа њерсејекшива

Девет прича које чине *Енциклопедију мртвих* дешавају се у свету насиља, научног истраживања и живота после смрти. Основни тон је буквална, несамостална академска наратива, а чак и када су приче испричане у првом лицу, постоји задах ерудиције и привилеговани приступ као у

причи „Енциклопедија мртвих“, у којој је жена наратор „боравила у Шведској на позив Института за позоришна истраживања“, или у причи „Црвене марке с ликом Лењина“, која је нека врста писма упућеног књижевном проучаваоцу дела мртвог писца од стране песникове љубавнице.

Проблем ѿоенѿе

Прича „Енциклопедија мртвих“ завршава се са два ужасна жанровска клишеа: „Пробудила сам се у голој води“ (другим речима, „прича“ је сан), и открићем да је мртав човек исцртавао слике свог карцинома годинама. Сличну отрцаност и сировост налазимо у већини Кишових прича, што потврђује и овлашни поглед на њихове почетке и завршетке – укључујући ту и трик-завршетке. Киш је једном дефинисао свој стил као „тешко оствариву синтезу енциклопедијске свести и библијске елоквенције“. Његове приче имају снажне контуре и – без пада у натурализам – доста описног. Међутим, контуре су често предвидљиве, а описи површни. У причама које имају форму параболе детаљи су у исто време непотребни и неуверљиви. Читалац једноставно не верује девојчицама које се питају да ли су њихове нове школске клупе за који сантиметар више од старих клупа, а које воле што су им „кревети пространи, чаршави уштиркани, перина мека и топла“. („Огледало непознатог“ – *ѿрим. Н. В.*) Има нечег неодговарајућег и спекулативног у свим тим описима који не успевају да умање читаочев утисак да је све то „већ прочитано“ (*déjà lu*).

А тако, заправо, и јесте. У постскриптуму, Киш нам презентује девет страница својих бележака у којима говори о „очигледно иронијском и пародијском подтексту“ своје збирке. У коју сврху – не каже. Упркос свему, постскриптум – који издавачи преведене прозе по правилу

желе да избегну – јесте најјаснији и најдраматичнији део његове књиге. Он показује да су приче само прикривне завесе које штите читаоце, док се аутор иза њих несташно поиграва занимљивим темама, њиховим изворима и аналогним материјалом – Стаљином, Титом, Дидроом, СС покретом и Мормонима. Сасвим пригодно, *Post scriptum* је штампан истим оним језивим косим словима у стилу Е. А. Поа, као расплет (*denouements*) појединих прича: а права драма Кишових прича свакако и јесте у томе.

Закључак

Киша треба похвалити због његове радозналости и учености, али у његовим причама се не може уживати.

(Michael Hofmann, Danilo Kiš, *The Encyclopedia of the Dead*, *The Times Literary Supplement*, London, England, Friday, June 30, 1989.)

Michael Hofmann (1957). Познати преводилац са немачког, песник и књижевни критичар. Најпознатије књиге: *Nights in the Iron Hotel*, *Acrimony*, *Corona Corona*, *Approximately Nowhere*. Један је од приређивача књиге *After Ovid*, као и књижевни критичар у познатом листу *Times Literary Supplement*.

Коментар

Киш је можда једини познати писац кратке приче коме су неопходни постскриптуми да би објаснио своје приче и указао на њихове изворе. Суочен са овом необичном чињеницом, а не претпостављајући Кишове крајње земаљске и полемичке разлоге за додатним објашњењима својих прича, Хофман је поверовао да је овде реч о нечему много битнијем. Међутим, више је него јасно да је

Кишов „Post scriptum“ намењен ауторовом отклањању сумњи у погледу оригиналности његове књиге и има смисла само на фону полемика око *Часа анаџомије*. Док је у *Часу анаџомије* тврдио да писац није дужан да указује на изворе своје прозе јер књижевност нема извор, сада сам Киш својим постскриптумом индиректно признаје да питање извора није нимало бесмислено како је својевремено тврдио. У противном, не би наводио никакве изворе већ би се уздао у уметничку убедљивост својих прича. Не познајући полемику око Кишове *Гробнице*, Хофман тумачи Post scriptum као елемент Кишовог литерарног поступка чији би смисао био да понуди расплет и материјал аналоган фикцији самих прича. Док су неки српски писци и критичари тврдили да је у Кишовом делу најбоље оно што је овај писац преузео од других аутора, Хофман истиче да је у *Енциклопедији мртвих* управо указивање на изворе онај најјаснији и најдраматичнији део књиге! Нажалост, истина је да постскриптум не додаје ништа Кишовим причама у уметничком смислу, напротив, њиме се поједине приче утемељују на нечему што се стварно одиграло, или пак нечему што је (по принципу паралеле са стварним догађајима) могло да се догоди. Као да оно „стварно“ (било да се већ десило или је могло да се деси) треба да оправда фиктивно?! Поступак крајње непотребан и чак контрадикторан из угла модернистичке поетике, а поготову из угла Борхесове поетике на коју се Киш позивао.

ТАТЈАНА РОСИЋ: ОДГОВОР САШИ СТОЈАНОВИЋУ
(Данас, 09/06/2011)

[...] Јер Кишова дела у српској култури највише су бранили они који су од тога профитирали. Кишово дело присвојено је и функционализовано од стране његових „пријатеља“ и „следбеника“. Заправо „чувара“ и цензора који су ојачали сопствене позиције и улог у игри званој „југословенска књижевност и југословенство“. Име и дело Данила Киша постало је њихов лични, од српске и југословенске културе отети, симболички капитал којим само они, владајућа интелектуална елита самозваних „пријатеља“, могу да располажу. Њима је Данило Киш, без обзира на то да ли су га лично познавали или не, био – не само најбољи – него и најнеопходнији пријатељ. Нешто попут драгоценог, тајног банковног рачуна коме други немају приступа. [...]

Цитирам као илустрацију ове тезе део интервјуа Мирка Ковача са Дашом Дрндић, објављеног у часопису *Са-рајевске свеске* број 13:

„Оно што пишем о мртвим пријатељима то је само оно што бих и њима за живота могао рећи. [...] Примјерице, о Кишу многе ствари не могу написати. Били смо блиски, тајне међу нама није било, интимне смо приче повјеравали један другом. Ја о томе не могу писати. Али кад бих могао с њим разговарати, свакако бих

га питао зашто је у опоруци тражио покоп по православном обреду. У једном тексту, изаћи ће у овој тзв. мемоарској књизи, ја сам писао о том покопу, покушавао сам то објаснити, неке сам нејознајне дејашље у њај њекстџ унио, али сам ја ипак њослао на њровјеру Филију Давиду, он ми је све ње инџимне сџвари издацио и рекао ми да не можемо њисаџи чак ни о ономе њиџо дисмо Кишу да је жив моџли реџи, па ако треба и посваџати се с њим“ (џодв. Н. В.).

Ковач говори о мемоарској књизи *Сџроџо џоверљиво* у којој је портретисао своје београдске пријатеље. Између осталих, Борислава Пекића, Миодрага Булатовића и Живојина Павловића, које је углавном осудио због српског национализма. Киш се није нашао међу портретисаним пријатељима. *Изосџављен је збоџ неке врсџе цензуре, џоверене џисџу Филију Давиду. Та цензура суџерише да је срџској књижевносџи џоџредан свейџаџ, џџ. свейџи Данило Киш. Чиџи је једини џрех, џо речима Мирка Ковача, џа џоџрешна џравославна сахрана* (џодв. Н. В.).

[...] За мит о Кишовој савршеној биографији није крив толико чувени писац колико његови користољубиви следбеници. Који би да уреде постјугословенски културни простор цензуришуџи га.

Татјана Росић (1962). Аторка следећих монографија: *Мџџ о савршеној биоџрафији: Данило Киш и фиџура џисџа у срџској кулџури, Произвољносџи дневника: романиџичарски дневник у срџској књижевносџи, уредница зборника Теорије и џолиџиџке рода, родни иденџиџиџеџи у књижевносџима и кулџурама Балкана и јуџоисџоџне Евроџе, антологџског избора из савремене српске прозе Бизарни раскази обџављеног на македонском језику, као и бројних*

студија и есеја из области теорије српске књижевности и културе.

Коменџар

Документ који наводи Татјана Росић јасно доказује да се о Кишу не сме ништа написати, а камоли објавити, без дозволе Филипа Давида. Како је и којим својим радовима Давид постао генерални секретар не само домаће кишологије већ и васколике књижевне науке, покушаћу да објасним у мојој следећој књизи. Док се о другим српским писцима може писати критички, о Кишу се не сме рећи ништа осим онога што је одобрено у цензорској канцеларији Филипа Давида. А цензури су подвргнути чак и они писци који су познати као „фурунције“ Кишовог мита попут Мирка Ковача. Није ли ово очигледни доказ да је суштина Кишовог култа управо у његовом аутизму, отуда ниједан нови детаљ није потребан, штавише мора бити цензурисан, а ко је врховни цензор „српске књижевности“ то више нико не скрива, па чак ни Мирко Ковач. Читајући овакве дљутаве исповести у којима се цензура приказује као нешто нормално, човек се неминовно пита: да ли смо се имало удаљили од оног времена када су писци соцреалисти ишли на ноге комунистичким комесарима не би ли од њих добили благослов за штампање својих дела?



БОШКО ТОМАШЕВИЋ: КОМЕНТАР

(На текст Ласла Блашковића „Затекох ујутро људске трагове у песку“) *Полиџика*, 17. октобар 2009.

[...] Ничије име у књижевности не може остати вечито неупитним. Зар Блашковић не наводи да се и сâм Киш „острвљивао на недодирљиве“ – Толстоја и Достојевског? Зашто би Киш био од тога закона изузет? Кишу је ионако његова биографија утрла пут књижевној слави. Дакле, не дело, чија је вредност, ипак, упитна, но – биографија. Одузмите Кишу елементе његовог животописа и, такође, његову харизматичност, утицај дела ће остати без знатне потпоре. Како у Србији, тако и у Европи. Таквог писца и такве писце тражиле су и Немачка и њена европска околина када се почело са претресима њихових профашистичких биографија. У моди је било постало: „никад више“, што је природно када су у питању етички принципи, но вредност етичких принципа непрелазна је на естетичке вредности једног дела. Етичко „браво“, нема потребе да се (по аутоматизму) меша са естетичким. Изван етичког обзора, уверени смо, када је реч о књижевном делу, на првом месту стоји списатељско умеће, које је Киш савладао онако како су то савладали другоразредни писци. [...]

БОШКО ТОМАШЕВИЋ:
РОМАН ЈЕ ПРЕ ПУСТОЛОВИНА ПИСАЊА
НЕГО ПИСАЊЕ ПУСТОЛОВИНЕ
(Из интервјуа објављеног у листу *Данас*,
20. априла 2012)

Како видиш савремену српску књижевност?

Добра и ваљана српска књижевност није она која се у јавности непосредно види. Она је скривена као скривени Бог. Од видљивости је чувају медији, који циљано производе невредности. Томе, такође, доприносе строго вођене страсти просечних писаца, њихове дилувијалне и атавистичке амбиције. Циљано произвођење невредности такође је саставни део стратегије актуелног политичког поља. Велики писац у Србији је онај који је послушник једне странке. У складу са тим он бива награђен да може приступити јавним медијима, колико и да они о њему имају дозволу да говоре. Србијом данас влада страначка књижевност, државна књижевност, *par excellence*. Вучје ћуди страначких књижевника и критичара склониле су са сваког видеда добру и ваљану српску књижевност, које, дакако, има. [...]

Идол „успелог“ српског књижевног естаблишмента, Данило Киш, за кога би можда вределе речи Емила Сиорана – бити јалов са толико жара – већ их сам по себи пориче, и то унапред. Глас Киша од пре четрдесет година није онај од данас. То говори да је стварао књижевност за „оно“ време, не и за ово. Он се не обнавља. Његове поруке су умрле онда кад се показало да се и после холокауста пише сасвим добра књижевност и да се, штавише, мора

писати. Киш је осамдесетих година био једна послератна мода која је долазила из Немачке док се иста земља „прала“ од злочина учињених у Другом светском рату. Тема је Кишу донела славу, не стил, и никако не његово романсијерско умеће. Стога, његова пролазећа слава је утешан пример за данас склоњене и негиране ауторе. Од Кишових романа и приповести остала је само његова *Поеџика* и његов трактат *Час анаџомије* којим се бранио од оптужби за плагијат, дакле ништа од прозе.

Бошко Томашевић (1947). Српски песник, романописац, есејист и књижевни теоретичар. Објавио је око четрдесет наслова из области белетристике, есеја и књижевне теорије. Од 1998. живи у Инсбруку где на универзитету предаје књижевну теорију и науку о књижевности. Најновије књижевне студије: *Чекић без јосјодара*. *Криџички сџиси*, *Ојледи о књижевној теорији*. *Књижевна теорија и деридијанска револуција*, *Проџив књижевне теорије*.



МИЛО ЛОМПАР: ПОЕТИКА САМОТНИШТВА
(Одломак из приказа књиге *Лажни цар Шћейан Киш*)

Ова књига није пуко обнављање негативних аргумената поводом Кишовог дела, чију репрезентативну суму даје Драган Јеремић у *Нарцису без лица*, књизи велике истраживачке вредности, без обзира да ли прихватамо њене закључке. Иако у многим елементима ослоњен на учеснике давнашње полемике, што природно проистиче из посвећености истој теми, Васовић пише своју књигу из особене и аутентичне перспективе, за чије разумевање је од највеће важности судбина Кишовог дела у деценијама после чувене полемике. У том епохалном одјеку постоје два дејства: Кишово манипулисање судбином *Гробнице за Бориса Давидовича* и својом личном судбином и природа духовне ситуације времена у којем је то манипулисање не само могуће него и пожељно. Укупна енергија књиге *Лажни цар Шћейан Киш* усмерена је против такве духовне ситуације времена, која омогућава Кишов успех, води у непроверавање његових тврдњи о прогањању и изгону, погодних за звук великих звона, која су „меркантилна, јер звона великих мученика данас одзвањају меркантилно“. Киш је, отуд, схваћен као заштитни знак једне духовне ситуације, савремене а не некадашње, и то је корен *ethosa* из којег извире оно против које исказује Небојша Васовић. [...]

У том простору *Лажни цар Шћейан Киш* износи три политичке теме као предмет разрачунавања са Кишом. У

јеврејској теми (1) Киш проналази повлашћен простор за патос жртве који је унапред одабрао као непроблематичан, иако „јеврејско искуство под Стаљином, или којим другим режимом, није нешто монолитно и бесконфликтно, како би хтео да нам прикаже Киш“. У тој теми, истовремено, Киш проналази добар начин да обезбеди властити успех, јер је њена моћ употребна у највећем степену. Ту се наглашава етичка проблематичност Кишовог понашања у ван-књижевној сфери: за писца који своје дело не исказује као дело-чин, у пољу праксе, такав приговор не би напуштао оквире строго приватне сфере, али за писца као што је Киш он има разарајућу снагу. Кишов (2) однос према комунизму носи подвојеност која може послужити да би се демистификовао снажан морални гест његове прозе: „Смели борац против насиља и политичке репресије, Киш не пише о стаљинизму средине у којој живи... већ се смело, заједно са Титом, обара на руски стаљинизам.“ Оваква примедба може имати смисла у пољу акције, а не у пољу уметности, да сам Киш није назначио постојање јединственог духовног става који се снажно протеже на његово приповедање, омогућавајући критичару да устврди како Киш „не разоткрива некакве потресне истине о тоталитарним режимима, већ – напротив – понавља исте оне митове који су већ прихваћени за официјелну истину.“ Изузетно је ефектно и убедљиво Васовићево рашчлањавање (3) Кишовог схватања национализма, јер се показује да је регистар Кишових одредница националистичког схватања света могуће схватити као регистар снажно распрострањених предрасуда, лишених аутентично историјског садржаја, идеолошких мотива који делују као етикете, погодне за брзо лепљење и рекламу, никада плод неког изнијансираног и безинтересног посматрања. [...]

Померање смисаоних акцената са строго књижевних и поетичких на политичке и етичке Кишове особине

омогућава да се у *Лажном цару Шћејану Кишу* назначе оне културне силе које писцу омогућавају тако истакнут положај. Описан као узорни пример идеологије успеха, Киш је постављен као фигура која употребљава различите моћи да би обезбедила своју прихваћеност: он то не чини скривено него нападно, не самозатајно него агресивно. Како је таква веза увек двострука, онда и он сам од тих моћи бива употребљаван. (У овој тачки Васовић додирује своју анализу из књиге *Пройив Кундере*. По обликовању доминантне фигуре која се оспорава то су две сродне књиге.) Ово настојање да се ставе у дејство различите моћи открива лажног побуњеника и скривеног конформисту: „Увек је некеме морао да припада, да буде нечији.“ Ту је дно Васовићевог доживљаја Киша који је обликован као фигура с оне стране самотништва, и то као неаутентична фигура, јер не жели да прихвати сазнање о властитим својствима књижевно-егзистенцијалног конформисте, иако прихвата позитивне последице таквог положаја. Када Васовић, оспоравајући Кишово схватање национализма, одлучи да искаже своје разумевање национализма, показује се колико би било кратковидо сврстати га у националистички покрет, јер су његова размишљања испуњена бројним исказима у којима се очитује и канонски и апокрифни презир према том, и сваком другом, покрету: „Само ретки појединци имају потребу и смелост да размишљају о феномену нације с оне стране трговине и дневне политике. Национализам, дакле, не мора бити само пример масовне хистерије – изнуђене историјским околностима, већ и индивидуално становиште иза којег често не стоји никаква подршка народа или националних институција.“ Никаква колективистичка идеја, па ни националистичка, не лебди пред очима писца књиге *Лажни цар Шћејан Киш*. У њеном темељу налази се поетика самотништва. Јер, њен основни

гест јесте гест радикалног индивидуализма, који тражи одговорност за све, који негује подозривост према сваком владајућем схватању, знаку, обичају, јер иза сваког таквог амблема проналази колективистичку силу која га омогућава. [...]

У овако оцртаном распореду сила настаје нехотична потврда Васовићеве интуиције о томе да Киш није фигура самотништва него њена симулација. Иако се Васовић не служи хронологијом, иако он не анализира ко је све, кад и како оспоравао и афирмисао Киша, ипак је прецизно указао на то да је скоковит и непрекинут успон писца *Гробнице за Бориса Давидовича* био одлучујуће појачан полемиком око плагијата, јер је баш ова полемика створила ореол око Киша, који је убрзо за њом добио најзначајније књижевне награде, и у комунистичкој Југославији, временом утирући пут настајању једног мита, који делује и данас, *јојошово данас*, једном унапред оправданом репресивном снагом. [...]

У његовом оспоравању нема ничег паланачког, него има свесног изазивања, које се обликује у духу аутентичног самотништва: „наши људи идолопоклонички падају пред сваким успехом неког нашег човека у иностранству јер иностранство увек доживљавају као центар космоса, као центар својих промашених, неодживљених живота.“ Васовић само остварује своју субверзивну осећајност: у поетици која на њој настаје, у разорној и духовитој логичности многих реченица, у бескомпромисно негативном ставу којим се аутор потпуно излаже, *Лажни цар Шћејан Киш* представља занимљиву и узбудљиву књигу. Њена поједностављивања, одвише далекосежни закључци, одвише велика оспоравања Кишове уметничке вредности, својеврсна су цена коју плаћа критичарев темперамент. Ма колико истрајавали на овим својствима, нећемо одагнати субверзивност истина које нам ова

књига саопштава: бројна, суптилна и вешта, тумачења Кишове прозе, и она остављена „за будуће докторанте са Сорбоне и Харварда“, уколико не застану пред неким сазнањима које доноси ова књига [...]

(Мило Ломпар, „Поетика самотништва“,
Летњојис Мајшице српске, април, 2005.)

МИЛО ЛОМПАР (1962). Професор на Филолошком факултету у Београду. Аутор следећих књига: *О завршејку романа (Смисао завршејка у роману 'Друја књија Сеоба' Милоша Црњанској), Модерна времена у њрози Драјшише Васића, Њејош и модерна, Црњански и Мефисјофел (О скривеној фијури 'Романа о Лондону'), Ајолонови јујшокази (Есеји о Црњанском), Моралисјички фрајменји, Нејде на јраници филозофије и лијерајуре (О књижевној херменеујици Николе Милошевића), Њејошево јеснишјво, Дух самојорицања.*





ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ

(Прилог проучавању односа нелитерарне и литерарне грађе на примеру дела *Позив на ĩенoцид* Нормана Кона и приче „Књига краљева и будала“ Данила Киша)

Кишово коришћење нелитерарних извора наша кишологија прогласила је сасвим легитимним, штавише креативним литерарним поступком. Тако је преузимање докумената, фабула, ликова, у истом оном смислу у којем се јављају и у нелитерарним изворима, проглашено невиђеним подвигом „борхесовске литературе“. Штавише, данас се однос имагинације и писаних извора, докумената и њиховог стваралачког преобликовања у оквиру уметничког текста, сматра превазиђеном дилемом. Отуда је Кишова књига *Енциклопедија мртвих* била потпуно изузета из свакога дијалога на тему оригиналности. Овде ћемо покушати да покажемо да готове и већ прихваћене истине нису од велике користи у тумачењу конкретних дела. Такође, да питање Кишове оригиналности није ни изблиза доказано од стране наше званичне кишологије. Дакле, вратимо се једној од најомраженијих тема за нашу данашњу књижевну науку: теми стваралачке оригиналности.

КОН:

Доста тога се зна о Рачковском, мрачном и надареном шефу дела Охране изван Русије. „Уколико бисте га срели негде у друштву“, писао је један Француз који га је познавао: „сумњам да бисте ишта наслутили о њему,

јер ништа у његовој појави није одавало његову опаку делатност. Гојазан, жустар, увек с осмехом на уснама... више је личио на некаквог дружељубивога, веселог учесника на некој вечерњој забави... Имао је само једну прилично упадљиву слабост – обожавао је наше мале Парижанке – али је био највештији оперативац у десет престоница Европе.“
(Parus, у *Echo de Paris*, број од 27. октобра, 1901.)³⁰⁷

КИШ:

Извесни Папус, који је имао прилике да га изблиза упозна (Рачковског – *ирим. Н. В.*), слика његов портрет начином који подсећа, не само због великих слова, на прозодију симболиста: „Ако га икад у Животу сретнете, сумњам да ћете имати у односу на њега и најмање подозрење, јер његово Држање не открива ништа од његових мрачних функција. Крупан, динамичан, увек са осмехом на уснама, с брадом у виду коњске потковице, живих очију, он пре личи на каквог Сјајног Веселјакка него на неког руског Коринћанина. Без обзира на врло упадљиву слабост коју гаји према Малим Парижанкама, то је несумњиво најспретнији Организатор који уопште постоји у Десет Европских Престоница“. (*L'Echo de Paris*, 21. новембра 1901.)³⁰⁸

Најпре, Кишов текст је по писмености и прецизности израза далеко испод превода Коновог текста. Није тешко приметити да преводац Конове књиге, Бранислав Ковачевић, далеко боље влада српским од Киша који, у супротном, не би посезао за потпуно извештаченим па и неправилним синтагмама типа „начином који подсећа“, „имати у односу на њега и најмање подозрење“, нити би

307 Норман Кон, *Позив на јеноцид*, Матица српска, Нови Сад, 1996, стр. 75.

308 Данило Киш, *Енциклопедија мртвих*, Београд, БИГЗ, 2002, стр. 192-193.

„опаку делатност“ називао „мрачном функцијом“, а „гојазан, жустар“ преводио са „крупан, динамичан“. Наведени одломак такође открива Кишов двоструки однос према такозваном документу: јер овај аутор се час на документе позива и цитира их, а час мења податке у њима. Шта значи промена датума цитираног текста из париских новина, ако не очајни покушај да се унесе макар нешто своје. Ако ништа друго, а оно макар некакав датум. За разлику од Кона, који дословно цитира из новина објављених 27. октобра 1901, Киш прави нечувени подвиг па датум цитираног текста пребацује на 21. новембар 1901! Да би унео какву-такву литерарну димензију у текст из Конове књиге, Киш Папуса промовише у „извесног Папуса“, а потом нам дочарава некакав симболистички стил дотичног Папуса у француским новинама. Елем, Папус, у Кишовој верзији пише сваку другу реч великим словима. А зашто? Па зато јер га је Киш прогласио симболистом. Да су дневне новине биле идеално место за промоцију некакве „симболистичке прозодије“ представља најобичнију глупост, чак и под претпоставком да је ово писано са ироничном дистанцом. А шта тек рећи за контраст између „Сјајног весељака“ и Руског Коринћанина? Имали иједног кишолога који би умео да нам објасни шта је то „Руски Коринћанин“ и зашто је толико мрачан да би био контраст „Сјајном весељаку“? Иако је у књизи *Енциклопедија мртвих* указао на коришћене изворе, Киш није нимало променио методу неспретног прекрајања туђих текстова који скоро по правилу представљају убедљивије штиво од његовог уметничког текста. Када Киш преузима из дела других аутора – остаје нејасно зашто то чини, а подједнако је нејасно и зашто своју литературу не може да створи без писаног извора као предлошка. Но, вратимо се лику Рачковског, најпре из пера Нормана Кона, а потом из Кишовог:

КОН:

А један руски сународник је свој утисак изразио подједнако упечатљивим речима:

Његови понешто пренаглашено улагивачки манири и његов учтив начин говора – што је саговорника асоцирало на великог мачора који пажљиво скрива своје канце – само су за тренутак бацили сенку на моје јасно сагледавање онога што је темељно за тога човека – његову суптилну интелигенцију, чврсту вољу, потпуну преданост ... интересима Русије.

(М.А. Таубе: *La Politique russe d'avant-guerre et la fin de l'Empire des tsars 1904-1917*, Paris, 1928, стр. 26.)³⁰⁹

КИШ:

Барон Таубе, који је неких десет година после револуције покушао у Књизи *Руска њолиџика* да објасни, у првом реду себи, узроке пораза Империје, и да укаже на значајну улогу тајне полиције у тим збивањима, имао је такође прилике да га упозна. „Његов начин помало претераног додворавања, као и његов умилни говор – попут каквог големог мачка који опрезно скрива своје канце – могли су само на тренутак да пригуше у мени јасну и темељну визију тог човека, његову фину оштроумност, његову непоколебљиву вољу и његову дубоку оданост интересима Царске Русије.“³¹⁰

Дакле, Таубе којег Кон цитира, постао је подвигом Кишове имагинације барон Таубе, а књига дотичног „барона“ која се бави одређеним периодом руске историје (1904–1917), подвигом Кишове имагинације прекрштена је у *Руску њолиџику* (ко би икада објавио књигу овако неодређеног наслова?). Синтагма „оно што је темељно

309 Н. Кон. Нав. дело, стр. 75–76.

310 Д. Киш, Нав. дело, стр. 193.

за тог човека“ (у опису Рачковског – *ѿрим. Н. В.*) поста-
ла је у Кишовој обради „темељна визија“?! Оно што је у
тексту Таубеа опис конкретне особе Киш је представио
као „темељну визију“, не примећујући да Таубе говори
о својој перцепцији Рачковског, а не о некаквој визији
његове личности јер визија уопште не мора да буде за-
снована на искуству перцепције. „Учтив начин говора“
Киш је уметнички преобликовао у потпуно бесмислену
синтагму „помало претерано додворавање“?!

Од писца који је проглашен великим стилистом светске
књижевности очекивали бисмо да макар задржи ниво
писмености и јасноће извора на које се позива. Чиње-
ница је да Кишове измене у текстовима које је користио
најчешће нису на нивоу нелитерарних извора, а то није
зато што сами извори које је користио имају литерарну
вредност (како је у анализи приче „Пси и књиге“ тврдио
Јеремић), већ зато што Киш – под принудом да у своју
„документарну прозу“ ипак унесе и нешто своје – често
посеже за бесмислицама. Овде се морамо упитати: шта
осим баронисања личних имена и мењања датума Киш
има да нам понуди у равни имагинације? Осим што је
унео неколико баналних слика у функцији дочаравања
реалистичке илузије („брада у виду коњске потковице“),
променио датум једног документа, а Таубеа промовисао
у барона, Киш није унео ништа литерарно у текст који је
преузео из Конове студије. Да су наведени одломци пе-
риферни у контексту Кишове приче, да у самој причи до-
минира пишчева имагинација уз повремено коришћење
докумената, све то не би било пресудно у оцени уметнич-
ке вредности саме приче. Но, проблем је што овде није
реч о повременим неуспелим одломцима јер тога има и
у делима много већих писаца, већ о стваралачкој немоћи.
Но, вратимо се Рачковском.

КОН:

Деведесетих година прошлог века бомбе су прављене – и бацане – и у Западној Европи и у Русији: беше то златно доба анархиста и „нихилиста“. Вајан је 1893. бацио своју прилично безопасну бомбу, пуну ексера, у француску скупштину, читава серија много опаснијих бомби је 1894. бачена у Лијежу. Извесно је да је Рачковски смишљено и плански организовао ову другу акцију, а врло је могуће да је стајао и иза прве. У свему томе препредени Рус је водио високу политику. Никад задовољан својим послом полицијског шефа, покушао је да утиче и на међународне односе.³¹¹

КИШ:

То је било златно добра анархиста и „нихилиста“, каже Норман Кон, а мода рукотворних бомби бејаше захватила Европу и Русију подједнако. Данас већ знамо са поузданошћу да је иза већине тих атентата (једнако оног када је бачена бомба испуњена ексерима на Посланички дом, као и оне опасније експлозије у Лијежу) стајао, као скривени Бог, наш „сјајни весељак“, Рачковски. Унети дух сумње у Европу и тиме је приближити Русији, била је његова опсесивна мисао. „Незадовољан улогом шефа полиције, овај је перфидни Рус играо на карту високе политике [...]“³¹²

И у наведеном одломку који је крајње траљаво препричан (што је још горе него да је дословно преписан) срећемо се са већ виђеним Кишовим „инвенцијама“. Тако су ручне бомбе назване „рукотворним бомбама“ што би можда било смешно да није тужно као пример одсуства језичког чула. Гоњен потребом да својим читаоцима до-

311 Н. Кон, Нав. дело, стр. 77.

312 Д. Киш, Нав. дело, стр. 196.

каже како не преписује, због чега су га оптуживали на примеру *Гробнице за Бориса Давидовича*, Киш на силу мења и прерађује детаље Коновог текста у маниру неког основца. Штавише, верује да је довољно навести један или неколико извора па самим тим стећи историјско знање, и не само стећи га већ га и прогласити обавезним и за друге, отуда потпуно незграпна и у делу фикције бесмислена синтагма „данас већ знамо са поузданошћу“. „Бомба пуна ексера“ из Коновог текста постаће, подвигом Кишове имагинације, „бомба испуњена ексерима“. Конов израз „препредени Рус“ постаће у Кишовој прози „перфидни Рус“. „Опасне бомбе бачене у Лијежу 1894. године“ из Коновог текста постаће „опасније експлозије у Лијежу“. „Висока политика“ у Коновом тексту, постаће „карта високе политике“ у Кишовом. Ето на који је начин Киш преселио лик Рачковског из једне студије у своју причу. Наравно, *Енциклопедија мртвих* је објављена пре него што је Конова књига преведена на српски. Самим тим Киш није ни могао преузимати делове Конове књиге из њеног издања на српском, он је највероватније користио француски превод *Позива на јеноцид*. Но, то не мења ништа у анализи Кишове стваралачке оригиналности. Ако се разлике између Коновог текста у преводу Бранислава Ковачевића и Кишових прозних „инвенција“ своде на нијансе у преводу, онда је више него јасно да о некаквом креативном преобликовању докумената не може бити ни говора. Позајмљујући од Кона, Киш се надао да нико неће имати стрпљења, а ни храбрости, да покрене проблем коришћења нелитерарне грађе у овој причи. А сада погледајмо каквим се поступком служио у стварању других својих ликова у причи „Књига краљева и будала“.

Једна од кључних фигура у Коновој књизи (а самим тим и у Кишовој причи) је познати издавач *Прошокола*,

Сергеј Нилус. Између осталих докумената о Нилусу, Кон се у својој књизи позивао и на сведочанства Александра ди Кајле који је свој сусрет са Нилусом описао у *La Tribune juive*. Киш ће у својој причи Александра ди Кајлу (како транскрибује преводаца са енглеског Бранислав Ковачевић) или ди Шајлу (како транскрибује преводаца са руског Мирослав Ивановић), прекрстити у „француског путника Дишелу“. Сад, зашто је Дишела у Кишовој причи „француски путник“? Одговор је једноставан: зато што је ди Кајла пореклом био Француз! Заиста невиђен подвиг уметничке имагинације. Но, да видимо какве везе има француски путник са руским духовником, Сергејем Нилусом? Док је у књизи Нормана Кона, ди Кајла приказан као истраживач руске културе, човек који чак проводи неко време у једном од најпознатијих руских манастира, Оптина, па стога има шансе да се сретне са Нилусом који је једно време боравио у истом манастиру, у Кишовој причи „француски путник Дишела“ је најпре тек аутор чланка о Нилусу, да би у даљем току приче био представљен као човек који о Нилусу говори из личног искуства. Остало је само нејасно како је Дишела, насликан као докони путник-туриста, успео да се сретне са Нилусом и задобије његово поверење? Дакле, Киш није у стању да угради икакву мотивацију, повезаност догађаја у равни фабуле. Но, вратимо се кључној сцени која је већ својом драматургијом замишљена као доказ Нилусовог фанатизма. Сусрет ди Кајле и Нилуса, као у неком трилеру, почиње описом Нилусове собе. Ди Кајла сведочи: „Хватао се сумрак, али је још било видно, јер земља беше прекривена снегом [...]“³¹³ Киш ће ди Кајлине речи овако прерадити: „Падао је сумрак, али је у соби још било светло. Напољу се беласао снег, а самовар је

313 Н. Кон, Нав. дело, стр. 88.

блистао као лампион.³¹⁴ Као и обично, када год покуша да унесе нешто своје у туђе документе, Киш – мимо своје намере – производи комичне ефекте. Из наведене Кишове реченице није јасно да ли је у Нилусовој соби било видљиво зато што се „напољу беласао снег“, или због самовара који се усијао па само што не експлодира? А шта тек рећи на то да је самовар „блистао попут лампиона“? Нажалост, лампион даје пригушено светло и никако не „блиста“, осим у Кишовој машти која се саплиће и на најбаналнијој реалистичкој илузији. И коначно, да пређемо на сам сусрет А. ди Кајле и Сергеја Нилуса:

КОН:

На неколико страница, које заслужују место у свакој антологији религијске ексцентричности, Кајла (Александар ди Кајла – *йрим. Н. В.*) је показао шта су *Пројоко*ли значили њиховом најславнијем приређивачу: [...] Нилски рукопис *Пројокола* није чувао у својој кући страхујући да ће га Јевреји украсти. Сећам се колико ми је комично изгледала његова узнемиреност када се јеврејски хемичар Козелски, шетајући се са пријатељем по шуми око манастира и покушавајући да пронађе пречицу до скеле, случајно појавио у врту Нилског. Јадни Сергеј Александрович дуго потом беше убеђен да је хемичар дошао ради извиђања.³¹⁵

КИШ:

Нилус даде знак госту да дође до прозора. На снежној белини јасно се видеда силуета човека који је ишао према манастиру и чуло се шкрипање снега под његовим ногама. „Знате ли ко је ово био?“ упита отац Сергеј када се кораци удаљише. Очи су му сијале лудачким

314 Д. Киш, Нав. дело, стр. 160.

315 Н. Кон, Нав. дело, стр. 87-88.

сјајем. „Апотекар Давид Козелск или Козелски. (С њима се никад не зна). Под изговором да тражи пречицу до скеле – а она је чак тамо иза манастирског имања – шуња се око цркве како би се домогао овога.“³¹⁶

У свом *Часу аналџомије*, Киш цитира Абрахама Мола: „Кич би се могао мерити степеном баналности својих асоцијација“. Биће да и очи верски занесеног Нилуса „сијају лудачким сјајем“ из истог разлога. Осим оваквих бисера, све друго у Кишовој причи је неповезано па и контрадикторно. Отуда је Нилус насликан час као неповерљиви фанатик, час као наивни старац спреман да покаже „оригинал“ *Пројџокола* свакоме ко наиђе, а поготово француским путницима. Он који је и у Кишовој причи насликан као параноик који гаји болесну мржњу према Западу и западњацима? А ко је „француски путник“ Дишела и зашто баш њега толико мучи порекло *Пројџокола*, то читалац из Кишове приче неће сазнати. Потпуно је свеједно који лик покушава да наслика, Киш набацује неповезане детаље које не уме да оправда било каквом мотивацијом, било каквом наративном логиком. Очито, Киш је из Конове књиге узимао на прескок не успевајући да различите слојеве наратије осмисли на било ком нивоу: ни на нивоу фабуле, ни на нивоу ликова, ни нивоу историјских чињеница на које се толико позивао. Читалац се пита: на чему се заснива оваква приповедачева бахатост, ако не на политичкој подобности, на пишчевој убеђености да нам саопштава једну неоспорну истину, као да та истина није већ безброј пута испричана, штавише канонизована као једино прихватљива?

По узору на Кона, Киш је одговорност за појаву *Пројџокола* приписао царској фамилији, тајној руској поли-

316 Д. Киш, Нав. дело, стр. 160.

цији, али ништа мање и руској православној цркви, коју на више места изједначује са деловањем Сергеја Нилуса. Но, колико у томе има истине? Да је Киш пажљиво читао Кона, схватио би да изједначавање руске цркве са Нилусовим идејама нема основа. У својој књизи, Кон пише:

Касније нам Кајла прича како је, када је издање његове књиге из 1911. било објављено, Нилски послао источним патријарсима, Светом синоду и папи епитолу предлажући им што хитније сазивање једног екуменског концила, са задатком да се преузму мере за одбрану хришћанства пред непосредним доласком Антихриста. Почео је и да проповеда о томе и монаси-ма у Оптина Пустину – са таквим успехом да је убрзо био замољен да заувек напусти манастир.³¹⁷

Није ли ово доказ да руска црква није подржавала Нилуса, што Коново (а наравно и Кишово) изједначавање цркве са Нилусом своди на најобичнију пропаганду против руске културе. Основни смисао Кишове приче није у трагању за истином о *Пројоколима*, већ у понављању оне верзије о историји ове књиге коју желе да чују моћни издавачи и комесари политичке подобности. Но, не окривљује Киш само Нилуса за руску револуцију, већ и за долазак нацизма. У својој књизи он пише: „Сергеј Александрович Нилус умро је од срчаног удара у неком логору, на Нову 1930. годину, не сазнавши никад да је својим *Антихристом* припремио злочин који ће се тек збити.“³¹⁸ Другим речима, да Нилус није штампао своје књиге и прештампавао у њима већ штампане *Пројоколе*, не само да не би било бољшевичких злочина, већ не би било ни нацизма као историјске појаве?!

317 Н. Кон, Нав. дело, стр. 90.

318 Д. Киш, Нав. дело, стр. 165.

На почетку своје приче, Киш пише да је управо Крушеван био први који је „објавио документ којим се доказује постојање свеопштег комплота против хришћанства, цара и постојећег реда ствари...“³¹⁹ Иако ова тврдња није тачна, она у Кишовој причи служи као средство сликања једног од значајних издавача *Пројокола* – Сергеја Нилуса.

Крушеванови текстови, изазвавши многе страсти и недоумице, пали су најзад на плодно тле и распечатали слух једном чудном пустињаку који је у самоћи Царског Села очекивао небеске знаке и припремао за штампу своја мистична озарења. Отац Сергеј, тако су га звали, налази у *Завери* (читај *Пројоколима* – *йрим. Н. В.*) потврду својих сопствених сумњи и свеопште расуло вере и обичаја, стога тај драгоцен документ укључује у свог *Анђихристџа*, као нераздвојни део озарења које је синило у двама душама истовремено.³²⁰

На самом почетку Кишове приче читамо да је А. П. Крушеван у једном петербуршком листу објавио серију чланака под насловом „Завера или где су корени расула европског друштва“ 1906. године. У наставку Кишове приче сазнајемо да су се ови чланци, „годину дана касније“ (значи 1907?!) појавили у облику књиге³²¹. Колико у овоме има истине? Киш се хвалио својим познавањем историје, својим правом да се позива на документе, али нам већ на почетку своје приче нуди нетачности које потпуно руше његову сопствену литерарну конструкцију. Најпре, дотични Крушеван не може бити А. П. Крушеван, већ Павел (Паволакије) Александрович Крушеван (1860 – 1909). Серија чланака коју помиње Киш није објављивана 1906, већ 1903.

319 Исто, стр. 155-56.

320 Исто, стр. 156.

321 Исто.

(од 28. августа до 7. септембра у новини *Знамја*), а чланци нису носили наслов „Завера или где су корени расула европског друштва“ већ „Програм освајања света од стране Јевреја“. Дакле, писац који се кити документарном прозом није у стању да нам пружи ни основне податке о ономе о чему пише. За сада, извитоперио је наслов дотичне књиге, датум њеног издања, а име аутора написао непрецизно. Но, зашто је хронологија датума овде толико важна? Не само зарад верности чињеницама на чему је Киш толико инсистирао, већ још више због тога што је неодојива од биографија историјских ликова на којима Киш гради своју причу.

Зашто Киш мења хронологију издања? Зашто Крушеваново новинско издање *Проиокола* пребацује са 1903. на 1906, а издање књиге чак на 1907. годину, ако не зато да би Нилуса насликао као најодговорнијег за издавање дотичног документа? Као што је познато, Нилус је први пут штампао *Проиоколе* у оквиру своје књиге *Велико у малом: Антихрист виђен као једна нейосредна йолийичка мојућноси* тек 1905, значи пуне две године после Крушевановог издања 1903. Киш не увиђа да истинити датуми издања *Проиокола* од стране Крушевана и Нилуса (који за историчаре никада нису били спорни) управо руше један од основних наративних токова његове приче: сликање Крушевана као некаквог посредника између Рачковског и Нилуса. Нити се пита како може Крушеван бити први издавач *Проиокола* кад његова издања везује за 1906, односно 1907? Такође, ако су одломци *Проиокола* у издању тулске губерније још из 1897. били „практично идентични“ са каснијим Нилусовим издањем, што признаје чак и Норман Кон³²², шта су онда Кишове приче о конспиративном деловању између Рачковског, Крушевана и Нилуса него крајње невешто фабулирање у којем нема никакве логике? Овде није на

322 Н. Кон, Нав. дело, стр. 97-98.

одмет сетити се шта је на ову тему писао познати историчар и познавалац масонских стратегија, Олег Платонов. У тексту „Загонетка сионских Протокола“, он нас подсећа да су 1920. јеврејске организације Европе и Америке почеле кампању дискредитовања *Пройокола*, не само у виду објављивања многобројних памфлета већ и покретањем судских процеса:

За ове лажне сведоке, сачињен је сценарио, према ком су сви они тврдили да су Сионске протоколе саставили агенти руске полиције, а да их је С. Нилус добио од генерала полиције Рачковског 1904-1905 године. У сва три „сведочења“ наводи се маса измишљених појединости, које се лако оповргавају када се упореде са другим изворима.

Правећи свој сценарио, руководиоци фалсификата су испољили зачуђујућу неупућеност. Фалсификатори нису знали да Сионски протоколи нису почели да се шире у Русији 1905. године, већ десет година раније. Пре њихове појаве у књизи Нилуса, они су били публиковани најмање пет пута. Везујући чињеницу појављивања Сионских протокола за Нилуса, неупућени фалсификатори одмах су упали у невоље. Ако Нилус није био први издавач Сионских протокола, онда vise у ваздуху и све остале измишљотине лажних сведока – о генералу Рачковском, који је од 1904-1905. тобоже предао Нилусу неку свеску с текстовима Сионских протокола, и о полицијском агенту који је тобоже састављач овог документа, М. Головинском.³²³

Овде се ваља подсетити још неких чињеница. Чак ни у години када Нилус укључује *Пройоколе* као једно од пог-

323 Олег Платонов, *Зајонейка сионских пройокола*, самостално издање, Београд, 2002, стр. 65.

лавља своје књиге (1905), он није и једини издавач овог списка. Исте године *Пројкоколи* су штампани у новинама *Казански шелеграф* (26-29. 1. 1905; 1. 2. 1905). У Петербургу, економиста и публициста, Георгије Васиљевич Бутми, штампа исти документ под насловом *Корен наших невоља*. Дакле, ни хронологија издања ове књиге, ни број њених издања, не даје никоме за право да Нилуса слика као некаквог злонамерног монструма, осим ако се не жели пропагандистичко изједначавање овог лика са руском црквом, и коначно – изједначавање хришћанства са антисемитизмом. Смисао оваквог виђења историје *Пројкокола* јесте да се сва одговорност за злочине у време и после руске револуције припише издавачима *Пројкокола*, а не бољшевицима и њиховим финансијерима.

Човек се после свега пита: зашто је Киш хтео да буде сахрањен као православни верник ако је хришћанство видео као геноцидну и расистичку религију, што је недвосмислена порука ове његове приче? Данас мало ко зна да званичну верзију о пореклу *Пројкокола* није изнедрио ниједан од непристрасних истраживача, већ бољшевици. Чим су дошли на власт, бољшевици шаљу у Париз масона С. Г. Сватикова да докаже како су *Пројкоколи* фалсификат сачињен по налогу тада већ смењеног Рачковског. Пре него што је Сватиков и стигао у Париз, пре него што је и почео са својим „истраживањима“, он је већ имао истину у цепу и већ тада је лансирана прича о руској полицији као аутору овога списка.³²⁴ Овде треба рећи и то да епизода са енглеским новинаром Филипом Грејвсом, који тобоже открива порекло *Пројкокола* у *Тајмсу* 1921, само понавља оно што су бољшевици преко Сватикова већ наручили као једино прихватљиву истину још 1917. И тако је ова бољшевичка „истина“ остала једино прихватљива и оба-

324 Исто, стр. 48.

везна за све нас, од 1917. па до данас. Бољшевика одавно нема, али су њихове истине и дан-данас једино прихватљиве и политички подобне, не само на некаквом комунистичком Истоку, којег одавно нема, већ и на Западу још више. На истом оном Западу који се, тобоже, борио против бољшевика и њихове идеологије?! Дакле: и у схватању руске монархије, и у схватању руске културе предкомунистичке епохе, и у схватању нације, и у схватању руског православља, и у схватању *Пројкокола*, Киш у потпуности преузима схватања бољшевика. Отуда у његовој причи нема ничег новог: ни на нивоу идеја, ни на нивоу слика или симбола, било какве игре значења изван онога што је већ познато и прихваћено као једино истинито?! Зато морамо да се упитамо: где је у свему томе литература, где утицај читаве лозе модерниста на које се овај писац позивао, где било какво лично (неканонизовано) виђење иједне од појава које Киш слика у својој причи?

Ево још неколико примера Кишовог „креативног преобликовања” нелитерарне грађе.

КОН:

[...] московски митрополит је наредио да се проповед у којој се цитира његова верзија *Пројкокола* чита у свих 368 московских цркава.³²⁵

КИШ:

Митрополит сверуски, коме као да је копрена пала с очију, угледавши легије Антихриста како освајају свету Русију, издаде наредбу да се из те књиге читају одломци, уместо богослужење, у свих триста шездесет и осам московских цркава.³²⁶

325 Н. Кон, Нав. дело, стр. 64.

326 Д. Киш, Нав. дело, стр. 157.

Док Кон пише да су проповеди московског митрополита укључивали делове *Пройџокола*, Киш иде и даље па тврди да је „митрополит сверуски“ (?) наредио да се одломци из списка о завери читају „уместо богослужење“ (у преводу: уместо канонизованих црквених текстова). Није ли овакво шминкање Коновог текста пример најбанаљније пропаганде? А сада погледајмо како Кон и Киш сликају Мориса Жолија.

КОН:

Жолијева каснија каријера била је подједнако несрећна. Досетљив, агресиван, без респекта према личностима, наставио је да иде из разочарења у разочарење, све док 1879. није извршио самоубиство. А заслуживао је бољу судбину. Не само да је био бриљантан стилиста, већ је поседовао интуицију за силе које ће, ујединивши се после његове смрти, произвести политичку катаклизму у нашем веку.³²⁷

КИШ:

Обележен жигом анархисте, одбачен од пријатеља, непоколебљив, схвативши да се књигама свет не може поправити, једног је раног јулског јутра године 1877. просвирао себи метак кроз лобању. „Заслужио је бољу судбину“, каже Норман Кон. „Имао је изузетно танано предосећање оних сила које ће, размахнувши се у годинама после његове смрти, изазвати политичку катаклизму нашег века.“³²⁸

Има ли у Кишовом портрету Жолија ичега чега нема код Кона? Док Кон пише да је Жоли извршио самоубиство, Киш нам открива да је Жоли „себи просвирао метак

327 Н. Кон, Нав. дело, стр. 70.

328 Д. Киш. Нав. дело, стр. стр. 189.

кроз лобању“. Док Жолијево самоубиство Кон смешта у 1879, дотле Киш снагом своје имагинације датум Жолијевог самоубиства пребацује у 1877. Док Кон не описује детаље Жолијевог самоубиства, Киш зна да се оно десило „раног јулског јутра“, баш као у неком кичерозном, срцепарајућем роману. У свега неколико реченица Жолијевог портрета Киш нам открива још нешто: разлог Жолијевог одлуке да себи одузме живот. А он је у томе што је Жоли схватио да се „књигама свет не може поправити“?! Идеја да је Жоли (право име Јозеф Леви), који је био истакнути члан масонске ложе „Мицраим“, хтео да својим књигама безинтересно мења свет на боље, попут неког наивка који нема ни најмању представу о силама моћи у њему, потпуно је бесмислена у сликању овог лика, ако већ није комична. Као и увек када жели да унесе нешто своје, макар то била и узгредна слика, Киш посеже за бесмислицама. Свој стваралачки поступак Киш нам објашњава у постскриптуму *Енциклопедије мртвих*. Уметност приче која полази о документа почиње онда када се у покрет стави – цитира Киш Кортазара – "она барокна потреба интелигенције која настоји да испуни празнине".³²⁹ Авај, да би се попуњавале празнине у туђим текстовима и документима ваља најпре схватити њихов стварни, а не само прокламовани смисао, а потом их обогатити имагинацијом. Код Киша, нажалост, нема ни довољног познавања историјских извора, ни креативности у обликовању докумената.

Пишући своју причу, Киш се није много мучио. Иако помиње неколико аутора које је тобоже читао у вези са проблематиком *Прошколо*, „Књига краљева и будала“ је напросто крпеж одломака који се могу наћи у трећем и четвртм поглављу Конове књиге. При том, Киш нигде не

329 Д. Киш, „Постскриптум, у: *Енциклопедија мртвих*, стр. 237.

мења смисао онога што преузима од Кона, што значи да се његов поступак од времена *Гробнице за Бориса Давидовича* није променио. Свезнајућа перспектива историчара Кона постала је свезнајућа тачка гледишта приповедача Киша који не преузима само Конов текст него и позу врховног znalца што је у жанру уметничке приче потпуно бесмислено: „Данас већ знамо са поузданошћу [...]“, пише он у својој причи, не остављајући никакву сумњу, никакву двосмисленост. Али, оно што се представља као коначна истина у једној историјској студији, не може имати исту вредност и у једној уметничкој причи, јер причу не читамо да бисмо из ње сазнали историјске истине, већ да бисмо уживали у пишчевој уметности, имагинацији и оригиналности стила, лепоти језика, новом виђењу ствари за које смо веровали да су познате и обичне.

Коначно, шта рећи о Кишовом коришћењу докумената и одломака из књиге Нормана Кона? У својој студији Кон јасно издваја цитате како и приличи једном истраживачу; Киш, пак, цитате уграђује у текст своје приповетке на такав начин да читалац никада не зна шта је документ („историјска истина“ на којој овај писац тобоже инсистира), а шта плод Кишове инвенције. Неко ће упитати: да ли је то уопште важно у једном уметничком делу? Можда и не би било, да Киш није махао својом просветитељском и хуманистичком мисијом, да није истицао како у сликању важних историјских догађаја „није смео да измишља“ већ се строго држао доказаних историјских истина. Како Киш презентује историјске истине? Када у својој причи цитира Нормана Кона у стилу „Каже Кон: [...]“, читалац може још помислити да је Кон један од ликова приче. Свакако, може се и од Нормана Кона начинити књижевни лик, али за то је потребно много више од пуког цитирања из његове књиге. Такође, Киш заборавља да је позивање на документе у делу фикције јалов посао јер читалац нема

никакву обавезу да било коју реч узима здраво за готово (као некакву „историјску истину“), нити чита уметничка дела да би се образовао на теме из историје и постао „бољи човек“ – што је „хуманиста Киш“ од својих читалаца очекивао. Својим просветитељским опредељењем за добро – а против зла, Киш је наступао не само као Врховни зналац ових категорија у маниру неког духовног Жреца, већ и као писац који од својих читалаца захтевао да буде прочитан (и прихваћен) у складу са својом духовном мисијом. Заборавио је да све то са литературом нема много везе јер као што „дух иде куд му је воља“, и уметничка имагинација чини то исто, још својевољније, јер ни она никада не постаје трајна способност онога који пише, већ се увек изнова доказује и открива у процесу писања који је увек отвореност за непознато и неуобличено, и који, самим тим, не може полагати право на ауторитет. У *Часу аналитике* Киш је у једном тренутку тврдио да „литература нема извора“. Судајући по његовим обрадама нелитерарних текстова, по његовој опсесивној везаности за „изворе“ без којих он нема друге инспирације за писање, овакав поетички став није друго до прикривање праве истине о његовом стваралачком поступку.

Киш је можда једини аутор у жанру кратке приче који своје дело мора да објашњава, не остављајући читаоцу никакву слободу. Тако нам већ на самом почетку свог „постскриптума“ открива нешто што могу да виде и основци: да се његова књига „бави питањем смрти као једном од опсесивних тема литературе“. У жељи да одбрани своју поетику документарне књижевности, а уједно отклони сумњу у могућност плагијата, Киш указује на текстове који су му служили као „инспирација“. Наравно, тиме што сам писац указује на изворе своје прозе он још увек није доказао и стваралачку оригиналност. У случају приче „Књига краљева и будала“, Киш пише:

Упућен ће читалац, верујем, препознати без тешкоћа у *Завери* фамозне *Пројоколе*, као што ће лако идентификовати и оне који се крију под именом „завереника“ и „сатанске секте“. Из големог материјала о *Пројоколима* (који углавном преносе, са незнатним изменама и допунама, и са различитом тенденцијом, једну те исту документацију) треба издвојити књиге Нормана Кона, Ју. Делевског, као и *Ајокалийсу нашеї годѧ* Анрија Ролена [...].³³⁰

Овде је занимљиво да од свог тог „големог материјала“ (ваљда обимног?) на тему *Пројокола*, Киш издваја три аутора. Првом помиње име, али не и наслов његове књиге *Позив на јѧноцид* из које је понајвише крпио своју причу. У случају Ју. Делевског, нека буде речено да тај аутор не постоји. Постоји Ј. Л. Јуделевски, аутор књиге *Пројоколи сионских мудраца: историја једне обмане* (Берлин, 1923). Дотични Јуделевски је – како истиче Олег Платонов у свом тексту „Загонетка сионских Протокола“ – у намери да прикрије своје право име – ову књигу објавио под именом Ј. Делевски, а не Ју. Делевски како то пише Киш. Како се на крају личног имена никада не ставља тачка, нема нам друге него да претпоставимо да је Ју. тек скраћеница правог имена дотичног Делевског које нам Киш не открива из само њему знаних разлога. Писац који се хвалио својом „документаристичком прозом“ очито није нимало променио поступак којим се служио у *Гробници за Бориса Давидовича*, његово указивање на изворе остало је или недовољно прецизно или пак потпуно непоуздано. Овде ваља додати: и без икакве доследности. Јер, док за неке своје приче открива изворе, за друге то не чини. Тако у постскриптуму за своју причу „Црвене марке с ликом

330 Исто, стр. 238.

Лењина“; Киш пише: „Прича ‘Црвене марке с ликом Лењина’ упркос обиљу цитата, јесте фантазија ... мада ... мада ‘никад нисам схватао чему служи измишљати књиге или транскрибовати ствари које се нису, на овај или онај начин, заиста догодиле’ (Набоков)“.³³¹ Дакле, Киш истиче да његова прича садржи „обиље цитата“, али за њих не даје никакве изворе?! Лично, не патим нимало за одсуством такве информације јер никакав списак цитираних аутора не би могао да промени мој утисак да се у овој причи ради о једној овлашној скици која је далеко од уметничког дела. Потом нас, у истом постскриптуму, Киш обавештава да, упркос бројним цитатима, његова прича представља „фантазију“ (читај: дело фикције). Са „обиља цитата“ Киш прелази на фантазију, а са фантазије на један цитат из Набокова, стварајући илузију да говори о нечем конкретном, док заправо скаче с једне теме на другу. Ако литература има смисла само када се бави стварима које су се заиста догодиле, како то пише Набоков на којег се позива Киш, како онда схватити Кишову тврдњу да ова прича представља „фантазију“? Такође, Киш не увиђа да је цитат Набокова на ивици бесмисла. Јер Набоков „измишљање“ (имагинацију, фикцију) ставља у исту раван са „транскрипцијом“, што никако не може бити исто. Ако би писац имао право на своју имагинацију само на основу „онога што се у историји заиста догодило“, онда би литература била само дисциплина историјских наука. Отуда су „измишљање“ (имагинација) и „транскрибованье“ (прекрајање туђих текстова) два потпуно различита приступа феномену стваралаштва. Очито је да када Киш цитира неког познатог аутора, он се уопште не удубљује у садржину онога што је цитирао, уздајући се да је већ само име дотичног аутора довољна гаранција вредности цитата.

³³¹ Исто, стр. 240.

Коначно, Киш ни у *Енциклопедији мртвих* није променио начин коришћења нелитерарних извора, што је и био повод оспоравања његових списатељских домета у претходно објављеним књигама. А није то учинио не зато што није хтео, већ зато што није могао. Да би се писало креативније и другачије, неопходно је имати дар имагинације који он није имао. Зато никакво позивање на поетичке премисе и „историјске истине“ не може да поништи ову чињеницу, нити да у његове књиге накнадно угради нешто чега у њима нема.





ШТА ТО БЕШЕ ОРИГИНАЛНОСТ?

Да Кишов успех није усамљен у оквиру европске књижевности у којој се осредњи писци проглашавају генијалним, да су стандарди те књижевности пали на најнижи ниво у њеној историји, показаће нам пример Петера Естерхазија. Овде се нећемо бавити само сличношћу двеју поетика, већ и осветљавањем оних литерарних стандарда који нам се данас нуде као „европски“ и „светски“. Видећемо да је у контексту постмодернистичке поетике појам оригиналног у литератури добио сасвим ново значење, готово супротно изворном значењу ове речи.

Круна Естерхазијевог дела је роман *Harmonia Caelestis* (2000) у којем је стваралачка поетика овог аутора достигла свој врхунац. У предговору енглеског издања ове књиге под насловом *Celestial Harmonies*, преводилац Judith Sollosy пише: „Владари, грофови, војни лидери, дипломате, бискупи и покровитељи уметности, Естерхази су једна од највољенијих, најслављенијих и најпоштованијих фамилија у мађарској историји. Роман *Celestial Harmonies* је одавање почастии свим њеним члановима, а пре свега пишчевом оцу Матијашу Естерхазију, који је рођен 1919. у богатству и привилегијама, да би у периоду комунизма постао пољски радник и паркетар, потом преводилац који једва саставља крај са крајем.“³³²

³³²Peter Esterhazy, *Celestial Harmonies*, Harper Perennial, 2005, „A Brief Introduction”, стр. VII.

У постскриптуму истог издања, наведени су и одломци из интервјуа са Естерхазијем који за своју породицу каже: „Чињенички, и без патетике, фамилија Естерхази једна је од најважнијих и најпознатијих аристократских фамилија Европе, фамилија чији су чланови имали значајну улогу у политици, економији и култури, још од раног седамнаестог века. Могао бих рећи да ако бисмо спојили Кенедијеве, Рокфелерове и Ротшилде заједно и ставили их у историјски контекст, добили бисмо Естерхазијеве.“³³³ Зашто се један постмодерниста, у маниру удаваче из боље куће, овде хвали својом породичном лозом, ако не зато да своје дело препоручи и нечим што није само литература? Видећемо да ово није само у циљу рекламе, већ указује на саму суштину Естерхазијевог дела које се наизглед поиграва са хијерархијом патријархата, али га се не одриче.

Роман је омаж читавој серији очева једне од најмоћнијих хабсбуршких фамилија, а изостављање појединачних имена у првом делу романа нимало не умањује утисак да је реч о оцу као врховном симболу породице и државе, штавише чувару духовних вредности. Ту је, наравно, и пишчев отац, *Matyas Esterhazy*, који је инспиратор ове књиге и један од њених главних ликова. Но, структура овог романа је таква да појам главног лика може имати само релативну вредност. *Judith Sollosy* истиче да је књига састављена из два дела: „Први део има за основу један комплексни филозофски систем и лишен је класичне нарације, као и главног лика; други се, пак, приближава некој врсти биографије и казује причу о ауторовој најближој фамилији, пре свега, о оцу.“³³⁴ Лик оца у Естерхазијевом роману замишљен је као симбол и као отеловљење читаве лозе очева. Отуда није за чуђење што се „отац“ не исцрпљује једном судбином и једном биогра-

333 P. Esterhazy, Нав. дело, „P. S. Ideas, interviews & features“, стр. 2.

334 P. Esterhazy, Нав. дело, „A Brief Introduction“, стр. VIII.

фијом, већ се реинкарнира кроз своје синове, насликан час као човек који се бори са Турцима, час као писац псалама, час као узгајивач гусака, итд.

У деветнаестом веку затичу га како са љубавницом поцупкује у дуету док обавља државне послове, четрдесетих и педесетих прошлог века помаже и организује бројне завере, које потом сам потказује тајној полицији. За узврат, и сам бива приведен и мучен од стране те исте полиције. На првој страни романа, отац се појављује као барокни *grand seigneur*; на последњој, он седи за писаћом машином, лишен свега осим једне једине речи „домовина“. Сличност са Џојсовим *Финејановим бдењем* не мора бити случајна.

Заиста, *Celestial Harmonies* је дело монументалног опсега. Аутор одаје почаст своме оцу не помоћу редукције („такав је био мој отац“), већ експанзијом („мој отац су сви очеви и сви људи чији су се животи уплели у мађарску историју“). Он је и монструм и анђео, али изнад свега – он је човек који се рве са Божјим промислом.³³⁵

Све у свему, структура овог романа је толико сложена – истиче Естрехазидев преводилац Judith Sollosy – да је за дубље разумевање дела потребан „доживотни напор“ од стране читаоца! Баш као и у Кишовом случају, овде се читалачки доживљај своди на разумевање дела, а ко не проведе цео свој живот читајући и тумачећи овог писца, нема ни права да се жали ако нешто у његовом делу није волео. Дакле, дело се пре свега препоручује својим обимом, али и сложеношћу, која се огледа у преузетом материјалу из других књига, материјалу који је некада буквално преузет, некада прерађен, а некада представља тек

335 Исто, стр. IX.

симулацију туђег текста. У опису литерарних вредности Естерхазијевог романа, Sollosy посеже за општим местима критичарског дискурса, али и за типично постмодернистичким хвалоспевима истог. По њој, Естерхазијев роман је тако вешто склопљен да га је „можда најбоље читати као музичку партитуру. Свака реч, сваки зарез, сваки гест служи једном сложенем филозофском систему. Ништа није учињено случајно. Ништа.“³³⁶ Да би доказала снагу пишчеве самоконтроле, Sollosy чак подсећа да је Естерхази студирао математику! Па кад је све под контролом једног готово математичког духа, онда није за чуђење што су у овом роману – тврди Естерхазијев преводилац – „форма и садржина једно“.³³⁷ Све ово, наравно, могло би се користити и у реклами неке Гетеове или Балзакове књиге. Где је ту подвиг постмодернистичког? – упитаће неко. Да ли у томе што овај роман – како пише Sollosy – представља „радикално удаљавање од традиционалне наративне структуре.“³³⁸ Ако је тако, зашто би ослобођена и ничим спутана форма и даље на својој грбачи морала носити препознатљиву садржину, осим ако та садржина нема некакву вредност по себи?

Најзад, зашто би јединство садржине и форме у једном постмодернистичком делу уопште било неопходно? Иако тврди да је Естерхазијев роман иновативан на један постмодернистички начин, критичарка не жели да се одрекне онога што је исти тај постмодернизам прогласио безначајним – јединства садржине и форме, нити постојања „филозофског система“, који је тобоже у основи овог романа и који му даје једну посебну дубину! На који начин форма и садржина могу бити „једно“, ако се има на уму да је филозофска рефлексива првог дела романа као

336 Исто, стр. X/XI.

337 Исто, стр. XI.

338 Исто, стр. XII.

скалпелом одвојена од ликова и наративне акције коју срећемо у другом делу? Такође, како је могуће идеју филозофског система (кохерентног погледа на свет) довести у везу са постмодернистичком поетиком? И не само што Естерхазијев роман – истиче Sollossy – доноси радикалну новину на нивоу уметничког језика, већ представља – „премошћавање срамотног јаза који између литературе и модерне уметности траје већ читав век“.³³⁹ Значи, књижевност је за модерном уметношћу (којом?) каснила неких стотинак година док се није појавио постмодерниста Естерхази и извео је на прави пут. Патетичним хвалоспевима мађарског писца никада краја. У тексту „Преводити Петера Естерхазија“, објављеном на крају књиге у постскриптуму, Sollossy пише:

За разлику од већине писаца који користе језик да би саопштили мисао, на начин како то чинимо у говору, Естерхази користи језик да би обликовао мисао. За њега, језик је тело мисли. И ако са његовим речима не поступате са највећим нежношћу, као са крилима лептира, ви ћете повредити његову мисао. За Естерхазија, стил и садржина су неодвојиви, а медијум је порука. То значи да су стил, садржај и само дело, неодвојиви једно од другог.³⁴⁰

Али, у чему је грандиозна новина Естерхазијевог постмодернизма ако она не може да се опише без „лептирових крила“ и позивања на јединство садржине и форме, што је био идеал још за неокласичаре ренесансе? Као посебне одлике Естерхазијевог књижевног поступка, Sollossy истиче: интертекстуалност, саморефлексију, алегоријску апстракцију, употребу пародије и пастиша. Овде је посеб-

³³⁹ Исто.

³⁴⁰ P. Esterhazy, Нав. дело, „P.S., Ideas, interviews & features“, стр. 11.

но значајно коришћење текстова других аутора, по чему је Естерхази шампион постмодернизма. Један од највећих проблема у превођењу Естерхазијевог романа је у проналажењу извора његових интертекстуалних играрија. Sollosy пише: „Пошто нисам имала никакав списак ‘позајмица’, морала сам да добро послушајем текст како бих могла да разликујем Естерхазија од псеудо-Естерхазија (текстова који само звуче као да су позајмице) и правог не-Естерхазија (правих позајмица)“.³⁴¹ Већ овде морамо поставити питање коме ћемо се поново вратити: зашто су цитирани одломци не-Естерхази, ако је сам аутор тврдио да је такво неразликовање непримерено из угла његове поетике? Видећемо да ова примедба Естерхазијевог преводиоца указује на једну дилему како моралне тако и естетске природе којом критика не жели много да се бави.

Но, обратимо пажњу и на коментаре самога Естерхазија, које је он укључио у енглеско издање свог романа. Већ у првој реченици Естерхази нам објашњава свој „уметнички поступак“:

Кад радите са реченицама, онда сте и у потрази за њима. [...] Једна реченица никада није изолована, она је увек интертекстуална. Ако напишем реч *ga*, онда је то увек помало и последња реч Џојсовог *Улиса*. Ове позајмљене речи су уплетене у текст не због помањкања мојих сопствених, већ да покажу да је књижевност коментар нашег заједничког искуства. Мени је блиско романтичарско схватање да су романи у сродничком односу и да се међусобно помажу. Због тога, у знак колегијалне захвалности, журим да наведем имена оних од којих сам добијао директну помоћ у том смислу. Укратко речено, мој роман садржи дословне цитате,

³⁴¹ Исто, стр.12.

али и прерађене и преобликоване, понекад тек у једној речи, да, или у придевној фрази, или у прореду између двеју речи, из дела следећих аутора: [...] ³⁴²

Следи изнуравајући списак аутора (али не и конкретних извора) сврстаних по алфабетском реду, од Мона Абазе па до Conrad Ziegler. Најпре, лако ћемо за „придевне фразе“ и поједине речи, али како објаснити преузимање читавих текстова, идеја и литерарних поступака других аутора, преузимање литерарних решења оних писаца који су се већ огледали у фрагментизовању наративног тока, интертекстуалности, пастишу, и другим реквизитима постмодерног писма? Шта је Естерхазијево захваљивање његовим „колегама по перу“ ако не стварање илузије о некаквој равноправности унутар институције писане речи, равноправности које никада није било нити ће је бити све док има стваралаштва? Како може Естерхази да се позива на заједничко списатељско искуство када у свом роману слика судбину људи једне породичне лозе, једне конкретне средине и једног (а не било ког) историјског периода? Такође, шта значи Естерхазијев израз „колегијална захвалност“, као да је реч о тимском раду?! И чему захвалност било коме ако постмодернистичка поетика промовише коришћење туђих текстова као своје велико постигнуће?

Како схватити да од 1034 цитирана аутора Естерхази указује на преузете изворе само у случају Наталије Гинзберг, Доналда Бартелмија, Френка Мекорта и Данила Киша? Све то уз класично упозорење издавача да: „ниједан део ове (читај: Естерхазијерве) књиге не сме бити преузет [...] без претходног писменог одобрења од стране издавача...“ А у енглеском издању Естерхазијевог романа

342 . P. Esterhazy, Нав. дело, „Comments“, стр. 843.

из 2005, одмах иза информације о ауторским правима, додата је још једна занимљива реченица: „Петер Естерхази сматра својим моралним правом да буде признат за аутора овог дела.“³⁴³ Јасно је да питање оригиналности постаје питање морала само када је сама оригиналност под знаком питања. Оригиналним делима је довољно то што су оригинална и њихови аутори се никада не позивају на некакво своје морално право да буду признати као писци. Па ни сам Естерхази није истицао заставу морала све док се писци из чијих је дела преузимао нису побунили, а његов издавач уплашио да неће морати да из својих фондова финансира право на преузимање текстова других аутора.

Дакле: Естерхази може да преузима све што је икада написано, али нико (па ни писци постмодернисти) не смеју из Естерхазијевог дела преузимати ништа ако претходно нису добили писмену дозволу или платили новчану одштету?! Ако је ово разумљиво из угла издавача коме је литература пре свега бизнис, овакав поступак је крајње лицемеран од стране писца Естерхазија који је тврдио да има права да преузима све што је икада написано. Прави уметник би то своје „естетско право“, ако у њега заиста верује, бранио насупрот својинском праву, макар и не био објављен на западном тржишту. Али не и Естерхази, који је издао сопствену стваралачку поетику зарад пласмана своје књиге на страном језику. Постмодернизам се тако разоткрива као естетика која је потпуно уклопљена у модел правно дефинисане својине, естетика која је спремна да се поклати пред новцем и законима тржишта као и свака друга људска делатност.

Начин на који Естерхази указује на преузете изворе крајње је двосмислен и открива нечисту савест овог пи-

343 P. Esterhazy, Нав. дело, стр. 4.

сца. Када у издању своје књиге на енглеском, на крају „Коментара“, у виду фусноте под насловом „Изабрана библиографија“, наводи имена Бартелмија, Бекета, Белоуа, М. Дели, Наталије Гинзбург, В. Гомбровича, В. Јерофејева, Џојса, Киша, Колаковског, Ф. Мекорта, Набокова, Ј. Рота, Апдајка, он указује на поглавља свог романа у којима су преузети текстови (дужи или краћи), али не наводи и шта је од наведених аутора преузео. Занимљиво је и то да некада одаје дуг ауторима од којих је узео тек једну реченицу, док прећуткује имена оних аутора од којих је преузео много више, као у случају немачког писца Зигфрида Гауха из чијег је романа *Vaterspuren* преузео читаво поглавље, али је за дивно чудо заборавио да то помене у својим коментарима. Када је немачки писац обелоданио овакав књижевни поступак као некоректан и плагијаторски, Петер Естерхази је, у једном интервјуу за немачку телевизију, рекао да су преузети материјали у његовом роману стављени у нови контекст?! Авај, зар се дијамант украден из једне куће не јавља у новом контексту чим се унесе у кућу лопова? Зар се и имања фамилије Естерхази, отета од комуниста, нису, чином крађе, такође нашла у једном новом, комунистичком контексту? Не, позивање на нови контекст не разрешава ниједну од дилема поменутог стваралачког поступка? Коначно, „Berlin Verlag“, у страху од судских процеса, немачко издање Естерхазијевог романа пропраћа посебном књижицом у којој се наводе аутори и текстови које је мађарски писац преузео и искористио у свом роману. И док је већина критичара, уцењена светском славом овог постмодернисте, ћутала као заливена, критичар Жужа Бруриа Форгач у тексту „A visszaadás művészete“ (2007.) истиче да је „Естерхази у савременој мађарској књижевности институционализовао форму постмодерничког цитата који нема никаквог респекта ни према делу, ни према

стваралаштву, ни према ауторству, ни према емоцијама других.³⁴⁴ Она доводи у питање тезу о „гостујућим ауторима“, сматрајући да би прави „гост“ био коректно уведен у дијалог, а не негацијом његове персоналости, аутори укључени у дијалог морали би имати имена како би уопште било дијалога – што у Естерхазијевом делу није случај. Имена аутора са којима Естерхази води дијалог обелодањују се само под принудом и само зато да би се спречили судски процеси који би Естерхазијев начин писања обелоданили као крајње проблематичан из угла ауторских права. Коначно, овде се мора поставити још једно питање: зашто само у страним издањима Естерхази открива (макар и недоследно) имена „гостујућих аутора“, али то не чини и на свом матерњем језику? Не указује ли то да Естерхази има једну естетику за мађарске читаоце, а другу за странце?

Занимљиво сведочанство за разумевање Естерхазијеве уметничке поетике оставио нам је наш познати преводилац Сава Бабић, који је и сам преводио овог мађарског писца. У тексту „Славно је за отаџбину мрети: Данило Киш и Петер Естерхази“, он пише:

Естерхази је, још у оно време кад у Мађарској није могла да се објави Кишова књига *Енциклопедија мртвих*, узео целу Кишову причу („Славно је за отаџбину мрети“) и објавио је у својој књизи прозе, с неком чудном белешком па се и не зна да је у питању превод. А Естерхази воли да се поигра са читаоцима (и да насамари критику и стручњаке). И данас каже: како да не узме прозу која одмах од прве реченице говори о младом Естерхазију? А двосмислена белешка у фусноти на крају приповетке: „*Горњи њексји* је, поред осталог, у дослов-

344 Наведено према: *Dániel Dányi „Esterházy's many returns”, www.hlo.hu/news/esterhazy_s_many_returns*, гайум: 15. децембра, 2011.

ном или измењеном облику *циџаџи Данила Киша*“ Па је потом прецртано све сем курзивног дела реченице.³⁴⁵

У наставку текста, Бабић прича о својој посети Мађарској, сусрету са Естерхазијем, и наводи делове интервјуа М. Бирнбаум са П. Естерхазијем, у којем мађарски писац објашњава разлоге коришћења туђих текстова у свом делу:

[...] Значи видео сам – заправо су то незанимљиви послови у радионици – када почињем (на неописив начин) да користим туђе реченице, онда се те туђе реченице прилагођавају тексту, и не види се на њима да су туђе. И најпрегнантније реченице, односно оне за које сигурно знамо, јер вриште, јер их познајемо, чак и оне се на чудан начин прилагођавају: такве су као да су моје реченице. Узео сам реченицу, дакле моја је. Као што се на класичан начин збило с новелом нашег заједничког пријатеља, Данила Киша, „Славно је за отаџбину мрети“. Он и даље прима хонораре, али је то моја приповетка. [...]

Крадеџије?

Није то крађа. По мени то је узимање у посед *сојсџиве-ној љравној власниџиџва*. Што је то Данило написао – багателна теза, Небо нека га благослови.³⁴⁶

Естерхази, очигледно, не прави разлику између преузете реченице и преузете новеле. Стваралачки процес назива „незанимљивим послом у радионици“, дивећи се самоме себи како у процесу преузимања туђег постаје власник преузетог. Ово власништво над туђим твореви-

345 Сава Бабић, „Славно је за отаџбину мрети: Данило Киш и Петер Естерхази“, *Лейойис Маџиџе срџске*, мај, 2005, стр. 743.

346 Исто, стр. 745-746, џогв. Н. В.

нама Естерхази не назива културним власништвом (у смислу да су сва културна добра на неки начин заједничка својина), већ чак инсистира на „правном власништву“. Да Естерхази није упознат са појмом правног власништва у довољној мери видело се у издању његове књиге на енглеском, где је био приморан (да иако себе сматра постмодерним власником свега што је икад написано) наведе тачан извор из којег је преузео Кишову причу. Односно, да призна да аутор једног поглавља његове књиге није он сам, већ Данило Киш. Но, све до превода на енглески, Естерхази ће наставити да прећуткује преузете текстове.

Али, није Естерхази склон да насамари само стручњаке и критику, већ ужива и у томе да попут неког швиндлера обмањује и публику. У поменутом интервјуу са М. Бирнбаум, Естерхази се исповеда како је једном приликом био позван у градић Ајзенштат на књижевно вече. А позвали су га у ту аустријску недођију само зато што је – његовим речима – „нека банка, односно ‘СА Bank’, дала паре аустријском издавачу за превод, па је заузврат требало одржати књижевно вече.“ Дакле, пошто је „СА Bank“ уплатила за превод Естерхазијевог дела (ко каже да банкари не воле постмодернизам?), Естерхази је из Мађарске морао да иде чак у мрску му аустријску провинцију на књижевно вече. Зашто су овакве вечери досадне? Е, па зато што на њих – како каже Естерхази – долази „најтежа публика, hochintelligens, људи из банке и крем варошице, дакле зубар, правник [...]“. И шта је Естерхази овим људима који му нису нимало симпатични одлучио да прочита из свог недовршеног романа? Веровали или не, одлучио је да им прочита новелу једног од својих омиљених писаца, Данила Киша, коју је преузео и промовисао у једно поглавље свог романа. И крем града Ајзенштата био је обманут (какав подвиг!), малограђанима аустријске провинције ова се прича свидела. Успех је био – како каже Естерхази – „не-

чувен“, чак су неки питали и о историјској основи прочитане им новеле. А кад је „уметничка“ превара већ успела, Естерхазију је било жао да публику гњави признањем да оно што је прочитао и није било његово већ Кишово.

За дивно чудо, када је Естерхазијев роман *Celestial Harmonies* објављен на мађарском, Естерхази није ни поменуо да је једно од поглавља свог романа преузео од Киша. Сава Бабић пише:

Да ли сам ја будала или само луд?

У великом породичном роману о Естерхазијевима, *Harmonia caelestis*, писац је опет, још једном узео целу новелу Данила Киша „Славно је за отаџбину мрети“ и уврстио је у роман као прозни одломак под бројем 24. Нема наслова, али је изостала, наравно, и ранија белешка, па се Киш уопште не помиње. У односу на раније објављивање, новела је прилагођена осталим деловима прве половине романа на тај начин што је дата у једном пасусу, дакле без нових редова. Али је прилагођавање роману извршено и тиме што је свако помињање Естерхазијевих (млади Естерхази, млади племић, осуђеник, он, његова мајка, младић...) измењено у лични однос (моја мајка, моја бака...)³⁴⁷

И не само да је уклоњено Кишово име као аутора једног од поглавља Естерхазијевог романа, већ романописац Естерхази нигде не помиње ни преводиоца ове Кишове новеле са српског на мађарски – Јаноша Борбеја. Ни овде питање својине и ауторства није безначајно. У чему је уметнички језик Естерхазијевог романа оригиналан ако зависи не само од преузетих цитата, већ и од начина на који су ти цитати са других језика преведени на мађар-

347 Исто, стр. 748-749.

ски? Изменивши тек неколико речи из мађарског превода Кишове приче који је начинио Ј. Бордеј, Естерхази није присвојио само Кишову причу, већ и њен превод на мађарски, исти онај превод без којег ову причу не би ни могао да укључи у своју књигу. И коју би, у случају да ју је открио на неком другом језику, морао сам да преведе на мађарски. За дивно чудо, Сави Бабићу не пада на памет да постави питање оправданости оваквог Естерхазијевог геста. Све се оправдава пишчевом славом и утапа у њу. А иза славе су постмодернистичке теорије интертекстуалности које нам откривају да је сам појам оригиналности нешто превазиђено и непримењиво у случају таквих генија као што је Естерхази. Ако неко и постави питање оправданости оваквог литерарног поступка, биће оцрњен као проклети традиционалиста који се не разуме у све лепоте постмодернистичке мегаломаније и инфантилизма.

Неколико Бабићевих сведочанстава о превођењу Естерхазијевог дела са мађарског на друге језике откривају нам не само тужну страну преводачког посла, већ и неке трагикомичне аспекте Естерхазијеве поетике. У Хрватској се својевремено појавио превод Естерхазијеве приче (која је као што знамо у потпуности преузета од Киша) „Ал је дично за домовину мрети“ (превод оригиналног наслова „Славно је за отаџбину мрети“). Подвиг хрватског преводиоца заиста је невиђен! Бабић каже да је и сам наслућивао да би се са Кишовом причом могао десити овакав неспоразум. И док је наш преводац, С. Бабић, ламентирао над тужном чињеницом да у Загребу нико није ни уочио да поменута прича није Естерхазијева него Кишова, из Загреба стиже озарење у облику писма Золтана Вирага који је приредио избор из мађарске приче за хрватски часопис. Ускићен чињеницом да су у Загребу Киша намерно преводили са мађарског на хрватски, Бабић пише: „ Па каже мој пријатељ, како не могу да схватим да је превод

превода само настављање поетике Естерхазија. Заиста ни-сам схватио, даља игра и разигравање који трају. Можда би онда добро било ако би се превод Кишове новеле с мађарског на хрватски наставио и сада с хрватског превео на српски. Па можда тај превод опет на мађарски... Или одмах с хрватског на мађарски, па још једном с мађарског на хрватски, све у духу поетике Петера Естерхазија.³⁴⁸ Ако имамо на уму да Естерхази не преузима само Киша, већ у свом роману цитира ни мање ни више него 1034 аутора (Бабић истиче да их је пажљиво избројао), онда није тешко наслутити какве се све онанистичке могућности са оригиналним текстом отварају за постмодерне преводиоце и још доконије читаоце. За преводиоце посла преко главе са повећаним шансама зараде, а за читаоце нове могућности дешифровања оригинала, изоштравање детективских чула. Само, нико нам још није објаснио у чему је оригиналност Естерхазијевог дела. У закључку свог текста о Естерхазијевом роману, Бабић пише:

Исто онако као што је живот извор грађе за романсијера, као што се он користи својим животом и збивањима у породици и околини, исто тако је и књижевност стварност из које он захвата када год му се учини да је то могуће. Да ли је то истовремено похвала сваке истински остварене уметности као дела стварности? Идеал Естерхазија, идеал његове поетике био би: не написати ни једну једину своју реч, а створити уметничко дело. [...] Естерхази подједнако користи Библију, савремене новинске записе, као и дела мађарских и светских писаца, било уз знаке навода, било без њих; све је његово што год му затреба: Ла Бријер, Венедикт Јерофејев, Сиоран, Колаковски, Гомбрович, Бекет, Тојнби, Хајдегер

348 Исто, стр. 751.

... Поред целе Кишове новеле (24), још једном се јавља Киш (109) из једног интервјуа о сингерици његове мајке. Читалац овог романа треба да се препусти романсијери, али повремено ће имати додатно задовољство ако препозна неког гостујућег ствараоца.³⁴⁹

Шта је смисао коришћења туђих текстова и идеја у Естерхазијевом делу? Да ли је он у вођењу дијалога са делима и идејама аутора из различитих епоха? Основно начело полифоничности у роману јесте равноправност гласова. Но, зар је могуће и помислити да Естерхази успева да у једном једином делу оствари равноправан дијалог са преко хиљаду аутора које цитира? И коначно, ако тако нешто и није могуће, има ли онда макар дијалога са појединим ствараоцима које је Естерхази сматрао својим омиљеним писцима, као што су Киш или Итало Калвино? Тиме што цитира целу Кишову причу и уклапа је у свој роман, Естерхази не доказује да је он у некаквом дијалогу са овим писцем, нити са специфичним значењима Кишове прозе. Шта је Естерхазијев уметнички поступак ако не безобзирна акумулација текстуалног капитала која би се на психолошком плану могла објаснити регресијом ствараоца на један инфантилни ниво који је Бабић сасвим прецизно дефинисао: „све је његово, што год му затреба“?

Критика по правилу говори о Естерхазију као постмодерном писцу. Колико у томе има истине? Естерхазијев роман о Оцу (као симболу аристократске лозе) није друго до слављење патријархалног поретка под хаљином постмодернизма који се и у Естерхазијевом делу (баш као и у Кишовом) користи тек као ефекат естетског, ефекат који никада не постаје и прави стваралачки ризик јер још увек рачуна са ванлитерарним ауторитетом

³⁴⁹ Исто, стр. 752.

(порекла, ове или оне историје, итд.). Естерхази чак и институцију литературе види као нешто солидно и неупитно, а ствараоце као браћу која раде на једној великој космичкој књизи у којој је ауторство појединих лица занемарљиво наспрам величине самог пројекта. У Естерхазијевом делу постоји још једна контрадикција: недовољна осмишљеност првог и другог дела романа у оквиру једне романескне целине. Естерхази најпре жели да надмудри нарацију уз помоћ игре и рефлексije, да би јој се у другом делу романа вратио, јер лудистичке досетке из првог дела романа не могу да осликају фигуру оца, то може само мање-више класична нарација која посеже за облицима реалистичке илузије. Нема приче о оцу без хронологије, у супротном: отац би могао да се нађе у „понижавајућој“ улози не-Оца. Зато је свака прича о оцу повратак хронологији, а постмодернизам Естерхазијевог романа није друго до маска испод које се цери вазда инфантилно лице свеприсутне фигуре оца, у распону од хабзбуршког грофа до полицијског доушника у периоду комунизма. Иако у Естерхазијевом роману главни лик није типична фигура земаљског ауторитета (ни породичног ни друштвеног), у чему је сличан Кишовом Едуарду Саму, он је замишљен као фигура око које се окреће цео свет. Отац је гарант смисла, чак и када је тај смисао невидљив, а он сам – неухватљив и без видљивог карактера. Зато лудизам у сликању очевог лика не успева да битно угрози хијерархију света чији је он врли „аристократски“ представник, макар тај свет припадао прошлости. А прича о аристократској фамилији неминовно уграђује ехо носталгије у оно што је тобоже сагледано из једне иронијске дистанце. Слава једне кроз историју развлашћене и унижене лозе обнавља се сећањем на њу. Постмодернистичка дистанца не укида носталгију за „златним периодом Хабзбурга“, већ је дозива на један

нови начин. Кичерска репродукција на омоту „Харпер Колинсовог“ издања Естерхазијеве књиге из 2005, која показује бал славних Хабзбурга, где у букету накинђурених дама из високог друштва јасно препознајемо представнике власти, војске и цркве, на најбољи начин указује на ту, постмодернизмом замагљену, али веома битну димензију овог романа.

Иако познати као постмодернисти, ни Киш ни Естерхази нису хтели да се њихово дело чита само из угла једне поетике. Штавише, они су очекивали да њихова дела буду процењивана и из угла оних вредности које је тај исти постмодернизам већ одбацио. Тако оба аутора истичу своју везаност за традицију „породичног романа“! Киш је *Ране јаде*, *Башићу*, *Њејео* и *Пешичаник* сматрао деловима једног билдунгсромана.³⁵⁰ Писац који се хвалио постмодернистичким слободама (релативизмом и неодређеношћу у сликању историје и књижевних ликова) истовремено је предлагао да његову трилогију читамо као породичну сагу, дакле као *нешћо оздиљно*, тим озбиљније јер је њен главни лик (ко други него отац) приказан као жртва. Слично Кишу, и Естерхази ће за свој роман рећи: „Хтео сам да искористим енергије породичног романа који је што се мене тиче још увек жив и здрав. Нема застарелих жанрова“.³⁵¹ Али, билдунгсроман није доводио у питање вредност друштва, породице, личности, на онај начин на који то чини постмодернизам. А присуство реализма у таквом роману било је у функцији препознавања оних вредности које још увек не беху оспорене и одбачене. Дакле, и Киш и Естерхази желе да њихова дела читамо на два начина: с једне стране као постмодернистичка, а с друге као породичне романи у наставцима са свиме што тај жанр подразумева (јасно дефинисану тематику,

350 Види: Данило Киш, *Ното Poeticus*, *Сабрана гела*, БИГЗ, Београд, 1995, стр. 216.

351 P. Esterhazy, Нав. дело, „P. S. Ideas, interviews & features“, стр. 3.

хронологију у сликању ликова и догађаја, присуство реалистичке илузије, фигуру оца као основног ауторитета породице, друштва и државе)?!

И не само што се Киш и Естерхази позивају на билдунгс-роман, већ воле да кокетирају и са боговима. „Моја болест је трагање за апсолутом посредством књижевности.“ (Данило Киш, 1987). Не знам да ли је и Естерхази давао сличне изјаве, али знам да су га у том кључу рекламирали, а он се због тога никада није бунио „у име постмодернизма“. Лик оца у Естерхазијевом роману преводилац Judith Sollosy објашњава на следећи начин: „Он је и монструм и анђео, али изнад свега – он је човек који се рве са бојним промислом.“³⁵² Отуда се хијерархија *Бої/Ойшац* — *ѿа ѿошом све остѿало*, разоткрива као патријархални архетип који је имун не само на протицање историјског времена, већ и на форму постмодернистичког романа који се тобоже поиграва хијерархијама. Човек се пита: чему промискуитетно клизање по површинама, фрагментација, извртање перспектива, надмудривање Смисла – ако се истовремено не може без позивања на билдунгсроман и причу о Апсолуту као врховном покретачу књижевних креација? Није случајно ни то што код оба аутора срећемо култ перфекционизма који подразумева стални надзор форме од стране интелекта, што је у потпуном нескладу са постмодернистичким премисама ових писаца. Све ово показује да ни Киш ни Естерхази нису били спремни да се одрекну онога што су традиционалне поетике већ означиле књижевно вредним. Отуда њихов постмодернизам није био никакав ризик, јер су они – већ према потреби тренутка – своја дела препоручивали час као постмодернистичка, а час као дела која се баве неким вечним, неоспорним истинама.

352 P. Esterhazy, Нав. дело, „A Brief Introduction“, стр. IX.

Сличности Кишове и Естерхазијеве поетике су велике. И код једног и код другог аутора присутно је опсесивно преузимање из најразноврснијих извора (од дословног до парафразе) које је итекако оставило трага на њихов уметнички рукопис. Основни разлог ове зависности од туђих текстова није у верности некаквој поетици, у шта су и Киш и Естерхази хтели да нас убеди, већ у недостатку стваралачке имагинације. Само изворна имагинација има ту моћ да од једног детаља (слике) створи нови свет, а писац који је њоме надарен никада не зависи од квантитета „прерађеног/уграђеног“ у своје дело. Дело таквог аутора личи на грађевину чија се лепота види из даљине, док опсесивно гомилање детаља у делу неког постмодернисте неодољиво подсећа на претрпане полице у неком „шопинг молу“. Џојсовски поступак набрајања, коме подједнако прибегавају и Киш и Естерхази, само је последица неспособности имагинирања, што неминовно завршава у неумереној акумулацији текста, неосмишљеној разуђености форме која се окреће против саме себе.

Ево како Киш портретише Е. Сама, једног од главних ликова романа *Башиџа, њејео*:

Седи тако он, мој отац, у таљигама крај младе Циганке с набреклим дојкама, седи као принц од Велса, или, ако хоћете, као крупније, као *maitre d'hotel* (као мађионичар, као циркуски менаџер, као укротитељ лавова, као шпијун, као антрополог, као оберкелнер, као шверцер, као квекер-мисионар, као владар који путује инкогнито, као школски надзорник, као сеоски лекар и, најзад, као трговачки путник неке западноевропске компаније за продају жилета)[...].³⁵³

353 Д. Киш, *Башиџа, њејео*, БИГЗ, Београд, 1995, стр. 129.

Свако ко није слуга званичне кишологије, признаће да се оваквим литерарним поступком, без имало муке, могу написати хиљаде страница текста. Проблем је само у томе што сваки текст није нужно и уметност, макар његов аутор хтео да нас задиви квантитетом написаног, што можемо ценити код једног писара али не и код писца.

А сада лик оца у Естерхазијевом роману:

Мој отац је имао разне принципе. Имао је онолико принципа колико и мачака. (стр. 73)

Мој отац, човек без својстава, спавао је са својом старијом сестром. Јебеш то/ и њега / и њу. (стр. 132)

Ко је био мој отац? [...] Био је што је био, он је оно што јесте, а диће оно што ће бити. (стр.173)

Будући да је мушкарац, мој отац користи тридесет девет (различитих) мишића кад љуби. [...] Притом троши 150 калорија. Кад није заљубљен. А кад јесте, о Боже! (стр. 177)

То се разуме само по себи. Мој отац је имао много лица, једно са брковима, друго са два подваљка, једно као Куман, итд... (стр. 193)

На велику жалост моје мајке [...] мој отац има двоструку природу, некада се понаша као честица, некада као талас. (стр. 212)

Мој отац се угојио као свиња. Зашто? Зато што се преждеравао као свиња, ето зашто. (стр. 307)

Мој отац је имао глас као Fats Domino. Или Tamás Somló. (стр. 277)³⁵⁴

Сва наведена места су из првог дела Естерхазијевог романа који је критика прогласила ни мање ни више него философском медитацијом на велике теме живота и литературе! Тако је монотона серија баналних досетки

³⁵⁴ Бројеви страница дати су према издању Harper Perennial, 2005.

проглашена ни мање ни више него философијом, док се заправо ради о литерарном маниризму који не изазива читаочев ум већ његово стрпљење. Уместо хумора, срећемо безбројне покушаје да се на силу буде духовит, уместо дијалога – монолошко брбљање које потенцијалне гласове своди на један глас, час инфантилан а час квази-интелектуалан. У својој књизи *Enemy Salvoes*, Виндам Луис је, на примеру Џојсовог дела, приметио да се фрагментизацијом у сликању књижевног лика, кроз пуку акумулацију детаља, може створити тек нека врста „мртве природе“ која својим апстрактним и механичким бићем представља саму негацију свега живог.³⁵⁵ Па кад је тако чак и у делу једног оригиналног писца, шта тек рећи за оне који су попут Киша или Естерхазија преузимали Џојсова решења и приказивали их као своја?

Конечно, шта данас значи оригиналност у литератури? У времену када ни критика ни публика од писца не очекују ништа осим успеха на тржишту књиге, успеха који се по правилу постиже политичком подобношћу и естетским конформизмом, питање оригиналности као да долази из неке далеке прошлости коју би сви радо заборавили. Уместо уметничке креативности – данас се цене агресивне поетичке изјаве, уместо оригиналности – интертекстуалност, уместо имагинације – цитати, уместо дијалога – позивање на документе, уместо ризика нових садржаја – обнављање очинских хијерархија, уместо нових виђења различитих стварности у којима живимо данас и овде – рециклажа историјских истина које су на много бољи начин обрађене у историјским књигама, штавише канонизоване као једино могуће.

355 Види Луисов текст о Џојсу у: Wyndham Lewis, *Enemy Salvoes, Selected Literary Criticism*, Ed. by C. J. Fox, Vision, London, стр. 99–112.

Белешка о аутору



БЕЛЕШКА О АУТОРУ

Небојша Васовић је дипломирао на Филолошком факултету у Београду, на групи „Југословенске књижевности са општом“ 1978. У Београду је радио као слободни уметник: писац, књижевни критичар, један од уредника листа *Књижевна реч* (1984-88) и сарадник „Трећег програма Радио Београда“ (1980-88). Сели се за Канаду марта 1988, где и данас живи. Магистрирао је 1992. на „Новом калифорнијском колеџу“ у Сан Франциску (програм Poetics) са темом „Епиграмска поезија Д. Х. Лоренса“. Радови су му превођени на шпански, немачки, енглески, француски, шведски, пољски, румунски, мађарски, словачки, словеначки, македонски и турски.

Аутор је следећих књига:

Поезија:

Сѝруна/Суѝон, Просвета, Београд, 1983.

Со лично, Видици, Београд, 1986.

Бразил, Матица српска, Нови Сад, 1986.

Песме за децу и калуђере, Матица српска, Нови Сад, 1989.

Пердидо, КЗНС, Нови Сад, 1991.

Гонї у жиѝу, Матица српска, Нови Сад, 1991.

Музика роба, Нолит, Београд, 1992.

Талмуд и ја, БИГЗ, Београд, 1992.

Седам чунова, БИГЗ, Београд, 1995.
Посечене су шуме, Народна књига, Београд, 2003.
Ни љубави ни хлеба, Повеља, Краљево, 2006.
Изабране њесме, Повеља, Краљево, 2011.

Есеј, критика, дневници:

Поезија као изванумишће, Рад, Београд, 1983.
Против Кундере, Браничево, Пожаревац, 2003.
Лажни цар Шћейан Киш (Полемички осврт на дело и идеје Данила Киша), Народна књига, Београд, 2004, 2005.
Дневник I, Народна књига, Београд, 2004.
Contra Kundera, La Cabra Ediciones, Mexico City, 2012.

САДРЖАЈ

У Србији ништа ново	7
I	
Завера против Киша	21
Кобајаги дисидент	43
II	
Књижевна критика о Данилу Кишу	117
Поетичка запажања	161
Киш и Борхес	193
Муке са речима.....	221
III	
Гробница за Бориса Давидовича.....	249
Пси и књиге	275
Књига краљева и будала	299
IV	
Из непопуларних архива	349
V	
Литература и извори	391
Шта то беше оригиналност?	415
*	
Белешка о аутору	439



Небојша Васовић
Зар оиет о Кишу?

Издавач:
Конрас, Београд
Кнеза Милоша 53
www.konras.rs
www.конрас.срб

За издавача:
Срђан Станишић

Графичко обликовање:
Иван Танић

Штампа:
Артпринт медија, Нови Сад

Тираж 2000
Прво издање, јул 2013.
Београд

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09 Киш Д.

ВАСОВИЋ, Небојша, 1953-
Зар опет о Кишу? / Небојша Васовић. -
Београд : Конрас, 2013 (Нови Сад : Артпринт
медија). - 444 стр. ; 20 см. - (Библиотека
Хоризонти ; књ. 12)

Тираж 2.000. - Белешка о аутору: стр.
441-442. - Напомене и библиографске референце
уз текст.

ISBN 978-86-7552-058-0

а) Киш, Данило (1935-1989)
COBISS.SR-ID 193127436





